



Licenciatura em Teatro
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Adriana Silva Amorim

Fundamentos e Metodologias para o Ensino de Teatro

Fundamentos e Metodologias para o Ensino de Teatro

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
LICENCIATURA EM TEATRO

Adriana Silva Amorim

Fundamentos e Metodologias
para o Ensino de Teatro

Salvador
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira

Vice-Reitor: Penildon Silva Filho

Pró-Reitoria de Extensão

Pró-Reitora: Fabiana Dultra Britto

Diretora pro tempore da Escola de Teatro:

Profa. Hebe Alves

Superintendência de Educação a

Distância -SEAD

Superintendente

Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais

CTE-SEAD

Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional

Lanara Souza

Coordenadora Adjunta UAB

Andréa Leitão

Licenciatura em Teatro

Coordenador:

Prof. Mateus Schimith

Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais

CTE-SEAD

Núcleo de Estudos de Linguagens &

Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação

Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico

Haenz Gutierrez Quintana

Imagem de capa: Freepik

Equipe de Revisão

Julio Neves Pereira, Simone Bueno Borges

Equipe Design

Supervisão:

Haenz Gutierrez Quintana, Danilo Barros

Editoração/Ilustração:

Tamara Noel; Norton Cardoso; Sofia Virolli;

Luana Lopes; Carla Juliane Silva; Gabriela

Cardoso

Design de Interfaces:

Danilo Barros

Equipe Audiovisual

Direção:

Haenz Gutierrez Quintana

Produção:

Rodrigo Santos

Câmera, teleprompter e edição:

Gleyson Públio

Edição:

Lucas Machado; Thais Vieira

Videografismos e Animação:

David Vieira ; Melissa Araújo

Edição de Audio:

Igor Macedo



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Esta obra está sob licença *Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0*: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA

A524 Amorim, Adriana Silva.

Fundamentos e metodologias para o ensino de teatro / Adriana Silva Amorim. - Salvador:

UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2023.

64 p. : il.

Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Teatro na modalidade EaD da UFBA.

ISBN: 978-65-5631-097-8

1. Teatro – Estudo e ensino (Superior). 2. Ensino - Metodologia. 3. Jogos no ensino de teatro.

I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Universidade Federal da Bahia. Superintendência de Educação a Distância. III. Título.

Elaborada por Marcos A. N. Ferreira

CRB-5: BA-001758/O

Sumário

Apresentação	07
Sobre a Autora	08
Introdução	09
Unidade 1 – Vamos aprender a ensinar? Fundamentos, metodologias e práticas do ensino de teatro	11
1.1 O que fundamenta um fundamento?	11
1.2 Quando principia um princípio?	14
1.3 Fundamentos e princípios da liberdade e da transgressão: de Paulo Freire a bell hooks	18
1.4 Mas, e o ensino de teatro, hein? Metodologias, práticas e experimentações próprias do ensino da prática teatral	20
Resumo da Unidade 1	24
Unidade 2 – Jogos e Práticas de Improvisação no Ensino	25
2.1 A cultura, a arte e o jogo: reflexões a partir de Johan Huizinga	27
2.2 Improviso e Jogo. TV, Youtube e Tik Tok: O teatro que alcança o interior	29
2.3 De alvo a comediantes: A piada como revolução	33
2.4 Os Barbixas – o jogo de improviso é o próprio espetáculo	38
Resumo da Unidade 2	41
Unidade 3 – Material para Desenvolvimento de Práticas	42
3.1 Instrumentos de planejamento pedagógico	43

3.2 Organizando os jogos	45
3.2.1. Jogos de Integração	47
3.2.2. Jogos de Autoconhecimento	48
3.2.3. Jogos de Descoberta e Uso Consciente do Espaço	50
3.2.4. Jogos de Noção de Tempo e Ritmo	51
3.2.5. Jogos de Aquecimento Mental	53
3.2.6. Jogos de Aquecimento Corporal e Vocal	54
3.2.7. Jogos de Desenvolvimento da Criatividade	56
3.2.8. Jogos de Memória, Reflexão e Avaliação	57
3.3. Recriação de jogos	59
Resumo da Unidade 3	60
Aspectos Conclusivos	61
Referências	62



Apresentação

Olá, turma. Eu sou Adriana Amorim, e estou com vocês lutando por uma educação pública de qualidade. A gente se encontrou no ebook de Oficinas de Práticas Pedagógicas III – Educação para a Cidadania, e agora vamos nos aventurar nos fundamentos e nas metodologias do ensino de teatro. Eu também sou professora de Dramaturgia, Argumento e Roteiro I e II, Direção de Atores, Teorias do Trágico e Teorias do Cômico do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, em Vitória da Conquista. Sou uma mulher lésbica, tenho 1 filha, 2 filhos, 3 cachorros, 2 gatos, 2 tartarugas, rinite crônica e muitas plantas, mas isso vocês já sabem. Já sabem também que sou cria da Escola de Teatro da UFBA e que, entre os anos de 2001 e 2015, morei nesta casa que hoje vocês habitam, convivi com professoras, professores, funcionárias e funcionários, colegas, afetos e desafetos que contribuíram para a pessoa e a profissional que sou hoje. É um prazer fazer parte do seu percurso. Estamos juntas!



Sobre a Autora

Adriana Silva Amorim, 47 anos, é doutora e mestra em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atriz, diretora e dramaturga, Adriana é Licenciada em Teatro pela UFBA, Técnica em Tradução e Interpretação – Língua Inglesa, pela Fundação José Carvalho, e atriz pelo Teatro Escola Macunaíma – São Paulo, cidade onde atuou entre 1996 e 1999. Concluiu a especialização em “Formação de Professores – Ensino Superior: Desafios da Educação Superior na Contemporaneidade” no Centro Universitário Jorge Amado (Unijorge). Adriana é Professora Adjunta do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), onde foi Diretora do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas (DFCH) e atualmente é pró reitora de Ações Afirmativas, Permanência e Assistência Estudantil (Proapa). Atuou também nos cursos de Bacharelado em Teatro e Bacharelado em Dança na mesma instituição; como Professora Substituta da Escola de Teatro da UFBA; como professora do Centro Universitário Jorge Amado, do Departamento de Comunicação, Cultura e Arte. É membro da Rede Docente de Roteiro do Fórum das Escolas de Cinema do Brasil (FORCINE). Foi Coordenadora Pedagógica do “Projeto Cuida Bem de Mim” do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, do “Circulando Arte” da Associação Fábrica Cultural e do Ponto de Cultura Solar Boa Vista. É membro fundadora da Cooperativa Baiana de Teatro, da qual fez parte entre os anos de 2004 e 2011, tendo produzido festivais e integrado o Núcleo de Formação em Artes. É a idealizadora da CazAzul Teatro Escola, onde atua como conselheira artístico-pedagógica. Escreveu e dirigiu o espetáculo “Raul, Lira e o Incrível Livro da Capa Azul” com o NumCa - Núcleo de Montagem da CazAzul Teatro Escola, selecionado para o Festival de Teatro do Interior da Bahia – Polo Teatral 2017 – e para o Festival Nacional de Teatro Infantil de Feira de Santana – Fenatifs 2018. Compôs em 2009 o elenco do espetáculo “Doralinas e Marias”, projeto vencedor do Prêmio Manoel Lopes Pontes, da FUNCEB. Trabalhou como atriz em espetáculos como “Do Cyrano”, vencedor do Prêmio Myriam Muniz de Teatro 2007 - FUNARTE; “Solo compartilhada”, selecionado para o Festival de Teatro do Interior da Bahia 2019; “Os Ovos de Militão”, vencedor do Prêmio Carlos Petrovich de Teatro 2007 - FUNCEB; “A Casa dos Espectros”, entre outros.



Introdução

Neste material o grande desafio foi fazer uma curadoria que fosse ao mesmo tempo complexa e sumária, dado que o nosso *ebook* acaba sendo pequeno para tantas possibilidades de abordar o assunto dos fundamentos e das metodologias. Então, busquei unir algumas teorias e discussões que fazem parte, já há algum tempo, do debate, mas também busquei provocar vocês no sentido de fazer uma crítica ao modo hegemônico de pensar em práticas do ensino de teatro e de ter coragem de observar as práticas que acontecem aí mesmo no local onde você está, vive e trabalha, como experiências relevantes que merecem um olhar atento e que talvez clamem por uma sistematização própria, sem os princípios importados do Sul do país. O encontro entre estes materiais pode ser bastante revelador e transformador para a nossa aventura de ensinar teatro no interior da Bahia.

Em outro momento da sua trajetória, foi disponibilizado o ebook *Ensino de Teatro: Fundamentos e Didática*, da Professora Cilene Canda (2020). Ali vocês tiveram acesso a importantes conceitos, teorias e formas de planejar e desenvolver uma aula de teatro. A ideia agora, passado algum tempo, é que possamos retomar alguns daqueles conhecimentos para efetivarmos uma ação pedagógica que possa nos conduzir ao estágio na sala de aula com mais desenvoltura, segurança, e capacidade criativa.

Na primeira unidade vamos refletir um pouco sobre os conceitos que orbitam o ensino do teatro. Vamos refletir sobre o que entendemos por fundamento, vamos falar sobre metodologias de ensino, de forma geral, sem entrar ainda nas metodologias próprias do teatro, já que o ato de educar tem suas próprias especificidades que devem ser conhecidas e analisadas para qualificar nosso ensino de teatro. Então, vamos promover, a partir de Paulo Freire (1996) e bell hooks (2017), uma análise de como alguns elementos da nossa prática pedagógica mudam com o tempo e como seus fundamentos e princípios devem se manter coerentes e vinculados a uma ética maior e universalmente humana. No finalzinho da unidade, sob a luz do Professor Flávio Desgranges (2003), vamos discutir sobre a pedagogia do teatro e, mais especificamente, sobre a pedagogia do espectador.

Já na unidade seguinte, vamos tentar unir o que conhecemos por jogo, brincadeiras e aprendizado dentro de nossa trajetória, com algumas teorias de pesquisadores e pesquisadoras que se dedicam a investigar o fenômeno do ensino de teatro no âmbito acadêmico, promovendo um importante debate e registro do estado da arte¹ do ensino de teatro para o fortalecimento de nossas práticas cotidianas e, também, para a criação de registros históricos que possam tornar nossa epistemologia cada vez mais independente de outras áreas. A base bibliográfica deste capítulo será o historiador Johan Huizinga (2007) e suas considerações sobre jogo e cultura. Como o ebook do Prof. Licko Turle (2021) abordou de forma magistral o trabalho da autora e diretora teatral Viola Spolin e da professora Ingrid Koudela, com suas proposições sobre jogos teatrais e a improvisação no teatro, vamos agora ousar pensar no jogo e na improvisação de uma forma mais contemporânea. Ainda, vamos debater um pouco sobre a presença de atividades dessa natureza em mídias de longo alcance, como a televisão e o Youtube. Por esta razão, seria impossível não tratar das questões éticas que envolvem a presença do cômico em experiências de jogo e improvisação de massa, quando se tem um alvo específico e um grupo hegemônico que produz esse tipo de humor no final do século XX e como, nas primeiras décadas do século XXI, algumas estruturas começam a ser abaladas pela presença de pessoas que antes eram alvo de piada e passam a ser autores de suas próprias obras cômicas, trazendo para os produtos uma discussão social ampla. Nesta oportunidade, observaremos a trajetória de Fabiana Karla, Tatá Werneck, Yuri Marçal e Alan Miranda, na TV, no Youtube, nas redes sociais e nos palcos teatrais, com a produção de números de *stand-up comedy* e com espetáculos de improvisação, como os do grupo Os Barbixas (Cia Barbixas de Humor). Vamos tratar também do impacto desse fenômeno na juventude que busca o teatro atualmente.

Por fim, a terceira unidade propõe uma organização de tipos de jogos teatrais, jogos dramáticos e jogos de improvisação para que cada estudante de licenciatura em teatro possa, a partir dos critérios apresentados, elaborar seu próprio material de trabalho, fazendo uma curadoria de atividades específicas que possam ser realizadas em contextos diversos.

As imagens que ilustram este livro são de atividades realizadas pela CazAzul Teatro Escola entre os anos de 2016 e 2020. A CazAzul é uma escola de teatro e produtora cultural sediada em Vitória da Conquista/BA. As fotos são de autoria das fotógrafas Érica Daniela e Rebeca Reis, que as disponibilizaram para uso pedagógico.

Espero que a leitura do material seja agradável, como foi agradável revisitar este conteúdo para a elaboração deste material. Que os encontros, as atividades propostas e as videoaulas possam complementar esse conteúdo de grande importância para o rito de passagem de vocês, de estudantes para professoras e professores de teatro. Do lado de cá, aguardo vocês como novos colegas de profissão, luta e esperança!

¹ A expressão “estado da arte” diz respeito ao levantamento do que se conhece sobre um determinado assunto a partir de pesquisas realizadas em uma determinada área.



Imagem: Freepik

Unidade 1 – Vamos Aprender a Ensinar?

