

Ideias confinadas ou Minha janela se abriu pra praça: O fazer teatral online com estudantes da rede pública

Jacyan Castilho
Marcos Clóvis Fogaça

Para citar este artigo:

CASTILHO, Jacyan; FOGAÇA, Marcos Clóvis. *Ideias confinadas ou Minha janela se abriu pra praça: O fazer teatral online com estudantes da rede pública*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102412021e0116>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Ideias confinadas ou Minha janela se abriu pra praça: O fazer teatral online com estudantes da rede pública¹

Jacyan Castilho²

Marcos Clóvis Fogaça³

Resumo

O artigo traz um relato da experiência de ensino em plataformas *online* para discentes do Ensino Fundamental II na cidade de Sorocaba, SP, realizada durante a pandemia de Covid-19 em 2020-21. Foi feita uma adaptação, para o ambiente virtual, de jogos teatrais presentes no fichário da autora Viola Spolin. A experiência instigou a proposição de uma encenação teatral virtual, intitulada “Minha janela se abriu pra praça”, aceita para ser desenvolvida no 20º FETO – Festival Estudantil de Teatro de Belo Horizonte, MG. O artigo explana a metodologia e resultados do processo com os estudantes, considerando os procedimentos sob a perspectiva da aprendizagem ativa, e considerando o ambiente remoto como dispositivo estruturador de linguagem.

Palavras-chave: Teatro virtual. Teatro na escola. Teatro na pandemia.

Confined Ideas or My window opened to the square: Online performing arts with public school students

Abstract

The article brings a report of the teaching experience in online platforms for students of Elementary School II in the city of Sorocaba, SP, carried out during the Covid-19 pandemic in 2020-21. An adaptation was made, for the virtual environment, of the theatrical games present in Viola Spolin's binder. The experience instigated the proposition of a virtual theatrical production, entitled "My window opened to the square", accepted to be developed in the 20th FETO - Student Theater Festival of Belo Horizonte, MG. The article explains the methodology and results of the process with the students, considering the procedures from the perspective of active learning, and considering the remote environment as a structuring device of language.

Keywords: Virtual theater. Theater at school. Theater in pandemic.

¹ Pesquisa com financiamento CAPES – Alexander von Humboldt Stiftung/Foundation.

² Pós-Doutorado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Justus-Liebig Universität (Giessen/RFA). Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestrado em Teatro pela UNIRIO. Especialização em Teoria e Prática do Teatro pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduação em Artes Cênicas na UNIRIO. Prof. Associada na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em Curso de Graduação em Artes Cênicas – habilitação em Direção Teatral. Docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da UFRJ e no Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas (PPGEAC) da UNIRIO, no curso de Mestrado Profissional em Ensino de Artes Cênicas. jacyancastilho@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/9706863033493429>

 <https://orcid.org/0000-0001-6572-2299>

³ Mestrando em Ensino de Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Especialização em Linguagens da Arte pela Universidade de São Paulo (USP). Licenciatura e Bacharelado em Teatro pela Universidade Anhembi Morumbi, Licenciatura em Ed. Artística pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Tatuí (FAFICILE) e Pedagogia pela (UNICID). marcosclovis_arte@yahoo.com.br

 <http://lattes.cnpq.br/9105280270642453>

 <https://orcid.org/0000-0003-3271-3171>



*Ideas confinadas o Mi ventana daba a la plaza: Creación teatral online con
alumnos de escuelas públicas*

Resumen

El artículo trae un informe de la experiencia de enseñanza en plataformas en línea para los estudiantes de la Escuela Primaria II en la ciudad de Sorocaba, SP, llevado a cabo durante la pandemia de Covid-19 en 2020-21. Se hizo una adaptación, para el entorno virtual, de juegos teatrales presentes en la carpeta de la autora Viola Spolin. La experiencia instigó la propuesta de un montaje teatral virtual, titulado "Mi ventana se abrió al cuadrado", aceptado para ser desarrollado en el 20º FETO - Festival de Teatro Estudiantil de Belo Horizonte, MG. El artículo explica la metodología y los resultados del proceso con los alumnos, considerando los procedimientos desde la perspectiva del aprendizaje activo, y considerando el entorno remoto como dispositivo estructurador del lenguaje.

Palabras clave: Teatro virtual. Teatro en la escuela. Teatro en la pandemia.



O dia é 02 de dezembro de 2019.

O pátio da Escola Estadual de Ensino Integral Professor Altamir Gonçalves, situada na zona oeste da cidade de Sorocaba – SP, está cheio de adereços, tecidos e um cabo de som que um aluno esqueceu na plateia (‘e que se a Direção da escola tomar conhecimento vai ficar brava, essas coisas são muito úteis e caras’ – ralha o professor). Estão sendo finalizados os preparativos para o V Festa - Festival Estudantil de Teatro do Altamir.

O Festa vem sendo realizado anualmente desde 2015. Trata-se de um evento muito esperado por toda comunidade escolar. Cada turma desenvolve durante o ano letivo um processo criativo/colaborativo na montagem de uma peça teatral. O Festival é a ocasião de compartilhamento destes processos e resultados. É festivo ver mais de 400 alunos fazendo do teatro um espaço de descobertas pessoais e coletivas. Afinal, é o coroamento de uma jornada que, em muitos aspectos, caracteriza a essência de um *ensino ativo* (Ghirardelli, 2002) ou *estudo ativo* (Libâneo, 2013): aquele que favorece uma aprendizagem ativa, isto é, baseada na aquisição de conhecimentos e habilidades provenientes da experiência e da experimentação cognoscitiva e sensorial; em interação com o contexto sociocultural do aluno; com reconhecimento de sua bagagem afetiva e intelectual. E mais: privilegiando, como todo ofício das artes cênicas, a construção coletiva de um conjunto de conhecimentos.

Numa relação colaborativa, professores-encenadores e alunos-atuantes buscam focalizar seus esforços na descoberta de novos modos de fazer teatro, em *insights* e em processos que se configuram num modo próprio para aprender e fazer teatro (Gama, 2008, p.88).

A jornada termina, como era de se esperar, em um dia de encantamento e cooperação, misto de nervosismo e euforia, que marcarão indelevelmente nestes jovens a memória de uma operação que envolveu, de forma bastante integrada, seus corpos, mentes, afetos e mãos.



Corta para:
2020
EXT/DIA

No dia 16 de março a comunidade escolar foi informada de que a Escola ficaria fechada por quinze dias, como medida de isolamento para evitar a propagação do SARS-CoV-2, comumente conhecido como Coronavírus, responsável por uma epidemia global de Covid-19. Os professores arrumam seus pertences e descem para o estacionamento. Caminham todos juntos, tomados por um silêncio carregado de medo, angústia e dúvidas. O pátio e seu pequeno palco, que outrora celebrava as festividades do teatro, estava vazio. Ninguém sabia o que estava por vir.

(O que aconteceu depois, já sabemos, por ainda nos encontrarmos no mesmo contexto: um país assolado pelo vírus e por um presidente negacionista, ignorante, mal-intencionado e truculento, acompanhado por uma classe política venal, uma parcela da sociedade aquiescente a seus propósitos, e um sistema jurídico inoperante frente à calamidade sanitária que se abate sobre o país).