Fundamentos, metodologias e práticas do ensino de teatro

Estudar e aprender são como o verso e o averso de uma folha de papel. Uma unidade não existe sem a outra, mas cada uma delas tem sua própria e distinta existência, que, unidas, formam uma terceira, que é a própria folha, ou a experiência pedagógica. Partimos da compreensão de que a educação dentro da experiência humana é, como a própria linguagem e mesmo a história da humanidade, uma experiência viva e, por isso, mutável. Vamos abordar alguns conceitos que possam nos conduzir num percurso de reflexão sobre a nossa experiência com a prática pedagógica ao longo de nossa trajetória como estudantes e como docentes em formação.

1.1 O que fundamenta um fundamento?

Será que a gente nota quando a história está acontecendo?

Antônio (Personagem do filme Medida Provisória)



“O que você vai ser quando crescer – Texto: Lourenço Mutarelli. Direção: Vicente de Paulo (2017)

Fonte: fotografia de Érica Daniela – acervo da autora

Fundamento não é uma palavra simples. Polissílabos têm o dom de se impor sobre dissílabos e trissílabos. Monossílabos, então, são bastante escassos em se tratando de discurso acadêmico. Radical e sufixo, aqui, parecem dar rigidez ao vocábulo. E não é para menos. O termo é composto pelo latim *fundus*, que significa a parte de baixo, o alicerce, a área da terra, e pelo sufixo, também do latim, *mentun*, que indica ação ou seu efeito e forma, e que, a partir de um verbo, forma um substantivo. Deste modo, chegamos ao termo fundamento e seu sentido aplicável ao contexto no qual estamos inseridas.

O fundamento é “aquilo em que se baseia um pensamento, uma doutrina” (AULETE, acervo digital²). É uma base. Ou “a reunião dos conhecimentos ou daquilo que sustenta uma teoria, um sistema, uma religião” (DICIO, acervo digital³). O interessante aqui é notar que, ao mesmo tempo em que um fundamento funda algo, no sentido de inaugurar, dar início, fazer erguer, ele continua atuando como algo que funda, mas que não fica preso ao passado, ao momento em que esse algo teve origem, justamente porque

2 Disponível em: <https://www.aulete.com.br/fundamento>. Acesso em: 22 set. 2022.

3 Disponível em: <https://www.dicio.com.br/fundamento/>. Acesso em: 22 set. 2022.

o fundamento diz respeito ao que alimenta a mudança constante daquilo, para que ele continue sendo, continue fazendo sentido. Deste modo, é fundamental (o jogo de palavras é proposital) compreendermos o fundamento da arte-educação, não como algo preso no tempo, imóvel, inflexível, mas como algo que, fundado em princípios éticos superiores ao conceito histórico e mutável das coisas, se renove e se reconfigure, sob o risco de, não o fazendo, tornar-se o oposto do que significava.

Um exemplo da importância das reconfigurações de práticas que se apoiam em determinados fundamentos é o momento histórico que temos vivido nas últimas décadas. As forças que se opõem à democracia e à efetivação dos direitos humanos não fazem questão alguma de esconder seus objetivos e seguem retirando direitos ao longo dos séculos. Não escondem que segregam, que hierarquizam, que buscam explorar os oprimidos ou exterminar os diferentes. Por isso, fazem parte de suas práticas, o racismo, o sexismo, a misoginia e a intolerância, que são manifestações do ódio e da ignorância. Os movimentos sociais, por sua vez, há muito tempo operam uma luta de classes, em defesa dos direitos humanos a partir de ações de resistência, embate e confronto que, no entanto, historicamente, excluem questões de raça, de diversidade sexual e de gênero. Ainda que fundados a partir do desejo de justiça, muitos movimentos que se queriam emancipatórios e libertadores, reproduziam práticas dos grupos contra os quais lutavam. Reproduziam racismo, machismo e misoginia estruturais, sem sequer se darem conta. Os tempos mudaram e hoje já percebemos como, mesmo nos movimentos sociais, mulheres, pessoas não brancas e pessoas da comunidade sexo-diversa não tinham voz e as decisões eram (e são ainda) tomadas por homens, brancos e heterossexuais. Ora, se o fundamento de movimentos como esses é a democracia, a justiça e a igualdade, após reconhecer o racismo, machismo, misoginia e fobias relacionadas a diversidade sexual e identitária, o fundamento não se altera, mas as formas pelas quais ele se aplica, sim. Consciente desses desvios, não mudar as práticas é ferir o fundamento.

O que isso tem a ver com os Fundamentos da educação, ou, mais especificamente, da arte-educação e do teatro? Tudo!

Não parece coerente, tampouco ético, seguirmos estudando assuntos como esses e erguermos nosso escopo teórico a partir de uma bibliografia eurocêntrica, masculina e branca. Quando falamos de Brasil, me parece problemático usarmos quase sempre teorias ou estudos de acadêmicos do eixo Rio-São Paulo. Isso tudo é resultado de uma sociedade estruturada sobre uma hierarquia que marginaliza a produção nordestina e nortista, supervalorizando as produções dos grandes centros, que têm mais acesso aos meios de publicação e difusão de suas teorias.

Para além das páginas dos livros que vamos ler, podemos questionar os fundamentos da nossa prática nela própria. Quando vamos para a sala de aula e nos predispomos a realizar atividades artísticas, quais são as atividades que estamos propondo? Como estamos distribuindo nosso elenco nos papéis dos espetáculos que estamos encenando? Como estamos tratando as diferenças em sala de aula? A sedução de darmos mais atenção a quem se desempenha melhor nos cega para o fato de que quem menos parece merecer nossa atenção é justamente quem mais precisa dela.

Deste modo, antes de nos aventurarmos num percurso de investigação de fundamentos do teatro e de seu ensino-aprendizagem, devemos ter o compromisso de, toda manhã, ao acordarmos, nos lembrar que as práticas autoritárias se impõem de modo contínuo e quase imperceptível. Mas, de modo igualmente contínuo, porém deliberado, deve acontecer a nossa reação. Isso significa dizer que, possivelmente, o primeiro fundamento da educação é a constante autocrítica e observação contínua do que temos feito até aqui, do que faremos hoje e do que estaremos abertas para fazer amanhã, porque a história é viva e, ao passar por nós, nos carrega e nos convoca a fazer parte dela. Cabe a nós estarmos atentas e atentos para termos a coragem de reconhecer de que lado estamos: se do lado que declaramos que estamos, ou do lado contra o qual acreditamos estar. Educar exige coragem!

1.2 Quando principia um princípio?

Cale o cansaço, refaça o laço / Ofereça um abraço quente /

A música é só uma semente / Um sorriso ainda é a única língua que todos entende.

Emicida (canção Principia)

Em 1996 Paulo Freire lança uma verdadeira obra-prima. Espécie de resumo de seu pensamento, agora acessível a qualquer pessoa que se reconheça num ato pedagógico, “Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa” tornou-se, imediatamente, um clássico. Freire, como o sábio que é, faz chegar a um sem-número de professoras e professores, de forma leve e contundente, os princípios de uma vida inteira dedicada à educação e transformação social. Vamos, com Paulo Freire, pensar nesses

princípios que devem fundamentar nossa investigação sobre a prática de ensinar, seja teatro, arte ou qualquer outra matéria, em seu sentido concreto, da experiência humana.



Raul, Lira e o Incrível Livro da Capa Azul – Texto e Direção: Adriana Amorim (2016)

Fonte: fotografia de Érica Daniela – acervo da autora

Pedagogia da Autonomia – Índice

Cap.1 – Não há docência sem discência

1. Ensinar exige rigorosidade metódica.
2. Ensinar exige pesquisa.
3. Ensinar exige respeito aos saberes dos educandos.
4. Ensinar exige criticidade.
5. Ensinar exige estética e ética.

6. Ensinar exige a corporificação das palavras pelo exemplo.
7. Ensinar exige risco, aceitação do novo e rejeição a qualquer forma de discriminação.
8. Ensinar exige reflexão crítica sobre a prática.
9. Ensinar exige o reconhecimento e a assunção de identidade cultural.

Cap. 2 - Ensinar não é transferir conhecimento

1. Ensinar exige consciência do inacabamento.
2. Ensinar exige o reconhecimento de ser condicionado.
3. Ensinar exige respeito à autonomia do ser do educando.
4. Ensinar exige bom senso.
5. Ensinar exige humildade, tolerância e luta em defesa dos direitos dos educadores.
6. Ensinar exige apreensão da realidade.
7. Ensinar exige alegria e esperança.
8. Ensinar exige a convicção de que a mudança é possível.
9. Ensinar exige curiosidade.

Cap. 3 – Ensinar é uma especificidade humana

1. Ensinar exige segurança, competência profissional e generosidade.
2. Ensinar exige comprometimento.
3. Ensinar exige compreender que a educação é uma forma de intervenção no mundo.
4. Ensinar exige liberdade e autoridade.
5. Ensinar exige tomada consciente de decisões.
6. Ensinar exige saber escutar.
7. Ensinar exige reconhecer que a educação é uma ideologia.
8. Ensinar exige disponibilidade para diálogo.
9. Ensinar exige querer bem aos educandos.



“O Menino Minotauro – Texto: Luiz Felipe Botelho, Dir: Isaac Flores (2018)

Fonte: fotografia de Érica Daniela – acervo da autora

Desde o sumário já estamos em contato com o cerne das principais questões levantadas na obra. Fico imaginando que alguém tenha dito ao Freire, “Ah, mas muitas pessoas sequer passam do sumário”, ao que o mestre pensou, “Acharei um jeito de me comunicar mesmo com esta leitora e com este leitor”. Como manchetes anunciando a necessidade de uma nova educação para um novo mundo, cada um dos nove subitens de cada um dos três capítulos traz o mais puro substrato do pensamento. A quem se permitir penetrar nos desdobramentos das contundentes “manchetes”, vão se apresentando, ao longo da leitura, comentários, justificativas, exemplos que complementam a informação inicial.

Fundamental como um fundamento deve ser, a obra de Freire não se esgota em si e segue permanecendo e se transformando. Ou, melhor dizendo: permanecendo porque se transformando. Aquilo que não muda, morre. Só permanece aquilo que tem condições de, com a mudança dos tempos, se flexibilizar e seguir fazendo sentido, mesmo que em novos contextos. Mesmo com a morte do educador um ano depois de publicada *Pedagogia da Autonomia*, seus ecos continuaram se espalhando. Do ponto de vista acadêmico, seu legado pode ser observado com maior nitidez na influência do educador brasileiro na constituição de um dos mais relevantes estudos sobre educação nas últimas décadas, que é a obra da educadora estadunidense bell hooks. Se boa parte de sua teoria

se apoia declaradamente nos ensinamentos de Freire, há algo nessa teoria que é estritamente original: a prática. bell hooks viveu na pele a dor de uma educação manipulada pelos interesses de um mundo capitalista, e a sua superação, a partir da liberdade alcançada por uma outra educação. Décadas depois de estabelecidas as teorias de Freire, uma mulher negra, lésbica, crescida no centro da maior potência mundial que são os Estados Unidos, nos presenteia com uma atualização dos preceitos de Freire, agora trazendo algo que ele nunca poderia trazer: o lugar de fala de uma pessoa não branca, uma mulher, membro de uma comunidade que é vítima dos mais cruéis preconceitos. O fundamento de Freire e sua educação não mudaram em hooks, apenas foram atualizados, implementados e fortalecidos pelos efeitos transformadores que suas palavras provocaram nessa mulher.

1.3 Fundamentos e princípios da liberdade e da transgressão: de Paulo Freire a bell hooks



“Liberdade, para que a tenho?” Texto e direção: Vicente de Paulo (2018)

Fonte: fotografia de Érica Daniela – acervo da autora

Já que nos referimos ao sumário de Freire, uma boa ideia talvez seja darmos uma olhada atenciosa ao sumário da obra de hooks, “Ensinando a Transgredir: a educação como prática libertadora”, de 2013. Depois de títulos complexos e explicativos, como

os dos capítulos “1. Pedagogia engajada”, “2. Uma revolução de valores” e “3. Abraçar a mudança”, eis que nos deparamos com um título simples, direto e radical: “4. Paulo Freire”. Um título que se basta. Seguem-se a ele: “5. A teoria como prática libertadora”, “6. Essencialismo e experiência”, “7. De mãos dadas com minha irmã”, “8. Pensamento feminista”, “9. Estudos feministas”, “10. A construção de uma comunidade pedagógica”, “11. A língua”, “12. Confrontação da classe social na sala de aula”, “13. Eros, erotismo e o processo pedagógico” e, finalmente, “14. Êxtase”. Também aqui o sumário nos indica o percurso que seu estudo vai percorrer. Optar por colocar o capítulo 4 sem nenhuma informação a mais, apenas o nome do educador Paulo Freire, é uma performance discursiva. O que não foi dito, aqui, diz mais do que qualquer outra palavra que pudesse ter sido posta ao lado do nome do mestre.

Performance e transgressão poderiam ser o segundo nome de bell hooks. Tudo o que toca, ela parece transformar em luz. Na escolha do seu nome para a “personagem que escreve”, como diz ela mesma, ela evoca sua ancestralidade. Na escrita de seu nome, que ela tornou próprio, grafado com letras minúsculas, ela busca sair dos holofotes e dar espaço para suas ideias, mal sabendo (ou bem sabendo) que o gesto chamaria ainda mais atenção ao nome, e essa atenção ao nome, por fim, chamaria atenção à ideia. E segue transgredindo, ao transgredir inúmeras vezes no livro “Ensinando a transgredir”, coisa que ela efetivamente faz em cada linha da obra. O capítulo 4, do qual tratamos aqui e que, como já dissemos, se intitula “Paulo Freire” e “apenas” isso, constrói como que uma entrevista entre ela Gloria Watkins e ela bell hooks, sobre o mestre Freire. hooks sabe que sem uma revolução na linguagem não se faz revolução no conteúdo, ao mesmo tempo em que compreende que a linguagem é parte de um tempo, de uma cultura, de uma prática pedagógica e cultural. Por isso, contextualiza as críticas feitas a uma possível linguagem sexista apontada por “feministas brancas e privilegiadas”, como ela mesma diz, que não compreendem de exclusão tanto quanto querem fazer crer.

Enquanto lia Freire, em nenhum momento deixei de estar consciente não só do sexismo da linguagem como também do modo com que ele (e outros líderes políticos, intelectuais e pensadores críticos progressistas do Terceiro Mundo como Fanon, Memmi, etc.) constrói um paradigma falocêntrico da libertação – onde a liberdade e a experiência da masculinidade patriarcal estão ligadas como se fossem a mesma coisa. Isso é sempre motivo de angústia para mim, pois representa um ponto cego na visão de homens que têm uma visão profunda. Por outro lado, não quero, em nenhuma hipótese, que a crítica desse ponto cego eclipse a capacidade de qualquer pessoa (e particularmente das feministas) de aprender com as percepções. É por isso que é difícil pra mim falar sobre sexismo na

obra de Freire; é difícil encontrar uma linguagem que permita estruturar uma crítica e ao mesmo tempo continue reconhecendo tudo o que é valioso e respeitado na obra. (...) O sexismo de Freire é indicado pela linguagem de suas primeiras obras, apesar de tantas coisas continuarem libertadoras. Não é preciso pedir desculpas pelo sexismo. O próprio modelo de pedagogia crítica de Freire acolhe o questionamento crítico dessa falha na obra. Mas questionamento crítico não é o mesmo que rejeição.” (HOOKS, 2013, p. 69-70)

Com essa postura generosa e verdadeiramente política e intelectual, a escritora nos abre um horizonte imenso e possível, e revela que transgredir é mais do que teorizar sobre a transgressão, é ter coragem e sabedoria para ler as obras conscientes do tempo em que foram criadas e do tempo em que estão sendo lidas, produzindo uma terceira obra sempre fruto do confronto entre os tempos, o choque que há entre eles e o terceiro tempo que inauguram.

GLOSSÁRIO DO AGORA E DO LOGO MAIS

Transgressão: violação ou não cumprimento de uma lei, ordem ou regulamento.

Intelectual: pessoa que se envolve em pensamento crítico, pesquisa e reflexão sobre a realidade da sociedade e que propõe soluções para os problemas normativos da sociedade.

Falocentrismo: práticas ou pensamentos centrados no órgão sexual masculino.

Espectador: pessoa que presencia, observa ou assiste a algo.

Expectador: alguém que espera por algo.

1.4 Mas, e o ensino de teatro, hein? Metodologias, práticas e experimentações próprias do ensino da prática teatral

Tente se lembrar de sua primeira experiência com uma aula de teatro. Na escola? Na igreja? Num projeto especial? Numa oficina? Num curso livre? Eu imagino que a abordagem tenha sido no sentido de você experimentar o teatro a partir do lugar de atriz

ou ator. Os jogos, as dinâmicas, as cenas improvisadas, na maioria esmagadora das vezes, nos colocam no lugar de atores ou atrizes. Não há nisso nenhum problema ou demérito, afinal, estamos no lugar daquela ou daquele que age e sobre a/o qual as experiências se efetivam.

Em se tratando da cena, no entanto, há muitas outras possibilidades de experiência criativa. Isso vai sendo revelado com o aprofundamento nas práticas. Algumas pessoas começam a perceber que não querem, necessariamente, estar em cena, mas adorariam escrever uma história para ser encenada. Nasce aí uma dramaturga ou um dramaturgo. Outras pessoas se sentem mais à vontade distribuindo as cenas pelo espaço, pedindo para que o elenco faça desta ou daquela forma, e sentimos que temos uma diretora ou diretor em potencial. Figurino, iluminação, sonoplastia, crítica, teoria... Muitas são as possibilidades de atuação para quem vai “fazer teatro”.

Todo esse sistema de pensamento estava indo muito bem, quando, lá pelos idos de 2003, o professor Flávio Desgranges lança o livro “A Pedagogia do Espectador”, uma proposta provocadora que naquele momento representava uma inovação, já que muito se estudava sobre pedagogias do teatro a partir do seu fazer. Sugerindo uma inversão de ponto de vista e investigando o potencial pedagógico que há no exercício de assistir teatro, Desgranges fundiu nossa cuca. E foi muito bom.

Certamente seu embasamento dialogava bastante com as teorias de então. Se as teorias do ensino de teatro tratavam de assuntos como o teatro épico de Brecht e seus desdobramentos, o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, os jogos de Viola Spolin, entre outros, a Pedagogia do Espectador vai tratar, além das abordagens próprias do ato de assistir a uma obra (trazendo para o debate teorias literárias de leitura e filosóficas de recepção), definições de um espectador específico para cada modo de fazer teatro: o espectador épico, o espectador contemporâneo, o espectador de um espetáculo. Com essa decisão, Desgranges decide conscientemente tomar uma posição no eterno embate que se dá no campo do ensino de teatro, que é a relação entre processo e produto.

Quando tratamos de uma pedagogia do espectador, tratamos de um espetáculo, e se tratamos de um espetáculo, optamos por falar de produtos realizados dentro de um processo. Processo esse que completou seu percurso teatral (teatro – lugar de onde se vê) e foi apresentado publicamente para uma plateia, ou seja, um conjunto de espectadores.

Defender que só com o desenvolvimento de um produto teatral, seguido de sua apresentação, faz com que a experiência teatral seja realmente completa, não significa dizer, como querem alguns, que a prioridade da experiência pedagógica seja o produto, em detrimento de um cuidado ao processo. Isso seria, no mínimo, uma contradição. Um processo descuidado certamente resultará num produto com problemas, já que este será resultado daquele. A Pedagogia do Espectador parece ser de fundamental importância para que possamos compreender que o círculo da prática teatral é contínuo e integrado, já que todo fazedor ou fazedora de teatro é também um espectador ou espectadora, e o contrário também é verdadeiro, pois quem assiste também vive uma experiência teatral criadora, já que é nela/nela que se cria o sentido do produto apresentado, este, fruto de um processo desafiador de imersão coletiva, pesquisa, entrega e ordenação.

No mesmo estilo de seu primeiro livro, fruto de sua tese de doutorado, Flávio Desgranges lança, em 2006, o livro “A Pedagogia do Teatro: Provocação e dialogismo”, no qual faz um apanhado de práticas de ensino de teatro a partir da criação e, mais uma vez, da apreciação. Esta segunda obra, por ser mais didática que a primeira, e por propor a inclusão do espectador na abordagem de metodologias já estabelecidas, passa a ser amplamente utilizada em Licenciaturas em Teatro, e se torna presença indispensável nas bibliografias de seus Projetos Pedagógicos.

A grande inovação proposta pelas duas obras de Desgranges é ambas chamarem a atenção para o fato de que, quando a gente faz um estudo sobre o ensino de teatro, vale a pena pensar na experiência integral que ele é e, como tal, deve ser abordado. Se pensarmos em nosso contexto social e cultural, tão distinto do contexto dos grandes centros, as possibilidades de flexibilização e construção de novas abordagens é ainda mais necessária e urgente. E essa flexibilização passa, talvez, por uma compreensão estendida da experiência teatral. Se longe dos grandes centros a oferta de espetáculos teatrais parece ser menor (se entendermos por teatro apenas o que se apresenta sobre palcos de formato tradicional), como proceder ao estudo de uma pedagogia do espectador? Ora, não é este, talvez, o fato fundamental para que possamos operar no sentido de oferecer espetáculos para que, aos poucos, tenhamos um acréscimo tanto de espetáculos quanto de espectadores?

Há duas ideias principais nessa provocação: a primeira diz respeito à compreensão de que “fazedor” e “leitor” de teatro são duas faces da mesma moeda. Um não existe sem o outro e aquele que faz, em algum momento, também observa, e quem observa também faz, também cria. A segunda ideia diz respeito a uma atitude que rompa o ciclo vicioso da reclamação constante de que a falta de teatro nas cidades do interior seja o motivo pela falta de teatro no interior. Parece confuso, mas é simples: se enfrentarmos o problema que nos parece insuperável como motor de realização, podemos iniciar uma pequena revolução. Faremos teatro para que haja teatro. Cada vez mais teatro. Aos poucos, mas sempre. Faremos primeiro com poucos adeptos. Na apresentação, poucas pessoas. Pagantes? Quase

nenhum. Mas seguiremos fazendo, porque plateia nenhuma começará a ir ao teatro do nada. Há que se construir uma rotina, uma cultura de ir ao teatro. Não necessariamente de “ensinar o público a pagar para ver teatro”, isso é papo de neoliberal que a gente reproduz sem nem se dar conta da atrocidade que carrega. Também não será de uma hora para outra, nem tampouco fruto do trabalho de uma só pessoa ou grupo. É coisa para muita gente. É coisa para muito tempo. Mas alguém tem que começar. Algum dia, um grupo, uma peça, um festival, uma temporada e, quem sabe, num futuro talvez breve, talvez distante, sua pequena cidade será destaque pela prática teatral que une artistas e público. Vamos pensar em fundamentos, metodologias e práticas que façam sentido em nossas cidades?

PAUSA COM CONTEÚDO DENTRO

Vamos tomar um copo d'água, em homenagem à sede de transgressão de Bell Hooks, e pensar nos reais motivos que trouxeram você a uma licenciatura. O que a gente busca quando fala de uma educação para a liberdade? Se der tempo e estiver com vontade, assista à entrevista da escritora no Youtube.



“A Cidade dos Livros” – Texto de direção: Yarle Ramalho (2018)

Fonte: fotografia de Érica Daniela – acervo da autora

Resumo da Unidade 1:

Nesta primeira unidade, como quase sempre, tratamos de assuntos mais teóricos. Falamos de educação de modo geral a partir da noção de Fundamento e de Princípio, depois fizemos uma passagem bastante breve e panorâmica pelo sumário (que é quase um poema concreto) do livro “Pedagogia da Autonomia”, de Paulo Freire. Em seguida, ainda com base no que é um fundamento e como ele permanece mesmo diante de mudanças, tratamos da influência de Paulo Freire na obra e na prática da grande educadora bell hooks, que insere nas discussões do mestre pernambucano as questões de seu lugar de fala, que é de mulher negra e lésbica. Encerramos esta unidade com apontamentos especificamente sobre o ensino de teatro, a partir de uma abordagem inovadora de Flávio Desgranges sobre a Pedagogia do Espectador.



Imagem: Freepik

Unidade 2: Jogos e Práticas de Improvisação no Ensino



Brincadeiras com crianças em Igatu (Fligezinha) – Feira Literária de Mucugê (2018)

Fonte: fotografia de Rebeca Reis – acervo da autora

Pense na sua infância.

Lembre-se das brincadeiras que você brincava com seus amigos e amigas. Perceba que na escola era um tipo de brincadeira; na rua, com as crianças vizinhas, eram outras.

Na casa das tias ou da avó, as brincadeiras eram também outras com primas, primos que às vezes vinham de outras cidades, outros estados e que apareciam apenas uma vez por o ano. Trazendo novidades, aprendendo novidades. Também eram outros os espaços, as pessoas em volta, as condições climáticas, o horário da brincadeira, o tempo disponibilizado e a razão pela qual os adultos permitiam esses momentos de encontro. Em dias da semana e finais de semana, à noite ou durante o dia, as brincadeiras sempre mudavam, mas a gente nem percebia. Estranho seria se pensássemos nisso àquela altura. A gente só sabia que estava brincando e que aquele era o momento mais importante das nossas vidas.

Pense também que havia brincadeiras com os adultos. Jogos rápidos, parlendas, piadas das quais, muitas vezes, apenas eles riam. Pense, por fim, nas brincadeiras entre os adultos que você adorava observar. Um jogo de dominó, um jogo de palitinhos. Baralho, baba no campo de terra, cavalgadas ou os jogos de futebol na TV.