Nesse caótico cenário, fez-se imperativa a tomada de decisões que suprissem pelo menos parte das lacunas deixadas pela situação emergencial. Se tantos segmentos da sociedade enfrentaram, por força da pandemia, uma reorganização de procedimentos, objetivos e recursos, a continuidade da educação de crianças e adolescentes passou a estar no centro dos debates sobre os prejuízos do isolamento.

A educação pública, com toda a intrincada teia de responsabilidades que cotidianamente lhe são demandadas, tornou-se ponto crucial nesse debate. Não pensar a educação pública de forma remota seria aumentar a lacuna social, exatamente por conta dessa teia que sustenta não só a formação do aluno, como também sua saúde, alimentação, lazer e interação com a sociedade. Foi preciso buscar meios para esse tipo de ensino remoto, e em tempo recorde: não como uma solução a longo prazo, mas como uma alternativa em tempos de crise. Colhidos em cheio por uma situação aflitiva que ameaçava a todos, surgiu uma grande inquietação entre os docentes. Houve que se engatar, de pronto, uma



estratégia de sobrevivência também dos ideais embutidos nos projetos pedagógicos. Era preciso não desamparar aqueles alunos e propiciar-lhes de alguma maneira uma possibilidade de experiência, ainda que fosse uma experiência de crise: “Pomos as mãos no arado e viramos para trás; começamos e paramos não porque a experiência tenha atingido o fim em nome do qual foi iniciada, mas por causa de interrupções externas ou da letargia interna” (Dewey, 2010, p.109).

Com a pandemia o nosso querido festival na escola não iria acontecer, mas de alguma maneira o teatro, linguagem tão amada pelos discentes, precisava ser oferecido. Foram surgindo, no calor da improvisação (não a que nasce da precariedade, mas a que nasce do repertório consolidado dos improvisadores), experiências com os jogos teatrais de forma *online* para os alunos interessados do Ensino Fundamental II. Para nossa satisfação, o projeto se desdobrou em uma montagem teatral virtual que teve sua culminância na participação no Feto – Festival Estudantil de Teatro de Belo Horizonte, MG, que ocorreu ainda em 2020.

Ensino remoto

O ensino remoto fez-se imperativo durante a pandemia de 2020-2021, e o fez, como sabemos todos, sem que, no Brasil, tenham sido disponibilizados recursos, fontes nem treinamento para os envolvidos no processo ensino-aprendizagem. Entregues na maioria à própria sorte, contando com sua inventividade e com seus próprios recursos materiais de acesso à internet, a maioria dos docentes buscou nos princípios da Educação à Distância (EaD) um ponto de partida para formatação das urgentes novas metodologias pedagógicas. No entanto, como é fácil deduzir, a Educação à Distância, que conta com protocolos consolidados, não é o mesmo que o ensino remoto que os docentes foram subitamente forçados a adotar. Não nos deteremos, neste texto, a analisar suas diferenças, por fugir ao escopo deste relato. Porém interessa-nos colher, naqueles princípios da EaD, um que também foi fundamental nessa experiência criada tão intuitivamente, no calor dos acontecimentos: a importância da mediação afetiva dos aparatos tecnológicos.



Portanto, a qualidade do material refere-se aos conteúdos, às atividades, e não depende unicamente do suporte tecnológico a ser utilizado. [...]. Vários autores como Gutierrez e Prieto (1994) e Jonassen (1996) trabalham nessa mesma direção – consideram que não interessa uma informação em si mesma, e sim uma informação mediada pedagogicamente. Eles investem na pedagogia do diálogo, da busca constante de interlocução com o sujeito da aprendizagem. Assim, a ênfase é educar, não ensinar. De forma semelhante, focalizam o uso das novas tecnologias na EaD a partir dos pressupostos construtivistas, segundo os quais a construção do conhecimento é coletiva. Esses autores enfatizam a proposta de que os alunos devem se envolver em um processo conversacional, reflexivo, complexo, colaborativo e ativo, de que a aprendizagem significativa possa ocorrer (Corrêa, 2007, p.11-12).

Foi com a certeza de que o teatro, como ofício coletivo que é, inspiraria as melhores soluções para a construção deste processo conversacional, colaborativo e reflexivo, que foi decidida a continuidade do seu ensino de forma remota. O teatro nas escolas sempre cumpriu a premissa de criar “comunidades de prática” (Rodrigues, 2019), isto é, ambientes de interação onde o processo ensino-aprendizagem se dá pela colaboração, na prática, entre todos os envolvidos; pela via, portanto, do ensino ativo, da experimentação – muito mais do que pela transferência de informações professor-aluno (ou, no caso, pela condução única de um professor-diretor).

A solução começou a se desenhar quando buscou-se revisitar a metodologia dos jogos teatrais presentes no livro *O Fichário de Viola Spolin* (Spolin, 2006). Surgiram de imediato os desafios de adaptar uma oficina de teatro para alunos do Ensino Fundamental II de forma *online* e de como a experiência em grupo poderia ser fomentada por meio da tecnologia. O processo, em si, acabou por revelar as respostas a estes questionamentos iniciais; e a oficina teve êxito em seu propósito de acolher aqueles que necessitavam expressar-se, encontrar seus pares e vivenciar aquela experiência coletiva naqueles tempos de isolamento.

Motivados com os resultados positivos da oficina, foi encetada de forma remota a montagem teatral *Minha janela se abriu pra praça*, que acabou, também por força do uso de plataforma virtual, se transformando no primeiro capítulo – ou “piloto” – do que no futuro poderia ser uma *webserie*. Esta obra foi apresentada na versão virtual do Feto e é sobre todo este processo que versa este texto.



Corta para:

Adaptação do fichário de Viola Spolin para uma oficina de Jogos teatrais (ou próximo disso) on-line

INT/ DIA

De caráter experimental, a oficina foi oferecida em quatro encontros com duração de 60 minutos. A tentativa, ainda incipiente, tinha como objetivo principal usar as tecnologias para “professores e alunos encontrarem-se como parceiros, no tempo presente, e prontos para comunicar, conectar, responder, experienciar” (Spolin, 2006, p.20), isto é, para manter em essência o objetivo de atuar junto, que orienta o trabalho de Spolin, mesmo ocupando espaços cênicos distintos dos previstos pela autora.

A estrutura de oficina de teatro proposta originalmente por Spolin para o jogo presencial foi reorganizada, obedecendo a três *combinados* iniciais: 1 – manter as câmeras ligadas; 2 – escolher um ambiente na casa para usar como a área do jogo, onde pudessem se expressar corporalmente e 3 – providenciar uma mesa para os jogos que envolvessem escrita e desenhos. O conjunto de regras, ou combinados, já supunham per si as regras de um jogo, criando de saída um campo de ação, uma moldura ou conjunto de procedimentos, e um comprometimento a este conjunto. Funcionavam, como no dizer de Giorgio Agamben (2009), como um *dispositivo* organizacional.