Tudo isso faz parte de sua memória afetiva, pessoal e coletiva. Tudo isso faz parte de sua história, das relações que você desenvolveu com sua família, com o espaço no qual cresceu, com as ruas pelas quais caminhou. Isso faz parte de como você construiu sua ideia de você mesma ou você mesmo, da imagem que criou para si. Essas experiências abriram espaço para a construção da pessoa que você é hoje, vai ser amanhã. A estudante, a professora, a mãe, a parceira, a chefe. Mas essas experiências não estão sozinhas na constituição do sujeito. Quando uma criança tem acesso a diferentes mundos nos bancos da escola, sobretudo dos anos mais avançados e, mais do que isso, têm acesso ao mundo sem fronteiras que há na leitura, uma nova possibilidade é adicionada em sua constituição. E é nessa hora que a professora ou o professor de arte, mais especificamente, pode fazer a grande diferença na vida de uma pessoa. É sobre as várias possibilidades de fazer essa que pode ser uma entrada triunfal na vida de cada estudante, que trataremos a partir daqui.

Antes de entrarmos diretamente numa bibliografia que, importada para nossa realidade, nos fale de jogo, de teatro, de narrativa e identidade, tente fazer uma breve reflexão sobre a experiência lembrada há pouco. Pense no que você acha que era relevante pedagogicamente no que você viveu. Tente lembrar das pessoas com as quais você gostava de brincar e por quê. Lembre-se também das pessoas das quais você tinha medo e evita contato a todo custo. E, utilizando-se das ferramentas que já reuniu até aqui, tente refletir por que você tinha esses sentimentos.

Agora, com base nessas recordações e reflexões, e sem perder de vista esse material colhido até aqui, vamos começar a conhecer o que uma ou outra autora ou autor, que têm

sido mais lidas e lidos do que outros, têm a nos oferecer como proposta de reflexão. Se puder e achar que deve, adote essa postura outras vezes em que for se debruçar sobre uma nova teoria. Isso pode transformar não apenas a sua relação com essa teoria, mas transformar a própria teoria, quando aplicada a uma nova realidade que não aquela na qual foi desenvolvida. Ela pode fazer sentido.

2.1 A cultura, a arte e o jogo: reflexões a partir de Johan Huizinga

É no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve.

Johan Huizinga

Ainda que vocês já tenham estudado sobre o jogo no segundo semestre, vale a pena recordar algumas reflexões acerca da compreensão do conceito de jogo ao longo da história, sobretudo do ponto de vista de seus aspectos culturais. Não se trata, aqui, de um jogo específico, de formas de jogo, de regras ou mesmo princípios específicos, mas sim de um princípio único que rege sua existência desde o surgimento do ser humano como nos compreendemos hoje. “*Creio que, depois do Homo faber e talvez ao mesmo nível do Homo sapiens, a expressão Homo ludens merece um lugar em nossa nomenclatura.*” (HUIZINGA, 2007, prefácio não paginado).

Com essas palavras, o historiador e linguista holandês Johan Huizinga (1872-1945) apresenta sua obra *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*, publicada originalmente em 1938. Nesse livro, o autor faz uma proposição extremamente radical, ao defender que o jogo é não só anterior à cultura, como gerador desta. Em doze capítulos profundos e complexamente bem estruturados, passa pelas mais diversas relações entre o jogo e outras atividades humanas, como a guerra, o direito, o conhecimento, a filosofia, a linguagem e a arte, expressa por ele como poesia. Certamente essa imersão é demasiado abrangente, por isso vamos tratar panoramicamente de alguns destes elementos que possam nos ser úteis para compreendermos o jogo enquanto o elemento estético e o fator pedagógico que outros autores e autoras trabalharão ao longo das décadas seguintes.

Huizinga não trata de um jogo específico, *stricto sensu*, mas do jogo em geral, um estado de existência que inclui jogos infantis, ritos e mesmo os jogos entre animais. Curiosamente, os jogos de azar não entram em suas categorias, por envolverem sorte em maior escala do que o conhecimento, a habilidade, a coragem ou a força, elementos

constituintes do jogo (2007, p. 55). Ao descrever suas principais características, ressalta que se trata de uma atividade livre, de participação voluntária. No estado real de jogo, ninguém é obrigado a jogar. Lembra ainda que o jogo **não** é vida corrente, ou vida real, mas uma evasão da vida para uma dimensão temporária, uma atividade com orientação própria, como se fosse um intervalo na vida cotidiana. E complementa:

Em sua qualidade de distensão regularmente verificada, ele se torna um acompanhamento, um complemento e, em última análise, uma parte integrante da vida em geral. Ornamenta a vida, ampliando-a e nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural. (HUIZINGA, 2007, p. 12)

A limitação de tempo e espaço é outra característica inerente ao jogo. Ele acontece dentro de si mesmo e num espaço de tempo determinado. O jogo acontece num lugar determinado, num tempo estipulado previamente ou durante a vivência, como nos jogos infantis onde a criança tem clareza do momento em que acabou o jogo e restabeleceram-se as regras do cotidiano da vida real.

O jogo, ao mesmo tempo em que cria ordem, é a própria ordem. As regras do jogo, compreendidas e aceitas, tornam-se verdades inquestionáveis e são, a princípio, invioláveis. Não deixam de ser, no entanto, mutáveis, desde que as mudanças sejam acordadas por quem joga, ou pelo conjunto social em que o jogo acontece.

Há no jogo, segundo o historiador, uma tendência para ser belo. Talvez este fator estético seja idêntico àquele impulso de criar formas ordenadas que penetra o jogo em todos os seus aspectos. Ele está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: ritmo e harmonia (HUIZUNGA, 2007, p. 13). O jogo é, como a arte, lugar de criatividade, de construção, de novas ordens e novas ordenações.

Com a revolução industrial, os jogos coletivos que eram vivenciados de forma mais livre e com características por vezes selvagens, passam, como toda a vida humana, a ser regidos por normas específicas, subordinadas a um princípio de mecanização. Na oportunidade de transformação do jogo em esporte, a partir de uma espécie de “higienização” das práticas e com o esvaziamento do sentido, em função das regras e métodos, Huizinga reconhece que o esporte é um jogo vazio, espelho fiel, apesar de desvinculado da sociedade que o forjou.

Essa ligação com o ritual foi completamente eliminada, o esporte tornou-se profano, foi “dessacralizado” sob todos os aspectos e deixou de possuir qualquer ligação orgânica com a estrutura da sociedade. [...] Seja qual for sua importância para os jogadores e os espectadores, ele é sempre estéril, pois nele o velho fator lúdico sofreu uma atrofia quase completa. (HUIZINGA, 2007, p. 220).

O espírito crítico que o autor dedica ao esporte está presente na crítica que faz ao desenvolvimento da arte ao longo dos séculos, compreendendo que também ela perde seu aspecto lúdico, livre, criador e, sobretudo, coletivo.

É evidente a presença de uma certa ludicidade no processo de criação e “produção” da obra de arte. [...] O problema agora é saber se desde os finais do século XVIII o elemento lúdico se tornou mais ou menos importante na arte. [...] Através de um processo gradual que durou vários séculos, a arte foi perdendo sua função vital na sociedade, tornando-se cada vez mais uma ocupação autônoma própria de certos indivíduos chamados artistas. Um dos marcos desta emancipação foi a vitória do quadro emoldurado sobre o painel e o mural. [...] A arte se tornou mais íntima e ao mesmo tempo mais isolada, dependendo de um só indivíduo e de seu gosto pessoal. (HUIZINGA, 2007, p. 223).

E neste ponto, em que tocamos na relação entre arte, ludicidade e jogo, retornamos para nossa dimensão do jogo no fazer teatral e no ensino de teatro a partir de nossa experiência local.

2.2 Improviso e Jogo. TV, Youtube e TikTok: O teatro que alcança o interior

Falar de teatro, e por extensão de seu ensino, num lugar da margem absoluta, como o interior de um Estado do Nordeste do Brasil, país da América do Sul, do ponto de vista da produção e das decisões que envolvem a cultura, a arte, o ensino, a distribuição de obras teatrais, cinematográficas, audiovisuais e mesmo literárias, tem sido reconhecer a situação de passividade a que nos tem relegado não apenas a indústria cultural, mas também a academia. Se, por um lado, a indústria do entretenimento não esconde que as comunidades marginais (que não estão no centro) servem como espaço de escoamento

de sua intensa produção cultural, de todos os níveis tanto em relação à qualidade estética quanto em relação aos discursos ideológicos que impõem, por outro lado a academia tem se dedicado a, muito generosamente, nos libertar deste lugar. Há dois problemas nessa tentativa, porém. O primeiro é a ideia de salvar alguém, um povo, uma comunidade. Sempre que alguém precisar atuar por nós, algo precisa ser superado. O segundo problema é que, mesmo com as melhores intenções e dedicação a pesquisas e publicações, as práticas acabam sendo, se não as mesmas, pelo menos muito parecidas. Já me explico.

Para nos proteger da ideologia dominante que não apenas o cinema Hollywoodiano, mas também a televisão (com a maioria de seus canais abertos ou pagos) disseminam, artistas, intelectuais, pesquisadores e docentes estruturam essa defesa a partir de uma lógica de centro e margem, portanto, de hegemonia. Se por um tempo essa prática foi necessária e resultou em bons frutos, me parece que é hora de colhermos os frutos deste plantio, falando por nós mesmos, fazendo nossas próprias leituras, análises e releituras. Deste modo, acredito que, aos poucos, a licenciatura em teatro precisa se desapegar de uma bibliografia que vai para quase trinta anos, abrir os olhos para o que está acontecendo em seus arredores e, a partir dessa observação, desenvolver novas teorias.

Esse fenômeno tem acontecido com diversas linguagens artísticas. Em razão de sua força e de seu alcance popular, a música é convocada constantemente e pensar sobre essa questão. A chegada da MPB, do Rock n' Roll, a relação entre o uso de instrumentos e política, as questões presentes na complexa experiência do carnaval, o RAP, o funk, fazem com que a música, enquanto espaço de pensamento, reflexão e ensino, seja confrontada o tempo todo. Tão logo a fotografia passou a registrar a realidade de forma mais rápida e fiel, e as criações se cansaram das telas que há séculos a retiraram dos muros, promoveu-se e segue-se promovendo frequente alvoroço no universo das artes visuais. O cinema sentiu a pressão do advento da TV; a TV, do advento do Youtube; o Youtube, do advento do TikTok. E assim caminha a humanidade...

E o teatro? O que provoca o teatro a pensar em si mesmo? E o que isso tem a ver com o assunto de abertura deste texto?

Não deve ser novidade para ninguém que no campo teatral costuma haver uma relação, no mínimo, tensa entre o que é considerado mais teatro ou menos teatro e, em casos mais radicais, o que não é considerado teatro. Performance é teatro? *Stand-up* é teatro? Teatro online é teatro? Muitas são as perguntas, infinitas são as possibilidades de resposta. Outro consenso que se tem no campo teatral é a eterna discussão sobre o

público, sua recusa em ir assistir a espetáculos mais, digamos, elaborados, com apuro estético, com mais desafios à interpretação, que requerem do público um repertório um pouco mais alargado. Nessa mesma linha, condena-se o chamado teatro fácil, comercial, que, ao contrário do primeiro, lota as salas de espetáculo.

E o que a gente vê no interior do nosso Estado e em boa parte das cidades de interior de nosso país? Quantas são as salas de espetáculos nos moldes do chamado “palco italiano”, ou os Centros Culturais da sua cidade, ou mesmo auditórios, sedes de Associação, quadras poliesportivas que vez ou outra recebem ações culturais? E ainda que a resposta seja desanimadora, podemos contrapor este dado com o número de jovens que desejam fazer teatro. Como desenvolveram o desejo de fazer teatro se, em alguns casos, nunca viram teatro? Não são poucos os estudantes que entram nos cursos de Licenciatura em Teatro que nunca viram um espetáculo teatral. O que mobiliza esses jovens a decidirem fazer teatro, seja em oficinas, cursos livres ou faculdade? Com que matéria minimamente teatral tiveram contato a ponto de decidirem começar por aí?

Eu tenho para mim que, em nosso contexto, a TV tem sido a grande responsável por esse desejo e por essa formação não oficial. Nas últimas décadas o Youtube certamente vem ocupando cada vez mais esse espaço da TV de influenciar crianças e adolescentes em suas brincadeiras e jogos de imitação. Se na minha geração a gente imitava as personagens da novela, meu filho e seus colegas se transformam em youtubers, personas mirins, jovens ou adultas do universo do Youtube. E temos aí um dado a ser observado e analisado. Eu mesma me lembro que, no discurso de formatura da minha Licenciatura em Teatro, em 2006, eu confessava por que havia escolhido fazer teatro: “Eu queria ser a viúva Porcina. Eu queria ser a namorada do King Kong”. Eu, uma criança de Vitória da Conquista, terra catingueira, interior da Bahia, decidi ser atriz, fazer “artes cênicas”, como era chique chamar na época, por uma influência direta da TV.

Sendo assim, se a TV e o Youtube são elementos que desenvolvem nas pessoas o desejo pelas artes cênicas, por que seguimos julgando de forma tão contundentemente negativa esses aparatos? Sabemos dos “terrores ideológicos” das redes de TV, sobretudo aquela rede hegemônica, sim. Conhecemos seus projetos, seus recursos e seus estragos. Sabemos e lutamos contra eles. No entanto, lutar é algo complexo e que exige muito mais do que apenas identificar os problemas e gritá-los aos ventos. Lutar requer estratégia, estudos, recuos, análises e, sempre, autocrítica. Paralelamente ao poder nefasto das redes de televisão, há nela, no equipamento, no conceito, algo incrível, algo impressionante. Se o grande cineasta Charles Chaplin e o filósofo Walter Benjamin ficaram impressionados com o potencial transformador do rádio, imagine se tivessem conhecido a TV. Imagina

se tivessem vivenciado a era da internet. Como diz Chaplin no último discurso do filme “O Grande Ditador” de 1940:

A aviação e o rádio aproximaram-nos muito mais. A própria natureza dessas coisas é um apelo eloquente à bondade do homem... um apelo à fraternidade universal... à união de todos nós. Neste mesmo instante a minha voz chega a milhares de pessoas pelo mundo afora... milhões de desesperados, homens, mulheres, criancinhas... vítimas de um sistema que tortura seres humanos e encarcera inocentes. Aos que me podem ouvir eu digo: “Não desespereis! A desgraça que tem caído sobre nós não é mais do que o produto da cobiça em agonia... da amargura de homens que temem o avanço do progresso humano. Os homens que odeiam desaparecerão, os ditadores sucumbem e o poder que do povo arrebataram há de retornar ao povo. E assim, enquanto morrem homens, a liberdade nunca perecerá. (O GRANDE DITADOR, 1940).

Se a natureza dessas coisas é boa e apela pela nossa bondade, por que não conseguimos retirar dela o que ela tem de positivo, a despeito das tentativas constante e quase sempre bem sucedidas de corrompê-las? No caso do teatro, por exemplo, sabemos que a fama e notoriedade de artistas que estão em cartaz nas novelas levam milhares de pessoas aos teatros das capitais e de algumas cidades do interior que ainda apresentam condições de receber suas produções. No percurso inverso, e finalmente chegamos ao objetivo deste capítulo, vemos os elementos teatrais invadirem a TV e chegar a milhões de espectadores.

PAUSA SEM DESCANSO

Corra agora e leia o “Último Discurso” do filme “O Grande Ditador”, de Charles Chaplin. Se estiver com tempo e empolgação, assista ao filme. É uma grandiosa comédia, em todos os sentidos e, infelizmente, tem tudo a ver com o momento atual, mesmo que tenha sido criado há mais de 80 anos.

Dentre tantas experiências dessa natureza – desde o teleteatro da TV Tupi nos anos 1950 até os humorísticos, como “A Praça é Nossa”, “Sai de Baixo”, “Vai que Cola”, e todos os criados e protagonizados pelo grande Chico Anísio – vamos focar aqui no fenômeno da improvisação e seu desdobramento em três frentes específicas: as comédias de *stand up*; atores de comédia e improvisação como âncoras de programas de TV; e o fenômeno “Os Barbixas”, na internet.

2.3 De alvos a comediantes: a piada como revolução



Espectáculo de improvisação “De Repente, jogo”, de Adriana Amorim (2018)

Fonte: fotografia de Rebeca Reis – acervo da autora

Mulher, gay, pessoa trans, pessoa negra, pessoa gorda, pessoa do Nordeste. Os alvos favoritos das piadas infames de artistas e de conglomerados da indústria do entretenimento (geralmente composta por homens brancos, cisgênero, classe média) por muito tempo sofreram a dor de servirem de chacota, sem terem nenhum lugar no qual se apoiar para reagir. Diante da dor profunda e da solidão, a saída parecia rir também e fingir que estava gostando da brincadeira “inocente”. “É só uma piada!” ouviam e reproduziam. A virada do século, porém, trouxe uma revoada de novidades e, com ela,

uma chacoalhada nessa estrutura. Além de reconhecer o grau de injúria e crueldade de piadas publicadas sem qualquer constrangimento a milhões de pessoas em todo o país, artistas e militantes começaram a denunciá-las. A melhor resposta, no entanto, foi a tomada de espaço por artistas que até ali faziam parte apenas dos grupos dos quais se ria sem dó. Por isso, uma discussão sobre ensino de teatro, sobre improvisação e sobre jogo, não deve deixar de fora a observação e o estudo de artistas como Tatá Werneck, Fabiana Karla e Yuri Marçal e a verdadeira revolução que vêm empreendendo. Dentro de suas obras e fora delas, estes artistas lutam constantemente por direitos humanos e se utilizam de sua fama para alcançarem milhões de lares nos quais outras formas de arte e outros discursos não conseguem chegar. Provavelmente seu lar é um desses.

O conteúdo dos próximos parágrafos é retirado, em sua maioria, da Wikipedia⁴, por, dentre outros motivos, não haver ainda registros sobre os artistas e companhias mencionadas.

Fabiana Karla

A atriz pernambucana começou sua carreira aos 14 anos realizando espetáculos amadores. Participou de seriados de TV onde criou os bordões: “isso não te pertence mais!”, “desenrola, carretel” e “isso pode”, vivendo Gislaine, Dra. Lorca e Lucicreide, personagem de sua autoria. No teatro, entre outras produções, protagonizou a versão brasileira de “Gorda” (2010). Em “A Vida Em Rosa” (2012), de Adriana Falcão, além de atuar, realizou sua primeira produção. Em “Nessa Mesa de Bar”, Fabiana mostrou sua versatilidade como artista cantando sucessos da música popular. Além de atriz Fabiana é escritora. Em 2013 lançou seu primeiro livro infantil: “O Rapto do Galo”. Estreando nos cinemas em 2003, a atriz passa a integrar o elenco de inúmeros filmes brasileiros, de grande sucesso de público.

Em 2020 Fabiana Karla protagonizou um protesto contra um vídeo do canal Porta dos Fundos, por uma piada gordofóbica. Sua manifestação nas redes sociais causou tamanha comoção e impacto, que os autores do vídeo retiraram o conteúdo do ar e realizaram uma *live* sobre a gordofobia e a comédia. A representatividade da

4 “A Wikipédia é um projeto de enciclopédia multilíngue de licença livre baseado na web e escrito de maneira colaborativa. O projeto encontra-se sob administração da Fundação Wikimedia, uma organização sem fins lucrativos cuja missão é ‘empoderar e engajar pessoas pelo mundo para coletar e desenvolver conteúdo educacional sob uma licença livre ou no domínio público, e para disseminá-lo efetivamente e globalmente’”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia>. Acesso em: 22 set. 2022.

atriz, associada à sua responsabilidade com a causa do corpo-livre, é uma importante ferramenta de inclusão do debate no universo da comédia, seja na televisão, na internet ou nos palcos de teatro. Seu gesto também estimulou outros artistas a se manifestarem sobre o assunto.

Eu ainda fico perplexa com a ignorância de ainda associarem um corpo gordo a doença e a desleixo. Aí você me fala “Obesidade é doença”, “sim” eu te digo “É!”. Mas que tipo de pessoa, então, ri de doente? Com problemas cardíacos ou câncer... É isso que chamam de arte? Eu nunca fiz apologia à gordura e nunca farei. Eu sou adepta do movimento corpo livre, body positive e do bem-estar e da saúde. [...] Eu espero que um dia a criminalização da gordofobia, que traz uma grande camada de machismo estrutural junto, seja uma realidade. Quem sabe a coisa muda, né? [...] E a todos atingidos pelo vídeo, não se esqueçam: vocês são maravilhosos. Esqueçam! Esqueçam isso e entrem todos pela porta da frente porque vocês não são piada! Vocês são protagonistas! (Fabiana Karla. Publicação do Instagram, 2020)

Tatá Werneck

Tatá Werneck é atriz, humorista, apresentadora, musicista, repórter e dubladora. Iniciou os seus estudos de atuação com apenas nove anos e, aos onze, apresentou-se em seu primeiro espetáculo teatral. Em 2010 integrou a equipe do programa “Quinta Categoria”, da MTV Brasil. Sua atuação na novela “Amor à Vida” consagrou-a como a revelação do ano quase que unanimemente na imprensa. Tamanho foi o sucesso que a artista foi indicada à premiação americana *Shorty Awards* e conquistou diversos outros prêmios nacionais. Desde então, a humorista estrelou programas do canal Multishow, como “Vai Que Cola” e “Tudo pela Audiência”, com o humorista Fábio Porchat. Em 2017, foi protagonista de “TOC: Transtornada Obsessiva Compulsiva” e estreou *Lady Night*, tornando-se a primeira mulher a apresentar um programa de entrevistas do gênero *late-night* em uma emissora por assinatura na televisão brasileira. Em termos de atuação, Tatá destaca-se por sua hábil improvisação. Em maio de 2016, foi considerada pela jornalista Nathália Carapeços, do jornal Zero Hora, “um dos principais nomes do humor no país”. Em 2010, a atriz foi eleita a humorista mais engraçada do país pelos leitores do site Universo Online. Em 2013, recebeu a alcunha “Rainha do Improviso” do portal iG e, em 2014, conquistou o título de “Atriz Revelação” em uma enquete realizada pelo *Folha*

de S. Paulo. Além disso, foi nomeada “Mulher do Ano” pela edição brasileira da revista masculina GQ e converteu-se na primeira comedianta a estrear uma propaganda da empresa de cosméticos L’Oréal. Em maio de 2016, a revista *Capricho* nomeou-a “Rainha da Comédia”. Além de atriz, Tatá é vocalista de um grupo musical chamado Renatinho, desde 2015, e atua ativamente em defesa da proteção aos animais e da inclusão social das pessoas com deficiência, tendo sido um dos fundadores do primeiro grupo teatral brasileiro a produzir peças com recursos de acessibilidade, chamado Os Inclusos e os Sisos - Teatro de Mobilização pela Diversidade.

As informações acima, retiradas da página da atriz na Wikipedia, revelam o reconhecimento de público e crítica, também o grande alcance de seu trabalho. Além de demonstrar uma formação cultural bastante diversa, o que aumenta consideravelmente a qualidade de suas improvisações, Tatá Werneck é reconhecida pela audácia, irreverência e “despudor” que compõem suas frases rápidas, seguras e fulminantes, com qualquer que seja o interlocutor, seja na ficção ou em entrevistas. Nas redes sociais, Tatá Werneck produz conteúdo digital altamente engajado a questões políticas e pautas feministas, utilizando-se de seu humor ácido para enfrentar o machismo, a misoginia e o assédio presentes no mundo da comédia.

Yuri Marçal

Yuri Marçal nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil. Se formou em teatro e TV pela Escola de Atores Wolf Maya. Teve seu início na comédia em 2016, ao lado do humorista Fábio Rabin. Destacou-se nacionalmente por seus inúmeros vídeos de *stand-up comedy* disponíveis no Youtube. Participou da série “Homens?”, de Fábio Porchat, exibida pela Amazon Prime Video, em 2020. Também fez parte do elenco do seriado “5x Comédia” (2021) da mesma rede de vídeo sob demanda. Foi semifinalista do quadro “Quem chega lá” do Domingão do Faustão e tem milhões de visualizações em seus vídeos. É conhecido também pelo seu personagem Michelzinho de Oxóssi. Atualmente está nos canais Comedy Central e Multishow. Yuri tem como principal característica o humor crítico, que abrange o racismo, intolerância religiosa e homofobia em suas criações.

O comedianta já vem muito forte em mim. Na hora (da abordagem policial) tu fica: “ai, meu deus do céu, de novo, nossa que bagulho chato, caramba!”. E é uma situação que, de fato, você já está vulnerável e ela te deixa numa situação de perigo real, pelo fato de eu ser muito irônico, às vezes um pouco reativo, um pouco combativo e isso te deixa numa posição de “irmão, pra esse cara ter dar uma porrada é dois palitos, fica na moral”. Aí todos

esses recursos, essas mecânicas, esses recursos de comédia, esses gatilhos cômicos eles vão entrando no texto: a hipérbole, a personificação do anjinho e do diabinho chegar ali e conversar com você e como é que você lida com a situação e isso é muito difícil, porque é uma situação muito pesada, muito delicada. Quando você abre o assunto falando: “cara, a PM me parou chegando em casa”, o meu público que é majoritariamente preto, ele fica: “meu deus, o que aconteceu?”. Pra você tirar essa situação para a gargalhada, tem um trabalho um pouco maior e aí de fato é bom ser reconhecido. [...] É mais difícil do que você chegar e falar: “ah, galera, tava no trânsito...”, “Pô, minha sogra é foda”, “Minha mulher demora no banho...”. É mais difícil, irmão, você fazer piada com uma abordagem policial abusiva do que com “minha mulher demora no banho”. (Yuri Marçal. Entrevista para o Podcast Mamilos, 2021)⁵.