É preciso abrir um parêntesis nesta narrativa para entendermos como o termo dispositivo está sendo apresentado aqui. Para Agamben, Michel Foucault, ao cunhar o termo com que pretendia discutir os instrumentos de poder, exercidos por diferentes setores da sociedade (religião, estado, exército, escola, entre outros), “mostrou como, numa sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis [...]” (Agamben, 2009, p.46), isto é, funcionam como instrumentos de modelação das subjetividades. O autor, porém, alarga esse conceito para abarcar qualquer instrumento de organização social, independentemente de sua finalidade normatizadora.



Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem [...] (Agamben, 2009, p.40-41).

Neste sentido, pode-se considerar, por exemplo, como um dispositivo coreográfico qualquer forma de organização do movimento; não só o movimento dos corpos, mas também o arranjo espacial onde se localizam estes corpos, ou ainda o recorte temporal deste movimento – pois corpos, espaço e tempo são os construtores, a moldura reguladora de toda composição coreográfica. Da mesma forma, diferentes disposições entre palco e plateia foram, ao longo dos séculos no teatro ocidental, dispositivos de conformação de linguagens cênicas: ora pela frontalidade, ora pela circularidade, ora pela não-separação entre um e outro, o que ocorre é que várias poéticas cênicas surgiram como resposta (ou provocaram) estas várias conformações. Não seria diferente com o dispositivo tecnológico de computadores e da conexão em rede: estes, talvez mais do que todos os outros, são claramente os dispositivos modeladores de nossa subjetividade contemporânea, nos campos ético, estético, político. Também a aderência a um jogo (por exemplo o jogo teatral) significa aderência a um dispositivo; no caso, um disparador de processos que, pela própria natureza de jogo, abrangem a imprevisibilidade e, ao mesmo tempo, a obediência a regras.

Findo os parêntesis, foi, pois, sob a regulação destes *combinados* que ocorreu a série de quatro encontros *online*. Dos 400 alunos matriculados, apenas 15 se interessaram em participar da oficina. A princípio havia a expectativa de um número maior, pois quando da realização do festival presencial na escola, não eram pouco os alunos que participavam dos processos cênicos. Entretanto, as circunstâncias já amplamente sabidas de dificuldade de acesso à rede, precariedade de equipamento, exposição da privacidade, além de todo sentimento de perplexidade causado pela guerra de informações e contrainformações sobre



uma pandemia letal, para a qual muitos perderam familiares, não consistiam no melhor contexto para uma experiência tão inovadora. Embora houvesse um baque inicial, a determinação foi a de não perder o entusiasmo, e, como Paulo Freire, (“sei também que os obstáculos não se eternizam”) (Freire, 2006, p.54), esperar por dias melhores.

Para os encontros, foram usadas as fichas da sessão A⁴ do livro *O fichário de Viola Spolin* (Spolin, 2006). Na formatação da oficina levou-se em conta ainda as habilidades propostas pela BNCC (Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2018) e o Currículo Paulista de Arte para o Fundamental II da SEE-SP (São Paulo, 2019). “A sessão A é uma seleção de jogos teatrais estruturados e jogos tradicionais que revelam a dinâmica pessoal inerente ao jogo” (Spolin, 2006, p.22). Das 98 fichas que constam na sessão A, apenas 28 fichas não se mostravam adequadas para adaptação para o ensino on-line, considerando o contexto. Qual era então nosso contexto? Regras de jogo definidas, a plataforma *Google Meet* como única ferramenta de trabalho e o isolamento social dos alunos.

A princípio, realizar os jogos de forma remota causou, é claro, grande estranhamento. Não era em absoluto a mesma coisa que a situação presencial. Foi então preciso lembrar um dos princípios básicos da aprendizagem ativa, que é a flexibilidade de processos e a adequação à situação social, emocional e cognitiva do aluno. Foi preciso deixar de comparar com as experiências do teatro no *chão da escola* e explorar as potencialidades da forma virtual síncrona.

O primeiro encontro foi finalizado com muitas dúvidas; a rotina do trabalho on-line, com suas muitas, específicas e cansativas demandas, também era fonte de desânimo para o professor. O segundo encontro foi iniciado sem muito entusiasmo. Mas isto durou pouco, pois para surpresa do docente, ficou nítido, ao iniciar a aula, que os alunos estavam ávidos por participar dos jogos, e o fizeram com bastante foco.

Durante o segundo encontro síncrono os alunos leram seus protocolos. Na

⁴ Os jogos selecionados foram: Caminhada no espaço #1, Playground, Ouvindo o ambiente, Sentindo o eu como eu, Caligrafia grande, Caligrafia pequena, Caligrafia cega, O jogo das três mudanças, Substância no espaço, Moldando o espaço, Fisicalizando um objeto, Eu vou pra lua, Sílabas cantadas, Jogo de bola, O jogo do vocabulário, Escrever em três vias, *Blablação*: introdução, Pular corda, Jogo de bola, Espelho, Jogo de observação, Jogo batendo e Fantasma.



aula anterior fora explicado o que é um protocolo e qual a sua contribuição para processos artísticos.

O protocolo é, nas pesquisas em Pedagogia do Teatro, um instrumento relevante de avaliação da prática teatral. Sua utilização depende dos contextos artísticos e pedagógicos em que está inserida a prática, que pode variar conforme cada especificidade processual, dependendo dos objetivos e métodos empregados pelos condutores (Concilio, Koudela, 2019, p.248).

Mais do que um registro do percurso, o protocolo criado por Brecht para o trabalho com a peça didática direciona o professor ao conduzir processos com oficinas de teatro, permitindo a análise da sua prática e possibilidade de criar com o grupo novas propostas para a oficina. “A síntese de aprendizagem, materializada pelo protocolo, tem sem dúvida a importante função de aquecer o grupo, promovendo o encontro” (Koudela, Simões, 2015, p.148).

Para empregar o protocolo como um dispositivo, foi elaborado um formulário, disponibilizado no recurso *Google Drive*⁵, com a seguinte instrução: “Escreva no espaço abaixo quais foram os jogos teatrais que experimentamos, o que você sentiu (sentimentos, sensações, dificuldades). Fale como foi participar da oficina e dê sugestões para as novas aulas”. A intenção, com este formulário, era uma obter uma devolutiva sobre a experiência do primeiro encontro.

Na leitura dos protocolos, salta aos olhos a observação da aluna que escreveu: “Foi praticamente uma aula prática só que *online*, estava com saudade das aulas práticas e me diverti muito, foi muito legal reunir todo mundo e fazer várias brincadeiras”⁶. Por ser o primeiro contato com os protocolos, os integrantes foram bem sucintos nos seus escritos. Todos relataram que a experiência com a oficina foi prazerosa, criticaram o microfone ligado em momentos inoportunos e sugeriram oficinas com dança e artesanato.

Seguiram-se os outros encontros previstos. As oficinas acabaram se revelando bem produtivas e corroboraram a possibilidade de adaptação dos jogos presenciais para o formato remoto. Como nem sempre a interação entre os

⁵ Recurso acessível a todos os alunos.