O trabalho de Yuri Marçal, tanto em suas performances no palco, quanto nas redes sociais, tem uma marca bastante específica por causar efeitos opostos nos dois públicos que o acompanham de forma curiosamente fiel: negros da periferia e brancos da classe média. Num mesmo espaço, dois estratos sociais se encontram, sendo provocados a pensarem na mesma situação, sendo que cada um desses sujeitos está de um dos lados da piada. Ao fim de uma piada de Yuri Marçal, resta o desconforto do riso que vai se amarelando aos poucos. A entrevistadora do podcast citado complementa:

Eu fico muito tensa e fico mal de estar rindo daquilo. E engraçado é que tem os brancos tudo rindo lá também e aí você fala: “caraca, você tá rindo de você mesmo, de como a estrutura promove o racismo e a desigualdade”, e você coloca isso ali no centro e, de repente, colocando todas as hipérboles que você trabalha, o ridículo vira um motivo de gargalhada, mas no fundo tá dando aquela puxadinha no estômago. (Cris Bartis, Podcast Mamilos, 2021)

O comentário da entrevistadora confirma o que sugerimos acima, quando lembramos que muitas vezes, pela impossibilidade de reagir, os alvos das piadas contra negros, mulheres, pessoas gordas e membros da comunidade LGBTQIA+ riem junto com seus algozes. No caso da plateia de Yuri Marçal, conforme depoimento de Cris Bartis, é o contrário, já que o algoz agora está na posição de alvo inicial da piada, e, ainda assim, rindo dela.

4 Disponível em: <https://www.b9.com.br/shows/mamilos/mamilos-309-humor-com-yuri-marcal/>. Acesso em: 22 set. 2022.

Alan Miranda

O ator, comediante, dramaturgo, roteirista, diretor e acadêmico soteropolitano Alan Miranda é uma das maiores referências de humor na Bahia e no Brasil. Formado em Licenciatura em Teatro e em Direção Teatral pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Alan fez parte de grandes iniciativas teatrais como os “Donzelos Anônimos”, no teatro, e o canal de humor “+1 Filmes”, no audiovisual.

Em 2004 estreia a produção “Vixe Maria, Deus e o Diabo na Bahia”, de Fernando Guerreiro, no papel de Anjo Gabriel, e fica cinco anos em cartaz por vários teatros da Bahia e do Brasil. De volta à comédia autoral, Alan Miranda escreve e protagoniza “O otário que sonhava acordado”, com duas indicações ao Prêmio Braskem de Teatro. Cria o seriado “Pulo do Gato”, por ele também protagonizado. O piloto do seriado foi financiado pelo Ministério da Cultura e exibido em rede nacional pela TV Brasil e TVs públicas em abril e novembro de 2010. Alan Miranda também é autor e diretor do Espetáculo “SMS – Sátira da Memória Soteropolitana”. Atualmente toca sua carreira multimídia atuando em frentes de criação, ensino e militância política pelo humor. Sua produção recente está nos canais do Youtube da Netflix e da Amazon Prime, empresas com as quais desenvolve conteúdo audiovisual. Juntamente com sua família, Alan produz material contundente e divertido sobre as experiências de uma família negra nas mais diversas situações.

VAMOS FALAR SÉRIO SOBRE PIADA?

Assista ao documentário “O Riso dos Outros” (2012), de Pedro Arantes, e produza um relato no modelo que achar mais adequado (texto, vídeo ou áudio), fazendo reflexões sobre as coisas que fazem você rir e as coisas que fazem as pessoas que estão ao seu redor rirem.

2.4 Os Barbixas: o jogo de improviso é o próprio espetáculo

A Cia Barbixas de Humor é um grupo humorístico formado em 2004 por Daniel Nascimento, Anderson Bizzocchi e Elídio Sanna e tem influência, entre outros, do grupo cômico inglês Monty Python; do ator e comediante britânico Rowan Atkinson, famoso pelo

seu personagem Mr. Bean; do grupo português Gato Fedorento; dos espanhóis do El Tricicle e da dupla de australianos do Umbilical Brothers. O trio estreou com o espetáculo “Onde está o Riso?” e, de lá para cá, fez com que as apresentações multimídia fossem sua marca registrada e parte do sucesso da trupe. O grupo ficou conhecido pelo seu espetáculo de improvisação “Improvável”, que virou websérie no Youtube desde 2008 e está em cartaz nos teatros desde 2007, ou seja, há mais de 15 anos. Em 2010, os Barbixas venceram o Campeonato de Match de Improvisação no Festival Internacional de Teatro de Bogotá, um dos mais importantes festivais de teatro do mundo. Em 2011, a Cia Barbixas de Humor foi convidada a participar do 16º Festival de Teatro de Improvisação de Amsterdã, um dos mais antigos e tradicionais festivais de teatro da Europa. Em 2021, inaugurou o Clube Barbixas, na Rua Augusta, em São Paulo.

O espetáculo “Improvável”, além de tornar-se uma série de vídeos com mais de 500 milhões de acessos, rendeu aos Barbixas um contrato com a MTV Brasil no ano de 2009, onde fizeram parte do elenco fixo do programa “Quinta Categoria”, além de participarem também do “É Tudo Improvado”, em 2010, na Band. Em 2013, os Barbixas voltaram com esquetes feitas exclusivamente para o Youtube, incluindo vídeos de seu espetáculo “Em Breves”, mostrando outras vertentes do grupo diferentes da improvisação.

O caso do grupo Os Barbixas chama a atenção por ir na contramão do que geralmente acontece com artistas que arregimentam o público ao teatro a partir de seu sucesso na TV. Aqui o caso é o oposto: vemos um espetáculo teatral, muito bem-sucedido em seu próprio universo, migrar para a TV e para o Youtube. Em entrevistas do grupo é possível notar a vasta formação em teatro e o conhecimento profundo de teorias e práticas ligadas ao humor, aos elementos da linguagem cênica, a teorias de preparação de atores e, por fim, sobre técnicas de improviso.

No final da primeira metade da década de 2000, os Barbixas se tornaram um fenômeno no Youtube, e vídeos de grupos reproduzindo seus números por todo o Brasil, sejam os de improviso, sejam os de teatro, apareciam frequentemente nas redes sociais. Os jogos do espetáculo “Improvável” e cenas como “Imitose” viraram febre entre grupos de teatro amador, fenômeno que merece um estudo um pouco mais aprofundado. Mesmo sendo um grupo formado por três homens brancos, de perfil cis-hétero normativo, e não tendo um discurso de militância como frente, em determinados momentos o grupo ousa tocar em questões polêmicas em seus improvisos, numa abordagem mais progressista, além de se afastar do humor agressivo que era praticado à época por famosos comediantes de *stand-up*. Renunciando ao riso fácil que ri de minorias, o grupo faz um humor extremamente qualificado e, algumas vezes, confronta seu público majoritariamente burguês com comentários sobre temas atuais, elegendo, como alvo das piadas, o preconceito e o conservadorismo.

Seu principal produto cênico é o espetáculo de jogo Improvável. Criado, produzido e encenado pela Cia. Barbixas de Humor, o espetáculo “Improvável” é um projeto de

humor baseado em improvisações no qual a plateia tem fundamental importância para realização dos jogos de improviso. O espetáculo tem muita influência do programa britânico “*Whose Line Is It Anyway?*”. Nele, um mestre de cerimônias aquece a plateia com uma pequena introdução antes do espetáculo, interagindo com o público e explicando como eles poderão influenciar nas cenas. Na hora das improvisações ele seleciona as sugestões da plateia e explica os mecanismos e as regras dos jogos de improvisação. A cada apresentação é chamado um ou mais humoristas para completar o elenco. E como tudo é baseado no improviso, o público sempre vê uma peça diferente e interativa. O sucesso dos espetáculos fez com que uma série fosse gravada para o Youtube, com uma produção específica de filmagem durante as apresentações ao vivo, dando início a um ciclo, já que as pessoas passaram a assistir ao espetáculo pelo Youtube e passaram a lotar as plateias em todo o território nacional, fazendo do grupo um fenômeno incomparável de público ou, aproveitando a oportunidade, um fenômeno improvável.

GLOSSÁRIO DO AGORA

HUMORISTA: escritora ou escritor que escreve texto de humor.

COMEDIANTE: Atriz ou ator especializado em cenas cômicas.

HUMOR: Veia cômica, ironia que provoca risos.

COMÉDIA: Uso do humor nas artes cênicas.

LATE SHOW: gênero de programa de televisão, sendo especificamente um tipo de programa de variedades e de entrevistas orientado para a comédia que vai ao ar no final da noite. As características do gênero incluem tópicos de monólogos onde os apresentadores brincam com as notícias do dia, esquetes de comédia, entrevistas com celebridades e performances musicais.

STAND-UP COMEDY: espetáculo de humor executado por apenas um ou uma comediante, que se apresenta geralmente em pé (daí o termo “stand-up”), sem acessórios, cenários, caracterização, personagem ou o recurso teatral da quarta parede, tudo isto diferenciando o stand-up de um monólogo tradicional. O próprio material tem uma metodologia própria de organização, em tópicos, não obstante sendo bastante factual. O estilo é também chamado de humor de cara limpa, termo usado por alguns comediantes.

RIA E APRENDA AO MESMO TEMPO
IMITOSE
IMPROVÁVEL

Agora eu proponho a vocês algumas atividades. Primeiro, investigue se as pessoas com as quais você tem contato na família, no trabalho, na escola conhecem os e as artistas mencionadas nesta unidade. Depois, se tiver um grupo que se disponha a se divertir com você, planeje e aplique alguns jogos dos Barbixas e observe profundamente a experiência de quem faz parte da cena e de quem assiste.

Para concluir com alegria e esperança, assista ao pequeno vídeo da CazAzul, “Defesa da Alegria”, com poesia do uruguaio Mário Benedetti, edição e direção de Hendye Gracielle e locução da atriz venezuelana Inés Pérez-Wilke. <https://youtu.be/f6smswUuA6g>

Resumo da Unidade 2

Nesta segunda unidade tratamos de jogo no teatro. Como o material primoroso do Prof. Licko Turlle já trata especificamente de Viola Spolin e Augusto Boal, nos permitimos enveredar por outros caminhos, extremamente atuais e que refletem diretamente no cotidiano das pessoas comuns e das/dos artistas do interior. Falamos dos fenômenos de *stand-up comedy* na TV, nos palcos e no Youtube, e da relação íntima que esse formato e que o gênero cômico vem desenvolvendo com o audiovisual desde a invenção da TV. Apontamos importantes nomes da comédia que confrontam práticas racistas, machistas, gordofóbicas e lgbtfóbicas, propondo uma nova comédia, um novo humor. Refletimos sobre a imensa influência desses artistas nas cidades do interior e na importância destes veículos como forma de distribuição de conteúdo politicamente engajado, para inspirar as juventudes que se interessam pelo estudo de teatro em nossas cidades. Por fim, refletimos, também brevemente, sobre o fenômeno do grupo de improvisação teatral Os Barbixas, que, com maestria, aproxima o teatro, a TV e a internet, construindo um percurso artístico completamente inovador.



Imagem: Freepik

Unidade 3 – Material para Desenvolvimento de Práticas



Estudo do texto “A Magia das Cores”, turma infantil de teatro. Aulas, texto e direção: Priscila Amaral (2019)

Fonte: fotografia de Rebeca Reis – acervo da autora

Feitas as considerações sobre as grandes mudanças ocorridas nas últimas décadas, evidencia-se a urgência de novos estudos sobre as práticas teatrais atuais, reconhecendo aquelas desenvolvidas nos centros do país e do mundo e confrontando seu impacto nas

práticas realizadas nas cidades do interior. Buscamos investigar e participar de um projeto educacional que seja original do lugar no qual é planejado e efetivado. Vamos, nesta unidade, apresentar instrumentos de planejamento e uma proposta de sistematização geral de tipos de jogos, de modo a colaborar com o desenvolvimento de seu próprio projeto de intervenção a partir de jogos teatrais ou dramáticos.

3.1 Instrumentos de planejamento pedagógico

Reconhecidamente, o plano de curso e o plano de aula são as principais ferramentas de planejamento de uma atividade pedagógica.

Caracterizado como processo de decisão sobre a atuação concreta dos/as educadores/as, no cotidiano do trabalho pedagógico, o planejamento curricular pode ser subdividido em projeto de curso e plano de aula, que são a tradução do plano da escola para o trabalho pedagógico em sala de aula. O plano de curso – também denominado por projeto de curso, plano anual, plano de unidades didáticas – é um roteiro organizado das unidades didáticas para um ano ou semestre, a ser revisto e repensado de acordo com o processo alavancado (CANDA, 2020, p. 60).

Desenvolvido a partir de um projeto político-pedagógico mais amplo, construído por um coletivo que tem relações diretas e íntimas com a instituição que promove a ação pedagógica, o plano de curso deve ser construído no sentido de guiar a pessoa responsável pela ação em todas as etapas que farão parte do processo pedagógico do qual trata. Diferencia-se do plano de aula, na medida em que sua totalidade é a ação completa. O desenvolvimento do plano de curso deverá ser composto por sucessivos e distintos planos de aula.

São parte de um plano de curso:

1. Título da disciplina ou da atividade
2. Ementa (presente no projeto político-pedagógico)
3. Justificativa
4. Público (em caso de projetos especiais)
5. Objetivos (geral e específico)

6. Conteúdo (dividido por unidades de ação)
7. Carga horária
8. Metodologias
9. Recursos didáticos
10. Parâmetros e formas de avaliação
11. Referencial teórico

Organizado em modelo de tabela e com informações mais diretas que o plano de curso, o plano de aula deve ser sempre construído, por mais simples que a ação possa parecer, e deve estar vinculado com o plano de curso. Geralmente é apresentado em forma de tabela de fácil visualização e deve guiar a pessoa responsável pela atividade, a partir dos seguintes itens:

1. Título da atividade
2. Carga horária
3. Público
4. Objetivos (geral e específicos)
5. Conteúdos a serem trabalhados
6. Metodologia (formas de desenvolver os conteúdos)
7. Recursos didáticos (necessários ao desenvolvimento da prática)
8. Parâmetros e métodos de avaliação

Além dos documentos citados, um outro instrumento é parte fundamental do exercício pedagógico, qual seja: o relatório. Construído a partir do confronto entre o que foi planejado (no plano de curso e nos planos de aula) com o que foi de fato executado, o relatório deve apresentar não apenas um relato direto do que aconteceu, mas deve trazer reflexões sobre as atividades, sobre os desafios encontrados no percurso e as formas de enfrentá-los. Deve refletir sobre os comportamentos humanos durante as atividades, não apenas de quem fez parte como público-alvo,

mas também de quem participou da execução e dos agentes envolvidos direta ou indiretamente no processo. As reflexões devem dialogar com as referências teóricas que embasaram o projeto e os planos de curso e de aula. Deve conter imagens das atividades, sistematização de resultados qualitativos e quantitativos e apontar para novos desdobramentos.

3.2 Organizando os jogos



Jogos de aquecimento com a plateia – Projeto Curta Quarta (2019)

Fonte: fotografia de Rebeca Reis – acervo da autora.

Assim como os esportes são organizados por categorias (esportes de invasão, de rede, de campo e taco, de combate, de marca, de precisão, e esportes técnico-combinatórios), quem trabalha com teoria ou prática de jogos costuma organizá-los a partir de critérios próprios de sua prática. Aqui vamos propor uma categorização de jogos teatrais com o principal objetivo de facilitar o planejamento da atividade, buscando um jogo de cada categoria que corresponda às necessidades de uma atividade específica.

A primeira categorização diz respeito ao tipo de jogo segundo o critério de seu desenvolvimento, ou seja, diz respeito a como o jogo será desenvolvido e o que ele precisa para acontecer, quer sejam materiais, quer sejam condições.

a) **Jogos coletivos ou particulares:** por mais que a noção de jogo pressuponha um evento coletivo, há inúmeras possibilidades de uma pessoa realizar um jogo sozinho. Desde o clássico jogo de Paciência, do baralho, até jogos mentais com os quais a própria pessoa se desafia, há uma infinidade de atividades dessa natureza que podem ser utilizados num ambiente pedagógico.

b) **Jogos com materiais externos:** são jogos que envolvem elementos físicos externos ao corpo de quem joga, como brinquedos, peças, cartas, material de papelaria, cordas, bolas, cones etc.

c) **Jogos com o corpo/espço:** são jogos que se estruturam na relação entre o corpo e o espaço. Neste grupo encontram-se também os jogos vocais.

d) **Jogos conceituais:** são jogos realizados a partir de conceitos e não de materiais concretos, como jogos de palavras, jogos de imagens, jogos de criação de histórias, jogos de respostas condicionadas etc. Jogos que envolvem memória e projeção de futuros possíveis também se caracterizam como jogos conceituais.

e) **Jogos híbridos:** são jogos que podem conter características de mais de um dos grupos acima, como jogos que envolvem o corpo e objetos e são, ainda, jogos coletivos, como são, geralmente, os jogos com bola, sejam eles competitivos ou não.

O segundo critério de organização dos jogos, para o contexto com o qual estamos tratando, diz respeito à situação do grupo e aos objetivos do encontro. São divididos em:

- a) jogos de integração;
- b) jogos de autoconhecimento;
- c) jogos de descoberta e uso consciente do espaço;
- d) jogos de noções de tempo e ritmo;
- e) jogos de aquecimento mental;
- f) jogos de aquecimento corporal e vocal;
- g) jogos de desenvolvimento da criatividade;
- h) jogos de memória, reflexão e avaliação;
- i) recriação de jogos.

Como essas categorias dizem respeito ao objetivo dos jogos, serão apresentadas a seguir suas outras características mais marcantes:

- o que são;
- quando usar;
- o que observar antes;
- o que observar durante;
- o que observar depois.

3.2.1. Jogos de Integração

O que são?

- Atividades práticas que têm como principal objetivo integrar um grupo que acaba de se formar, sejam seus membros conhecidos ou não. Mesmo quando um grupo é formado por pessoas que se conhecem, o fato de estarem reunidos a partir de um objetivo comum interfere profundamente na forma como se relacionam, como representam suas máscaras sociais e como reconhecem a si mesmos dentro do grupo.

Quando fazer?

- Nos primeiros encontros de formação de um grupo.
- Em encontros de retomada de atividades depois de um longo período de pausa.
- Sempre que sentir que o grupo precisa reforçar seus laços afetivos.

O que observar antes do jogo?

- Perfil do grupo: sua experiência com práticas teatrais, tempo disponível para a ação do dia e objetivo da formação daquele grupo e do encontro do dia.
- Tempo, espaço, recursos didáticos e humanos disponíveis.

O que observar durante o jogo?

- Ficar atenta e atento para o envolvimento de todas as pessoas que participam da atividade. Cuidar para que ninguém deixe participar.
- Atentar para a formação de pequenos núcleos de pessoas já conhecidas e intervir de forma discreta para que pessoas que não se conheçam possam interagir.
- Observar o comportamento das pessoas mais tímidas e também das que tomam mais iniciativa, para que seja garantido um equilíbrio saudável na execução das ações.

O que observar depois do jogo?

- Verificar se o grupo se tornou mais unido depois da atividade.
- Observar as mudanças comportamentais de cada participante.
- Buscar informações das pessoas envolvidas sobre o que sentiram durante a atividade.

3.2.2. Jogos de Autoconhecimento

O que são?

• Atividades que permitem a quem participa observar a si mesma, buscar memórias pessoais, fazer observações sobre o próprio comportamento em determinadas situações. Podem representar, também, atividades de investigação do próprio corpo, dos elementos sob os quais pode interferir (escolha de roupas, adereços), daqueles que não foram escolhidos (cor da pele, traços no rosto, timbre de voz, cicatrizes) e, também, das intervenções deliberadas, diretas no próprio corpo: corte de cabelo, tatuagem, piercings etc. Os jogos de autoconhecimento podem acessar recursos da memória para evocar eventos do passado e planos para o futuro, bem como promover uma busca pela noção de si a partir da própria experiência particular e a partir da experiência naquele grupo.

Quando fazer?

- Nos primeiros encontros de formação de um grupo.
- Em encontros de retomada de atividades depois de um longo período de pausa.
- Sempre que sentir que o grupo precisa empreender uma jornada de autocrítica.

O que observar antes do jogo?

- Observar a heterogeneidade do grupo, nas semelhanças e diferenças de seus componentes, para adequar o tipo de imersão a ser empreendida na atividade.
- Cuidar para que seja garantida a privacidade e segurança na socialização de informações pessoais.
- Evitar atividades de imersão intensa sem que haja preparação para reações inesperadas, sobretudo com grupos de adolescentes.

O que observar durante o jogo?

- Ficar atenta e atento para o envolvimento de todas as pessoas que participam da atividade. Cuidar para que ninguém deixe participar.
- Verificar constantemente se todo o grupo está em nível similar de envolvimento com a atividade, evitando que alguns participantes se exponham e outros apenas fiquem assistindo a entrega dos demais.
- Atentar para a presença da consciência da pessoa durante a atividade, evitando que o participante possa entrar em estados de transe com os quais a pessoa responsável pela atividade não saiba lidar.
- Avaliar, durante toda a atividade, se é aconselhável continuar até o fim, se é melhor interromper a atividade antes do previsto de forma gradual, ou se é possível e necessário continuar a atividade para além do previsto.
- Certificar-se de fazer um encerramento cuidadoso da atividade, retomando a consciência de cada participante para a experiência coletiva e a presença de seus colegas.

O que observar depois do jogo?

- Observar as mudanças comportamentais de cada participante.
- Demonstrações de aumento da autoestima.
- Buscar informações das pessoas envolvidas sobre o que sentiram durante a atividade.

3.2.3. Jogos de Descoberta e Uso Consciente do Espaço

O que são?

• Atividades que permitem a quem participa observar de modo consciente a presença do espaço e suas características, desde pequenos detalhes físicos (cor, tamanho, textura, área, temperatura, umidade) até dados de sua relação com o local (quando foi construído, objetivo, quem construiu, como a comunidade se relaciona, quem são as pessoas que o frequentam, quais as características do entorno etc.). Os jogos de consciência espacial geralmente dialogam com jogos corporais e vocais, já que a experiência do movimento se dá no tempo e no espaço. Esses jogos são indispensáveis para uma posterior abordagem sobre a disposição de elementos cênicos e, também, na composição de personagens, pois envolve diretamente a relação entre o palco e a plateia.

Quando fazer?

- Nos primeiros encontros de formação de um grupo.
- Em encontros de retomada de atividades depois de um longo período de pausa ou quando houver mudança para um novo espaço.
- Antes e durante atividades de marcação de cena.
- Quando for possível ensaiar no espaço onde acontecerá a apresentação do produto.

O que observar antes do jogo?

- Assegurar condições de acessibilidade e permanência no local.
- Buscar conhecer a relação do grupo com o espaço (essas informações podem ser obtidas através de jogos conceituais ou jogos de integração).
- Cuidar para que seja garantida a segurança física do grupo, utilizando um espaço bem cuidado, climatizado e limpo.
- Evitar a presença de elementos que sejam dispersivos dentro do espaço e, na medida do possível, buscar neutralidade dos elementos estéticos (de preferência um espaço com cores neutras e iluminação adequada).

- Evitar atividades de imersão intensa sem que haja preparação para reações inesperadas, sobretudo com grupos de adolescentes.
- Garantir privacidade durante os jogos.

O que observar durante o jogo?

- Ficar atenta e atento para o envolvimento de todas as pessoas que participam da atividade. Cuidar para que ninguém deixe de participar.
- Observar o nível de investigação e atenção ao espaço dado por cada participante.
- Atentar para as relações coletivas de uso do espaço e a atenção da pessoa participante para as demais, como elementos constituintes daquele espaço.
- Estimular o uso de diferentes partes do corpo na investigação das possibilidades espaciais.

O que observar depois do jogo?

- Observar as mudanças comportamentais de cada participante em relação ao espaço.
- Verificar o desenvolvimento da consciência espacial em outros tipos de jogos.
- Buscar informações das pessoas envolvidas sobre o que sentiram durante a atividade.

3.2.4. Jogos de Noção de Tempo e Ritmo

O que são?

- Atividades que buscam concentrar o foco da pessoa que participa no desenrolar de cada ação dentro do tempo em que ela acontece. Fazem parte desse tipo de jogo as noções de rápido/lento, curto/longo, silêncio/pausa e som/movimento.

Quando fazer?

- Quando o grupo já tiver realizado alguns encontros iniciais.
- Em encontros de retomada de atividades depois de um longo período de pausa.
- Sempre que sentir que o grupo precisa ajustar o tempo e o ritmo de alguma atividade que esteja sendo desenvolvida ou de algum produto que esteja sendo construído.

O que observar antes do jogo?

- Garantir que o espaço tenha condições de promover uma atenção plena ao tempo e ritmo da atividade (evitar interrupções, diminuir a incidência de barulhos e outras distrações).
- Buscar conhecer casos de distúrbios de ansiedade ou outro fenômeno que possa ser afetado por atividades demasiado lentas ou demasiado velozes.

O que observar durante o jogo?

- Ficar atenta e atento para o envolvimento de todas as pessoas que participam da atividade. Cuidar para que ninguém deixe participar.
- Verificar constantemente se todo o grupo está confortável com o ritmo da atividade.
- Observar o tempo da atividade durante toda a sua execução

O que observar depois do jogo?

- Observar as mudanças comportamentais de cada participante em relação ao tempo e ao ritmo nas outras atividades.
- Buscar informações das pessoas envolvidas sobre o que sentiram durante a atividade.

3.2.5. Jogos de Aquecimento Mental

O que são?

- Atividades que desafiam e estimulam as competências cognitivas das pessoas participantes, acessando material vinculado à memória e relacionando conhecimentos prévios.

Quando fazer?