⁶ Protocolo constante da oficina de Jogos Teatrais. Material didático de uso exclusivo. Nome da aluna omitido.



participantes era possível, os alunos trabalharam a maior parte do tempo sozinhos, porém simultaneamente, o que ajudava a criar uma sensação de pertencimento ao grupo. Por vezes, demandavam o auxílio de familiares, o que de certa forma também contribuía para uma melhora no ambiente familiar, tão castigado pelo convívio forçado. Por outro lado, vários jogos permitiam integração entre os participantes, que mesmo remotamente eram chamados a participar do exercício de um companheiro ou a jogar coletivamente, pelas “janelas” de vídeo da plataforma. Durante todo o processo, a pesquisa dos movimentos corporais, o uso do espaço e de objetos domésticos permitiram um olhar estético sobre o que lhes era familiar, ampliando seu campo de percepção. Permitiram também uma operacionalização da experiência através do corpo, da concretude do corpo, que em boa parte do tempo pandêmico se encontrava confinado e inativo. Houve, é claro, grandes dificuldades. Vez ou outra era preciso retornar às regras do jogo, ou à explicação deste, pois a dispersão era contínua: alunos sumiam e voltavam, outros não continuavam até o final. A precariedade dos recursos tecnológicos quase atrapalhou o andamento da oficina, mas os integrantes foram bem participativos e não desistiram, apesar das dificuldades impostas.

Ao escrever sobre a instrução, Viola Spolin exemplifica “A instrução alerta o diretor para a necessidade de gerar e/ou manter a energia crescente” (Spolin, 2006, p.15). Isto serve também para o professor, que tem a premissa de determinar o foco do jogo/aula. Instruir foi a grande dificuldade, pois nem sempre era possível detectar se a energia estava presente no jogo. O olhar do docente, mediado pela tela do computador, também se perdia ocasionalmente nos ruídos, na falta de conexão, nas câmeras desligadas.

Era nas avaliações no final dos encontros e nos textos dos protocolos on-line que se podia aferir com mais precisão o quanto a energia estava presente. Ao cabo da oficina, surgiu a constatação de que aquela motivação dos alunos em participar dos encontros permitira a criação de um novo (para o docente) método pedagógico. Estavam, docentes e discentes, juntos, horizontalmente emparelhados na investigação das possibilidades do uso da linguagem teatral em um tempo pandêmico e em um *locus* mediado pela virtualidade. Uma novidade para todos, porém uma novidade que os irmanava na busca.



As técnicas teatrais estão longe de serem sagradas. Os estilos do teatro mudam radicalmente com o passar dos anos. A realidade da comunicação é muito mais importante do que o método usado. Os métodos se alteram para atender às necessidades de tempo e lugar (Spolin, 2010, p.13).

O último encontro da oficina instigou o grupo a realizar uma montagem teatral de forma remota. Ao ter notícias de que o FETO – Festival de Teatro de Belo Horizonte, MG – estava com inscrições abertas, e que seria totalmente *online*, foi lançado o convite para turma. A resposta não surpreendeu: “Vamos!”

Corta para:

“O futuro do teatro é agora” (Feto, 2015)

INT/EXT DIA E NOITE

O Feto existe desde 1999 e sempre dispensou atenção ao ensino do teatro na escola, sendo um espaço muito importante de trocas, “saberes e vivências” (Feto, 2015). Em 2015 a escola tivera a oportunidade de participar da 15ª edição do festival com o espetáculo *Vestido de Chita*. Na ocasião, ocorreu um obstáculo inicial à participação da escola, que não conseguia então transporte para ir ao Festival. Já se pensava em desistir, quando a organização do FETO enviou um representante à Secretaria da Educação de São Paulo para corroborar a importância daquela participação. Um ônibus foi providenciado um dia antes da estreia, e a montagem pode ser apresentada.

O caráter formativo deste festival, valorizando o trabalho de cada grupo, incentivando a presença, a experiência, tendo na sua grade de programação encontros formativos e um diálogo receptivo com a plateia, é um exemplo que pode e deve ser seguido por outros festivais pelo Brasil.

Esses espaços, com ênfase na pedagogia do teatro, tornam-se significativos para o domínio dos modos de produção teatral, para o aprimoramento das capacidades de expressão artística e para a compreensão de processos didáticos experimentados pelos grupos. (Gama, 2008, p.89).

A ida ao festival, a participação nos encontros formativos, o contato com os



trabalhadores da cultura e com grupos de várias partes do país proporcionaram descobertas incríveis para todo o grupo, de modo que a participação no Feto é até hoje lembrada nos corredores da escola. “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (Bondía, 2002, p.21). Nossa experiência, que incluiu todas as etapas de uma itinerância teatral (até mesmo o transporte conseguido à última hora), inscreveu-se na memória muscular daqueles alunos e professores, de forma indelével como é toda experiência vivida, experimentada no corpo, em consonância com o que pensam Bondía e mesmo Grotowski, quando lembra que “foi nossa pele que não esqueceu” (apud Januzelli, 1992, p.32).

Quando se soube que a 20.^a edição do Feto iria acontecer em meio a uma pandemia, e que o festival seria totalmente *online*, foi novamente aventada a possibilidade de se fazer parte deste evento tão importante para o teatro na escola.

E por falar em tempo, que tempos são esses, hein? Nunca imaginamos chegar à vigésima edição do FETO assim. Distantes há meses, mantendo conversas, trocas, pesquisas, trabalhos e relações mediadas pelas telas (Regulamento Feto, 2020).

Era, entretanto, instigante pensar de que forma seria realizada a montagem. O teatro feito no ambiente virtual é teatro? Embora fuja ao escopo deste trabalho o aprofundamento nessa questão, é inegável que ela domina as pautas de debates, palestras e estudos de toda uma classe artística e de pesquisadores em arte neste último ano. Também ao docente afligiu essa dúvida, naqueles primeiros tempos. Já nas primeiras linhas do regulamento a questão era abordada, pois para além do evento em si, a edição *online* do Feto convidava professores e alunos a pensar os processos pedagógicos intrínsecos no fazer teatral e suas possibilidades em tempos virtuais.

E aqui estamos, levantando a muitas mãos o Feto 2020, com um novo formato todo *online*. Já que “reinventar” é uma palavra síntese do ofício e do momento, resolvemos deixar de lado a discussão se o que temos feito, na web, é teatro ou não. Em instante ímpar na história do mundo, situados radicalmente no presente, lançamos o olhar para o que tem sido possível criar em tempos virtuais. Onde no dia a dia você pode redescobrir a teatralidade? O que estudantes e professores têm



produzido? O que traz inquietude para a vida e que pode se tornar material para a cena. Como ressignificar com arte o que temos sentido, durante a pandemia? Como construir espaços de troca e encontro entre estudantes hoje? (Regulamento Feto 2020).

As duas categorias das edições anteriores haviam sido mantidas: “Teatro na Escola”, voltada para estudantes de cursos livres, educação básica, graduação e pós-graduação de cursos não voltados para as artes cênicas e a categoria “Escola de Teatro”, voltada para cursos de formação em artes cênicas no nível técnico, graduação e pós-graduação. Cada categoria possuía quatro modalidades e o grupo precisava escolher uma, entre:

- 1) Criação de dois minutos: produção cênica de até dois minutos para ser exibido no *feed* do aplicativo Instagram do festival;
- 2) Experimentos cênicos: criação de três a dez minutos finalizados até a data de estreia no festival, com apresentação no canal do *YouTube* do festival;
- 3) Fazendo ao vivo: montagem para ser apresentada ao vivo no canal *YouTube* do festival;
- 4) Ideias confinadas: um projeto de montagem que seria realizada com a parceria de um tutor, um profissional de artes cênicas escolhido pela direção artística do FETO, com uma carga horária de dez horas.

A inscrição foi feita na categoria “Ideias confinadas”, dada a perspectiva de ter um tutor acompanhando o grupo e o ajudando nas decisões, olhando e cuidando do processo com os alunos, para que o trabalho fosse realmente significativo.

Foram convidados para participar da montagem todos os alunos da oficina de jogos teatrais *online*. Dez alunas toparam o desafio. Para a inscrição o grupo precisava de um nome; a decisão coletiva foi que iria se chamar *Alta*, fazendo referência ao nome do patrono da escola, o Professor Altamir Gonçalves.

Foi uma alegria para o grupo a notícia de que fora selecionado, pelo que significava como oportunidade de participar e trocar experiências dentro de um festival tão importante para a cena teatral brasileira.



Embarcaram nessa experiência, junto com as dez alunas, as professoras da disciplina Projeto de Vida⁷ (Emília França e Bruna Giampaoli), que, além de atuarem, trabalharam na produção da peça e cuidaram de todas as autorizações; e ainda Amanda Caroline Fogaça, atriz convidada para ajudar na trilha sonora do espetáculo. A organização do Festival designou o Professor Doutor Vicente Concilio⁸ para ser o tutor do grupo, o que foi uma grata surpresa, pois seu trabalho e seu engajamento com a pedagogia do teatro já eram conhecidos e acompanhados pelo docente.

Ter um professor tutor para acompanhar o processo foi muito importante. É um privilégio, contar, nessas experiências embrionárias, com o apoio e diálogo com pesquisadores da área que incitam muitas reflexões. Desta forma a tomada de decisões no coletivo se fez mais segura.

Nosso tutor contribuiu muito com a nossa práxis: não interferiu no processo, mas pontuou questões para nossa reflexão. Não se impôs como um alguém de fora, detentor de um discurso colonizador. Antes pelo contrário, teve delicada escuta para nossas necessidades e ajudou em muito com sugestões e possibilidades.

**Corta para: Minha janela se abriu pra praça
EXT a partir do INT/ DIA E NOITE**

Houve um tempo em que a minha janela se abria para um chalé. Na ponta do chalé brilhava um grande ovo de louça azul. Nesse ovo costumava pousar um pombo branco. Ora, nos dias límpidos, quando o céu ficava da mesma cor do ovo de louça, o pombo parecia pousado no ar. Eu era criança, achava essa ilusão maravilhosa, e sentia-me completamente feliz (Meireles, 1973, p.151).

Para a inscrição no Festival foi preciso escrever uma proposta de encenação. Foi criado pelo docente um pré-texto (conceito oriundo do Drama como Método de Ensino, difundido no Brasil por Beatriz Cabral): “O pré-texto é o roteiro, história

⁷ Disciplina da grade diversificada da escola onde é desenvolvido trabalho de construção do sujeito e relações interpessoais.

⁸ Vicente Concilio é Doutor em Artes Cênicas pela USP e professor no departamento de Artes Cênicas da UDESC.



ou texto que fornecerá o ponto de partida para iniciar o processo dramático” (Cabral, 2006, p.15). O material produzido foi o ponto de partida para discussões sobre o isolamento social e o estar em grupo mesmo com as distâncias geográficas. Ei-lo:

Clara acordou, abriu a janela e olhou para os prédios e casas, seu percurso de observação visualizou a praça no final da rua, seus olhos abriram espaços para a imaginação. Ela viu os amigos, o banco da azaração e o Amarelo, cachorro morador da praça, amigo de todos, carinhoso com todos. No aplicativo de mensagens, Clara montou o grupo “Minha janela se abriu para a praça”. Todas as amigas que se encontravam naquele local, lembraram dos momentos de liberdade, de alegria, relataram suas histórias e decidiram qual seria a melhor forma, a mais segura, de visitar o Amarelo, que ficou sozinho devido à pandemia (Pré-texto de inscrição no Feto. Material de uso exclusivo).

Após a primeira leitura desta que se poderia chamar uma sinopse, começou o trabalho dramaturgício com as alunas. Em princípio foi feita a proposta de se pensar cenas que remetessem ao tema das janelas que se abrem para o novo, para a falta de acesso, para as dificuldades enfrentadas no isolamento social. As alunas foram convidadas a responder às seguintes questões: de que forma os jovens estão lidando com o isolamento? Quais são as angústias, desejos e perspectivas? De quais coisas foram privados? Há privilégios que os distinguem?

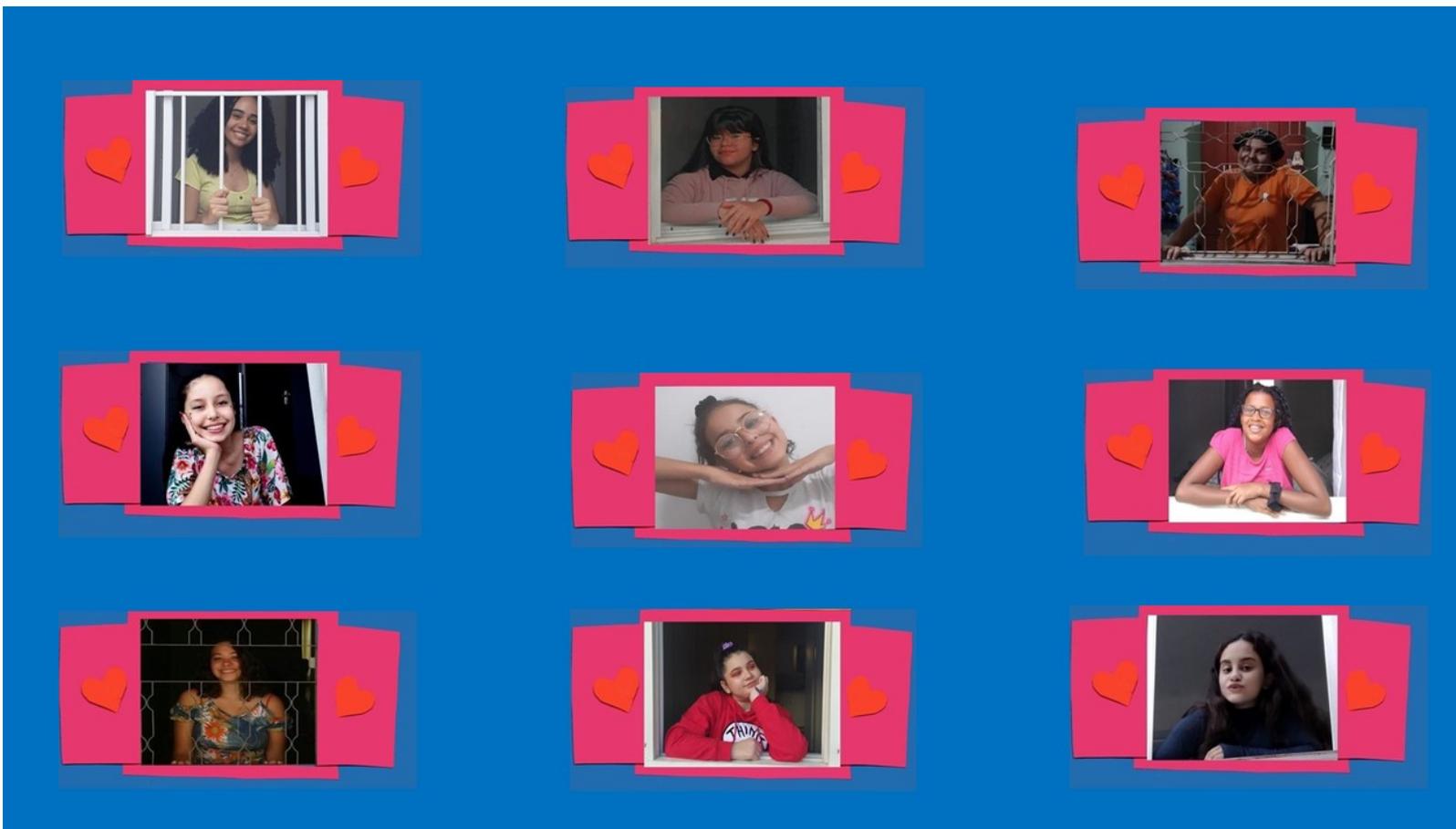
A praça também foi explorada como conceito: lugar de encontros, de passagens, de descanso e contemplação – tudo que nos tinha sido tirado por conta da pandemia.