- Nos primeiros encontros de formação de um grupo.
- Em encontros de retomada de atividades depois de um longo período de pausa.
- Sempre que sentir que o grupo precisa ampliar sua capacidade de resposta a determinados estímulos.
- Em períodos de criação cênica.
- Antes de ensaios.

O que observar antes do jogo?

- Verificar o perfil do grupo em relação a conhecimentos de modo geral e capacidade de resposta a estímulos diversos e contínuos.
- Selecionar jogos com grau de dificuldade que seja compatível com o grupo. Sempre incluir as pessoas que tenham mais dificuldades com cuidado e atenção para que não haja desequilíbrio e quebra do ritmo do jogo.

O que observar durante o jogo?

- Ficar atenta e atento para o envolvimento de todas as pessoas que participam da atividade. Cuidar para que ninguém deixe de participar.
- Aplicar o jogo de modo cumulativo, ou seja, dividir os desafios em etapas menores, explicar seu desenvolvimento e aplicar. Reaplicar até que todas e todos tenham alcançado

êxito em cada fase. Só passar para a fase seguinte quando não houver mais erros. Sempre que preciso, retomar da primeira etapa até a atual, antes de começar a próxima.

- Observar se o grupo está tendo prazer com a atividade. Caso alguém se sinta desconfortável ou se sinta menosprezado pelo próprio desempenho, tentar ajudar a pessoa, envolvendo todo o grupo nessa ajuda. Caso perceba que o exercício está demasiado complicado, finalizar, mesmo que antes do esperado, e passar para um jogo que possa ser completado com êxito, construindo a memória da superação.

- Não desistir do jogo na metade ou deixar que uma pessoa desista do jogo.

O que observar depois do jogo?

- Observar as mudanças comportamentais de cada participante.
- Verificar o grau de satisfação imediatamente depois do jogo.
- Verificar se a pessoa participante demonstra interesse em novos jogos.
- Atentar caso a pessoa participante comece a faltar ou chegar atrasada, buscando evitar os jogos mentais.
- Buscar informações das pessoas envolvidas sobre o que sentiram durante a atividade.

3.2.6. Jogos de Aquecimento Corporal e Vocal

O que são?

- Jogos que envolvem movimentos corporais no sentido de prepará-los para as atividades seguintes.

Quando fazer?

- No começo de todos os encontros, se possível.

O que observar antes do jogo?

- Selecionar apenas jogos que você tenha condições de aplicar, sem risco para a saúde das pessoas do grupo.
- Garantir que as pessoas estejam em condições de realizar as atividades: sem lesões corporais ou outras doenças, com roupas adequadas.
- Garantir espaço sem distração e com condições de movimentação plena.
- Garantir que cada participante tenha uma garrafinha de água em temperatura ambiente.

O que observar durante o jogo?

- Ficar atenta e atento para o envolvimento de todas as pessoas que participam da atividade. Cuidar para que ninguém deixe participar.
- Verificar se as pessoas participantes estão confortáveis com os exercícios.
- Não exigir das pessoas um desempenho como em uma atividade de educação física.
- Em caso de acidente buscar ajuda imediatamente. Não tomar decisões para as quais não tenha total competência.

O que observar depois do jogo?

- Observar as mudanças comportamentais de cada participante.
- Verificar o desempenho corporal da pessoa ao longo dos encontros.
- Atentar para o desempenho durante as atividades seguintes, para se certificar que as atividades estão no tempo e na intensidade corretas.
- Notar se a pessoa tem sentido prazer com as atividades.
- Buscar informações das pessoas envolvidas sobre o que sentiram durante a atividade.

3.2.7. Jogos de Desenvolvimento da Criatividade

O que são?

• Atividades que estimulam a criatividade tanto relacionada a aspectos intelectuais quanto corporais. Geralmente demandam das pessoas participantes a criação de algo novo, seja uma simples resposta ou um pequeno produto.

Quando fazer?

- Quando começar a etapa de criação.
- Em encontros de retomada de atividades depois de um longo período de pausa.
- Antes dos ensaios de marcação.
- Um pouco antes da estreia.

O que observar antes do jogo?

• Escolher jogos que tenham alguma vinculação com o produto que está sendo criado, ainda que a vinculação seja indireta ou conceitual.

• Ter consciência se os jogos são apenas de estímulo ou se deverão resultar em produtos que vão ser exibidos.

• Atentar para condições de segurança na pessoa participante, nos demais integrantes do grupo e na pessoa que está conduzindo o jogo.

O que observar durante o jogo?

• Ficar atenta e atento para o envolvimento de todas as pessoas que participam da atividade. Cuidar para que ninguém deixe de participar.

• Observar atentamente as pessoas que evitam participar e tentar compreender por que isso acontece. O mesmo para as pessoas que participam repetidas vezes, sem deixar espaço para os colegas.

O que observar depois do jogo?

- Observar as mudanças comportamentais de cada participante.
- Desempenho nas atividades de criação.
- Desenvolvimento da criatividade nos jogos posteriores.
- Buscar informações das pessoas envolvidas sobre o que sentiram durante a atividade.

3.2.8. Jogos de Memória, Reflexão e Avaliação

O que são?

- Atividades que permitem às pessoas participantes lembrar, refletir e avaliar as atividades realizadas durante determinado período.

Quando fazer?

- Ao final de cada atividade.
- Ao final de cada processo.
- Sempre que sentir que o grupo precisa refletir sobre suas práticas.

O que observar antes do jogo?

- Definir prévia e especificamente qual período será abordado no jogo.
- Juntar informações, dados e memórias próprias das atividades, levando em consideração o objetivo de estar realizando esta atividade.
- Garantir que o grupo todo esteja presente.

O que observar durante o jogo?

- Ficar atenta e atento para o envolvimento de todas as pessoas que participam da atividade. Cuidar para que ninguém deixe participar.
- Garantir o estímulo da memória da ação a ser avaliada.
- Apresentar de forma elucidativa e sequencial os pontos sobre os quais se deve refletir e avaliar.
- Garantir que todo o grupo se manifeste.

O que observar depois do jogo?

- Observar as mudanças comportamentais de cada participante.
- Verificar se os objetivos da avaliação foram alcançados.
- Observar se não há assuntos que não foram trazidos para a avaliação e que estejam sendo comentados fora do coletivo.
- Buscar informações das pessoas envolvidas sobre o que sentiram durante a atividade.

Atenção:

Existem publicadas inúmeras fontes de pesquisa para jogos que podem ser utilizados nas categorias acima. Listamos aqui algumas sugestões:

1. Jogos para Atores e Não-Atores – Augusto Boal
2. Jogos Teatrais: Fichário – Viola Spolin
3. Manual da Criatividade – Eugênia Millet e Paulo Dourado
4. Jogos Teatrais – Ingrid Koudela
5. O livro do Viewpoints: Um guia básico prático para viewpoints e composição - Anne Bogart e Tina Landau
6. Improvável: 50 cartas para treinar improvisos com humor – Cia Os Barbixas e Paulo Faiok
7. “Improvisação como Espetáculo” (canal do YouTube)

https://www.youtube.com/channel/UCvYuKu0_NEBenWlNoITnwOA

3.3. Recriação de Jogos

Tão logo uma professora ou professor de teatro começa a aplicar os jogos aprendidos em sala de aula, ela/ele percebe que, em alguns contextos, algumas mudanças precisam ser feitas imediatamente antes ou mesmo durante os jogos. Com o passar do tempo, sente que pode unir dois ou mais jogos em apenas um, por exemplo. Quando menos se espera, percebe-se que estão criando novos jogos a partir dos que foram aplicados. Esse é um momento crucial na vida de quem faz Licenciatura em Teatro. Espero que esse seu momento chegue em breve! Ao criar novos jogos, tenha em mente os objetivos, o grupo com o qual você vai trabalhar e as condições de tempo e espaço. Tenho certeza de que vai ser lindo!



Culminância da roda de estímulo para início de espetáculo (2017)

Fonte: fotografia de Érica Daniela – acervo da autora

Resumo da Unidade 3

Na Unidade 3 nós tratamos de alguns instrumentos indispensáveis para um bom planejamento, execução e avaliação de práticas pedagógicas, como o plano de curso, o plano de aula e o relatório de atividades. Em seguida, apresentamos uma proposta de categorização dupla de jogos, sendo a primeira vinculada à sua natureza e a segunda vinculadas aos seus objetivos. Na segunda categorização, fizemos breves considerações sobre o que são essas atividades, quando devem ser feitas, o que observar antes, durante e depois da atividade. Não foram colocados exemplos, porque a pesquisa pelos jogos será uma das atividades que você deverá realizar.



Aspectos Conclusivos

A abordagem deste material buscou uma aproximação radical com os tempos atuais, as práticas que têm se desenvolvido no universo da improvisação, optando por acessar experiências que as pessoas que estão no interior do Estado possam conhecer e refletir sobre. Parece urgente que nós da periferia da construção do conhecimento intelectual em arte façamos reflexões sobre nossas realidades de produção e de fruição estética, compreendendo suas interferências e o impacto cultural, social e estético em nossa própria prática e na escolha de como lidar com o material que usaremos em nossa sala de aula.

O tema da comédia e do humor apareceu inevitavelmente, posto que o improviso, apesar de não ser exclusivamente cômico, parece ter uma boa relação com esta prática. Para refletir sobre comédia, improviso e repertório cultural juntamente com o enfrentamento de preconceitos a partir da piada, falamos sobre alguns artistas que deixaram o lugar de alvo da comédia para serem autores e transformadores das práticas ultrapassadas de fazer rir.

Antes disso, porém, tratamos de princípios, fundamentos e práticas de planejamento pedagógico, para que você possa utilizar o material contido neste ebook de forma plena na execução de suas atividades pedagógicas. Lembrando que as imagens que ilustram este livro eletrônico são do acervo da CazAzul Teatro Escola, produzidas em seus cinco anos de atividades presenciais. Você pode conhecer mais deste material nas redes sociais da escola, que fica em Vitória da Conquista, com o @cazazul.

É sempre um prazer desafiador produzir material para um grupo tão especial, heterogêneo, mas que tem como ponto de união o fato de estarem produzindo pesquisas, teorias e práticas a partir de um lugar tão rico e que tem tanto a ensinar, que é o nosso vasto interior, a nossa rica e tão valorosa periferia do mundo – ou melhor, o centro do mundo, porque o centro é onde a gente está. Que possamos rir das piadas que produziremos e rir de alegria pelas transformações positivas que elas possam gerar. Eu imagino que as atividades que vocês vão realizar a partir deste ebook vão ter grande adesão, sobretudo de adolescentes e jovens. Bom trabalho. Boas gargalhadas!



Referências Bibliográficas

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CANDA, Cilene Nascimento. **Ensino de Teatro: Fundamentos e Didática**. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

DOURADO, Paulo; MILET, Maria Eugênia. **Manual de criatividade**. Salvador: Funceb; EGB, 1997.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandao Cipolla. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MUNIZ, Mariana Lima. **Improvisação como espetáculo**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. Tradução Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TURLE, Licko. **Jogos improvisacionais**. Salvador: UFBA; Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2021.

Sites:

<https://www.aulete.com.br/index.php>

<https://www.dicio.com.br/>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Fabiana_Karla

<https://hugogloss.uol.com.br/famosos/fabiana-karla-critica-video-do-porta-dos-fundos-com-piadas-gordofobicas-sao-as-mesmas-pessoas-que-falam-em-empatia-na-internet-caso-repercute-na-web-confira/>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Tat%C3%A1_Werneck

<https://www.papodecinema.com.br/artistas/yuri-marcial/#:~:text=Yuri%20Mar%C3%A7al%20nasceu%20na%20cidade,up%20comedy%20dispon%C3%ADveis%20no%20Youtube.>

https://br.linkedin.com/in/alan-miranda-663a4044?original_referer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

Vídeos e filmes:

O Riso dos Outros – Direção: Pedro Abrantes – 2009:

<https://www.youtube.com/watch?v=GowlcUgg85E>

Imitose - Cia Os Barbixas – 2014

<https://www.youtube.com/watch?v=iwjYwHmYO5g>

Improváveis / Entra e Sai - Cia Os Barbixas – 2018

<https://www.youtube.com/watch?v=55x-GC-Qn3Q>

O Grande Ditador – Direção: Charles Chaplin – 1940

<https://www.youtube.com/watch?v=pHZ46sQkzqU>

Podcasts:

Mamilos – Humor com Yuri Marçal: 2021

<https://www.b9.com.br/shows/mamilos/mamilos-309-humor-com-yuri-marcal/>



Universidade Federal da Bahia

Fundamentos e Metodologias para o Ensino de Teatro

A disciplina Fundamentos e Metodologias para o Ensino de Teatro é um componente curricular do curso de Licenciatura em Teatro na modalidade - Educação à Distância (EaD) da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Aborda teorias e discussões com a intenção de porpor uma crítica ao modo hegemônico de pensar sobre práticas de ensino de teatro, bem como da observação de práticas cotidianas individuais que oferecem experiências relevantes ao tema, propondo um encontro revelador e transformador para o ensino de teatro no interior da Bahia.



PROGRAD
PRO-REITORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Teatro
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