Dos tensionamentos desse momento em que estamos ameaçados pelo Coronavírus (COVID-19), se sobressai a preocupação com as crianças que foram apartadas dos espaços públicos, parques, praças, escolas, entre outros (Callai, Maia, Silva, 2020, p.16).

Praças, escolas, pátios, *shoppings*, ruas, são lugares de encontro onde as culturas juvenis ganham espaços para criar sua identidade. Refletimos de que forma os aplicativos e a tecnologia poderiam suprir a falta desses espaços. Foi um momento de oportunizar voz às alunas atrizes, uma escuta atenta para que elas pudessem construir uma narrativa que dialogasse com a sua visão de mundo. Pelas janelas do aplicativo *Google Meet* (nossa nova “praça” de alimentação e

encontros), foram abertas as janelas da escuta.

Figura 1 - Print de tela – participantes de *Minha janela se abriu pra praça*



É necessário criar espaços para que as crianças tenham a oportunidade de desenvolver suas próprias narrativas, que elas possam julgar quais conhecimentos são mais pertinentes para a realidade em que vivem em vez de ser bombardeadas com conteúdos desvinculados da prática e que obviamente não tem sentido para a sua vida (Merisio, Araújo, Silva, 2019, p.185).

Se a afirmativa dos autores fazia sentido em 2019, fazia muito mais agora em tempos pandêmicos. Um cotidiano agora comum a todos – o do isolamento – precisava ser compartilhado, processado e dramatizado. Como havia pouco tempo para a montagem, o texto final foi escrito pelo docente, mas contou com a participação ativa das alunas, suas ideias e proposições. Neste caso, como afirma Gama, “Os alunos-atuantes podem, sim, deixar de serem meros instrumentos para a realização de uma encenação e passarem a ser os criadores, coautores do



trabalho teatral” (Gama, 2008, p.89).

Amanda Caroline, convidada para colaborar com o grupo, criou uma música tema para a peça inspirada nas conversas com as meninas. A letra abordava o contexto de isolamento em que as alunas estavam vivendo, seus anseios e medos, mas também lançava uma mensagem de esperança por dias melhores.

A minha janela se abriu pra praça /E de esperança enche o coração /
Aquieta essa cabeça menina relaxa / Tudo o que precisamos é de união/
Sei que estamos vivendo tempos tão difíceis/ E as vezes dá vontade de
fugir, correr, gritar/ Mas se tenho o apoio dos que amo/ Todo o meu ser
volta a se esperar (Amanda Caroline, *Minha Janela se Abriu pra Praça*,
2020).

Quando executada no encontro *online*, a canção permitiu um momento de apaziguamento, reflexos da letra e da mensagem que a mesma trazia. O processo da montagem foi uma oportunidade de experienciar a virtualidade para fazer arte. Naquele momento estavam, professores e alunas, capinando o solo, vivenciando um processo com a esperança de dias melhores.

Para a escrita da cena final, as alunas responderam a um protocolo anônimo, o que as deixava confortáveis para expressar seus sentimentos. Responderam a perguntas como: O que te deixa feliz? O que te deixa triste? O que você faz para se distrair na quarentena?

Professora: E agora, para finalizar, se você tivesse super poderes o que você gostaria de ver ao abrir sua janela? (*Nessa parte que cada menina fala da sua janela fazer uma animação com desenhos de janelas feito pelas alunas*).

Paula: Um mundo melhor, sem poluição, sem a ignorância, sem as queimadas que estão tendo, sem o preconceito, sem doença, sem maldade, sem machismo.

Joana: Voar e saber o que as pessoas estão pensando.

Helena: Comidas de graça e em abundância para todo mundo.

Sara: Que tudo voltasse ao normal, pessoas na rua, sem corona e também neve.

Professora: E a sua janela, Clara? (Trecho de *Minha janela se abriu pra praça*).

A história abordava, assim as questões prementes de garotas e suas vidas atravessadas pela pandemia: problemas com a internet, uma avó com Covid-19,



os pensamentos e dilemas da adolescência, a dança como recurso para distração, a amizade mantendo seu pulso a partir de um grupo de *WhatsApp*. Soraya Belusi, crítica do FETO, em sua resenha sobre a montagem, escreveu:

É o pé na realidade que pauta as questões presentes na obra, assim como o tom da atuação do grupo de garotas, mais próximo de um registro em busca do naturalismo. É a covid que acomete um ente querido, os obstáculos para o aprendizado à distância – desde a ausência do professor às limitações financeiras para um upgrade na internet. Testemunhamos como se fizéssemos parte do grupo o turbilhão de pensamentos e sensações que se passam na cabeça de uma adolescente: do medo de perder a vó querida, da alegria de colocar uma música nova para dançar, as coreografias do *TikTok*, uma série de referências que cria empatia imediata. Me adiciona nesse grupo? (Belusi, 2020).

Como abrimos nossa janela: processo de montagem da peça

Viola Spolin (2010) sugere que no início de uma montagem o diretor e sua equipe reflitam sobre algumas perguntas que podem ser norteadoras do processo criativo. Dentre as que a autora sugere, duas surgiram com mais frequência durante o processo: “A peça responderá ao meu trabalho? Será uma experiência criativa para todos?” (Spolin, 2010, p.21). Era pertinente a preocupação se o ensino virtual de teatro iria despertar nas discentes a curiosidade, a busca por soluções e a motivação para enveredar por um processo artístico e ao mesmo tempo pedagógico. Seria importante fazer daquele processo uma verdadeira experiência, como se presencial fora, um saber sensório-cognitivo que se inscrevesse arraigadamente em seus corpos.

Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência (Bondía, 2002, p.27).

Durante todo o tempo o processo criativo foi conduzido de tal forma que as soluções fossem encontradas no âmbito do coletivo. Lembra-nos a pedagoga do teatro Viola Spolin: “É necessário que o diretor perceba que os atores e os técnicos não podem ser pressionados por modelos pré-concebidos se se espera espetáculos. Não há voos solo! (Spolin, 2010, p.22).



Com a dramaturgia em mãos, foi realizada uma leitura dramática. Como o texto fora inspirado no universo das meninas, houve certa facilidade na etapa seguinte, na escolha do elenco, quando cada aluna escolheu qual personagem iria interpretar, sem haver disputa por papéis. Foi pedido para que no encontro seguinte elas desenvolvessem a apresentação de uma cena inspirada na personagem escolhida.

As cenas foram apresentadas com certa timidez, mas foram importantes para estimular a participação das alunas, experienciar uma atuação *online* e para que o professor-diretor observasse as possibilidades da interpretação mediada pela virtualidade, desenvolvendo nas participantes, um “olhar intencionado”, como exemplifica Carmela Soares:

O objetivo é desenvolver o olhar intencionado, o olhar consciente sobre as formas dimensionadas no espaço, ampliando a experiência sensível dos alunos em torno das qualidades estéticas do jogo teatral e, por conseguinte, tornando possível seu campo de significação (Soares, 2009, p.54).

O processo dialogou com o hibridismo entre a linguagem teatral e o audiovisual. Em dado momento, foi decidido que não seria interessante apresentar o resultado da montagem ao vivo, porque isso demandaria recursos tecnológicos que, conforme já detectado, nem todas as alunas possuíam. Então, como produto final, optou-se por realizar um ‘primeiro capítulo’ de uma *websérie*. Mais uma vez, o jogo de cintura que caracteriza o ofício do teatro – e, por que não dizer, o da docência – entravam em cena para transformações enriquecedoras.

Além disso, o teatro se submete cada vez menos a regras imutáveis. Como diz Georges Banú, o teatro está sobretudo à procura perpétua de “saídas de emergência” para escapar de um estado de crise permanente. Cabe a cada um definir suas práticas em função de situações diferentes (Ryngaert, 2009, p.30).

É importante ressaltar que, mesmo se tratando de um produto audiovisual, toda a metodologia abordada foi a do jogo teatral. A autora Carmela Soares (2009) contribuiu decisivamente, neste ponto, para a reflexão sobre um olhar sensível



sobre o jogo e os encontros cênicos de forma *online*. A metodologia foi ressignificada para o espaço virtual, mantendo o componente lúdico presente no jogo teatral, importante para que as alunas se sentissem seguras para a gravação das cenas.

A cena 3, uma conversa de amigas no aplicativo *WhatsApp*, é um exemplo do quanto este aspecto lúdico era elemento construtor das cenas. Para gravar o bate-papo usando o recurso de captura de tela, foi criado um grupo no aplicativo; as alunas mudaram seus nomes na agenda para o nome da personagem na peça e cada uma digitou ou gravou o seu áudio com o texto de suas personagens: assim foi feita uma criação de cena no tempo presente, mediado pela tecnologia.

Experiência que surge pela interação imediata do sujeito com o objeto confeccionado no momento presente e que é, portanto, dinâmico e efêmero, mas sobretudo vivo e pulsante (Soares, 2009, p.52).

Em outro momento, foi feito no mesmo grupo o ‘teste de elenco’ com os cachorros das meninas. Na peça um cachorro chamado Amarelo é abandonado durante a quarentena. Para a escolha do animal que ‘interpretaria’ o Amarelo, as alunas mandaram fotos dos seus *pets*. O interessante é que, por conta dessa troca, surgiram conversas e fotos cheias de carinhos e afetos pelos animais, gerando aproximação e identificação entre elas. O grupo do aplicativo criava uma intimidade afetiva que o isolamento não permitia, e que talvez a vida cotidiana, presencial, tampouco gerasse. A tecnologia ressignificava a noção de presença.

Para a trilha sonora da peça foi decidido que, na impossibilidade de pagamento de direitos autorais, seriam usadas músicas de artistas conhecidos do grupo e que pudessem apoiar a iniciativa estudantil. Um deles foi Sergio Pererê, cantor e compositor da música *Costura da vida*, usada na abertura do espetáculo: “Eu tentei compreender a costura da vida/ me enrolei/ pois a linha era muito comprida”.

O local de atuação e cenografia das cenas era, como seria de se supor, a própria casa das alunas. Foi-lhes sugerido que lançassem um novo olhar para o lugar que elas cotidianamente ocupavam, inclusive levando em conta iluminação e enquadramentos da câmera.



O olhar ganha, então, uma qualidade nova: deixa de ser um olhar prático e utilitário, para, agora, assumir uma dimensão estética. Desta maneira, pelo enquadramento do espaço, o olhar sobre este mesmo espaço, modifica-se, passando a ser percebido ou vivenciado no seu elemento de beleza (Soares, 2009, p.54).

Quando os desafios eram bem solucionados, havia euforia geral. Em uma cena no banheiro, a personagem Francine conversava com ela mesma no futuro. Houve que se pensar enquadramentos iguais para banheiros diferentes, pois a atriz que interpretava a Francine ‘do futuro’ morava em uma casa diferente da ‘do presente’. Foi uma alegria quando, compartilhada no grupo a cena editada, as meninas perceberam que a proposta funcionara.

Propor uma cor de figurino para cada personagem causou bastante prazer. As alunas ficaram animadas em criar seus *looks*. No grupo de mensagem, as fotos de maquiagens e composições de vestimentas tomaram conta. A proposta contribuiu para o objetivo, que era vivenciar um processo onde a cultura juvenil estivesse presente.

Para que possamos pensar e produzir um teatro de qualidade para e com crianças é fundamental ter em mente uma premissa básica: todos têm, inclusive as crianças, uma determinada cultura, hábitos e comportamentos, uma maneira de lidar com o seu meio ambiente, de se relacionar com a sua família, com seus amigos e com a escola. Assim deveria pensar o ator que produz teatro para crianças, ou o educador na sua relação cotidiana com os alunos e quando realiza algum trabalho teatral com as crianças nas escolas: levar em conta sua vivência, seus saberes, os conteúdos que lhe interessam, e saber escutá-las! (Guimard, 2010, p.83).

Após o período de ensaios e conversas pela plataforma *Google Meet*, foi decidido um cronograma de gravação das cenas, realizadas pelas próprias alunas e submetidas ao professor. Para a gravação, as alunas recorreram às suas famílias: pais, irmãos e avós tornaram-se câmeras e assistentes, em um engajamento geral. A edição ficou a cargo do professor.

No dia da estreia, ansiedade. A ‘presença’ de espectadores do vídeo na plataforma *YouTube* na exibição síncrona trouxe sensação de plateia no teatro, que incluía a nós mesmos como espectadores. No *chat* da plataforma o grupo



conversava com amigos, familiares e equipe escolar que “vieram” prestigiar a apresentação no 20.º Feto.

Corta para:

Cena inicial: A câmera percorre a escola vazia até o portão de entrada dos alunos. Vai fechando aos poucos. Corta para praça. Corta para dentro de casa. Recorda Soraya Belusi, responsável no Festival pela resenha da montagem: “A imagem da escola vazia já nos leva como espectadores para um choque de realidade. Aqui o distanciamento que nos foi imposto se apresenta como tema, mas também como possibilidade criativa” (Belusi, 2020).

Das considerações sempre em processo

Estar em grupo e vivenciar um processo criativo virtualmente permitiu continuar com uma prática que já faz parte da cultura juvenil da escola; o teatro estudantil se faz presente, dir-se-ia até que resiste, mesmo com poucos recursos técnicos, mesmo à base de soluções caseiras.

O objetivo deste texto também é evidenciar a importância dos festivais estudantis de teatro para compartilhar soluções (poéticas, técnicas, pedagógicas) entre os grupos e coletivos. O Feto produziu um brilhante trabalho frente aos desafios impostos pela pandemia, oportunizando e instigando as criações cênicas na escola e a troca com outras companhias e suas soluções criativas. O caráter formativo trouxe grandes contribuições para se pensar uma pedagogia teatral mediada pelas virtualidades.

Nossas alunas foram protagonistas na cena e no fazer; o texto tem suas digitais, as cenas tem sua identidade. Aos professores, coube estar atentos, conduzindo e apoiando as tomadas de decisão nos momentos criativos. Da mesma forma, nos momentos em que faltava inspiração se fazia presente a mão do professor, nesta tempestade que sem dúvidas é a pior que já tivemos que enfrentar.



São muitas as barreiras que impedem nossos alunos e alunas de estarem presentes no modo virtual. Em muitos existe a vontade, o desejo. É sempre revoltante pensar que muitos jovens nessa pandemia tiveram seus direitos negados, a falta de recursos digitais aumentando a lacuna social que já era muito grande.

Este trabalho é dedicado aos professores da escola pública que não medem esforços em manter as relações afetivas com seus alunos, por vídeo, foto, áudio; e à escola, que se fez presente em outros espaços. Ao fim e ao cabo, teremos passado por essa turbulência confirmando a importância do trabalho do professor, enfrentando com seus alunos desafios impostos diariamente, cotidianamente. Eles não deixarão de existir, nós não deixaremos de insistir.

As soluções *online* apresentadas neste artigo visaram contribuir para suprir um pouco da falta que a escola faz para nossos jovens, na esperança de que em breve possamos abrandar o virtual para estarmos juntos no pátio da escola. “Felizmente haverá um fim, toda quarentena tem um fim. Não a escola. Essa há de ser barulhenta, colorida e corporificada novamente” (Nakashato, 2020, p.158).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? – e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BELUSI, Soraya. FETO TEATRO 2020 – RESENHAS CRÍTICAS TEATRO NA ESCOLA, Belo Horizonte, dez. 2020. Disponível em: <http://noato.org.br/Feto/wp-content/uploads/sites/8/2020/12/FETO-TEATRO-2020-resenha.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2021.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, s,v, n.19, p. 20-28, abr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 mar.2021.

BRASIL. Ministério da Educação. *BNCC- Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: Ministério da Educação, 2018. Disponível em: http://basenacional.comum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518-versaofinal_site.pdf. Acesso em: 05 maio 2020.

CABRAL, Beatriz. *Drama como método de ensino*. São Paulo: Hucitec, 2006.



CALLAI, Cristiana; MAIA, Marta Nidia Varella Gomes; SILVA, Greice Duarte de Brito. Transver o mundo: linguagens criativas de crianças em situação de confinamento. *NUPEART*, Florianópolis, v.24, p. 13-28, dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/18429/12548>.

Acesso em: 10 mar. 2020.

CONCILIO, Vicente; KOUDELA, Ingrid Dormien. Protocolos e a Pedagogia do Teatro – da tradução dos protocolos de estudantes sobre Aquele que diz sim aos protocolos do “trabalho alegre”. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.1, n.34, p.246-255, mar/abr. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019246>. Acesso em: 07 fev. 2021.

CORRÊA, Juliane. Estruturação de programas em EAD. In CORRÊA, Juliane (org.) *Educação à distância – Orientações metodológicas*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fonte, 2010.

GAMA, Joaquim. Acerca do teatro e dos festivais estudantis. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.1, n.10, p. 85-93, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101102008085>. Acesso em: 06 jan. 2021.

GUIMARD, Gabriel. Teatro, infância e escola. In: Devanil Tozzi, Marta Marques Costa (org.) *Teatro e dança: repertórios para a educação*. São Paulo v. 2: FDE, 2010.

GHIRALDELLI JR, Paulo. *Didática e teorias educacionais*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

JANUZELLI, Antonio (Janô). *A aprendizagem do ator*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1994.

KOUDELA, Ingrid Dormien, JUNIOR ALMEIDA, José Simões de (Org.). *Léxico da pedagogia do teatro*. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

LIBÂNEO, José Carlos. *Didática*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2013.

MEIRELES, Cecília. Seleta em prosa e verso; seleção, notas e apresentação de Dercy Damasceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MERISIO, Paulo; ARAÚJO, Getúlio Góis de; SILVA, Lígia da Cruz. Experiências cênicas: fissuras criativas na escola com crianças e adolescentes. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.3, n.36, p.181-203, 2019. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/15731>.

Acesso em: 07 fev. 2021.

NAKASHATO, Guilherme. A escola sem som, nem cor. *Rebento*, São Paulo, v.1, n.12, p.156-164, jan/jun. 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.ia>



.unesp.br/index.php/rebento/article/view/470. Acesso em: 10 jun. 2021.

REGULAMENTO FETO 2020. Belo Horizonte, dez.2020. Disponível em:<http://noato.org.br/feto/wp-content/uploads/sites/8/2020/09/regulamento-FETO-2020-versao-final.pdf>. Acesso em: 10 de março de 2021.

RODRIGUES, Ana Luísa. *Aprendizagem ativa: como inovar na sala de aula*. Lisboa: Lisbon International Press, 2019.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SÃO PAULO. Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. Currículo Paulista (Versão 1). São Paulo: SEE-SP/UNDIME-SP, 2018. Disponível em: <http://www.undime-sp.org.br/versao-1-do-curriculo-paulista-e-documentos-para-a-realizacao-dos-seminarios-regionais/> . Acesso em: 06 jun. 2021.

SOARES, Carmela. Pedagogia do jogo teatral: uma poética do efêmero. In: Adilson Florentino, Narciso Telles (Org.) *Cartografias do ensino do teatro*. Uberlândia: Edufu, 2009. P.49-60.

SPOLIN, Viola. *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin*. Tradução Ingrid Dormien Koudela. 2ªed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. Tradução Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. São Paulo: Perspectiva. 2010.

Recebido em: 12/06/2021

Aprovado em: 18/08/2021