



**PRÁTICAS LABORATORIAIS, PESQUISA ARTÍSTICA E EXTENSÃO
UNIVERSITÁRIA: SISTEMATIZAÇÕES DO PETI-TEATRO DA UESB**

***LABORATORY PRACTICES, ARTISTIC RESEARCH AND UNIVERSITY
EXTENSION: SYSTEMATIZATIONS OF PETI-TEATRO AT UESB UNIVERSITY
(BRAZIL)***

***PRÁCTICAS DE LABORATORIO, INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y EXTENSIÓN
UNIVERSITARIA: SISTEMATIZACIONES DEL PETI-TEATRO EN LA
UNIVERSIDAD UESB (BRASIL)***

Francisco André Sousa Lima¹

Diego Vieira de Jesus²

Fernanda Silva Souza³

Fillipe Souza Pimentel⁴

Flávio da Cruz Prates⁵

Maiara da Silva Moreira⁶

Romildo Santos Roberto Júnior⁷

¹ Ator, diretor, dramaturgo e professor de Teatro. Doutor em Artes Cênicas, pela UFBA. Professor Adjunto da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB); Docente-tutor do Peti-Teatro da UESB. Jequié, Bahia, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2536-8675> E-mail: francisco.lima@uesb.edu.br

² Ator, dramaturgo, diretor e professor de Teatro. Graduando em Licenciatura em Teatro, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Bolsista do Programa Peti-Teatro da UESB. Integrante do Núcleo Artístico Lupa, Jequié, Bahia, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-4329-0162> E-mail: diegovierde961@gmail.com

³ Atriz, professora e pesquisadora. Graduanda em Licenciatura em Teatro, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Atua no Programa Peti-Teatro e no Projeto de Pesquisa Laboratório de Estudos em Dramaturgia e Sociedade. Integrante do Núcleo Artístico Lupa, Jequié, Bahia, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-2759-5492> E-mail: fernandasilvasouza285@gmail.com

⁴ Ator, professor, produtor e designer gráfico. Graduando em Licenciatura em Teatro, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Atua no Programa Peti-Teatro. Integrante do Núcleo Artístico Lupa, Jequié, Bahia, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-1346-9119> E-mail: 201810429@uesb.edu.br

⁵ Ator e professor. Graduado em Licenciatura em História, pela UNINTER; graduando em Licenciatura em Teatro, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Bolsista do Programa Peti-Teatro da UESB. Integrante do Núcleo Artístico Lupa, Jequié, Bahia, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-9589-3396> E-mail: 201911474@uesb.edu.br

⁶ Atriz, palhaça e professora de Teatro. Graduanda em Licenciatura em Teatro, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Bolsista do Programa Peti-Teatro da UESB. Integrante do Núcleo Artístico Lupa (Jequié-BA) e do Grupo de Teatro Alumia, Riacho de Santana, Bahia, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-9981-6545> E-mail: silvamoreiramaiara@gmail.com

⁷ Ator, cantor, músico e diretor. Licenciando em Teatro, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Bolsista do Peti-Teatro da UESB. Integrante do Núcleo Artístico Lupa (Jequié-BA) e facilitador no Programa Mais Educação no Complexo Integrado de Educação Básica, Jequié, Bahia, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-1890-879X> E-mail: romildojr39@gmail.com

Resumo: O trabalho aborda os vínculos entre pesquisa artística, pedagogia teatral e extensão universitária. Tem como lastro as sistematizações em desenvolvimento desde 2022 junto ao Programa de Educação Tutorial Institucional – Curso Específico Teatro (Peti-Teatro), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Uma das frentes desse grupo de educação tutorial é o Laboratório Universitário de Práticas de Atuação (Lupa), que funciona num sistema de coletivo artístico aberto à comunidade, ao passo em que serve de território de experimentação de uma pesquisa-ação que analisa a interpretação teatral e seus possíveis desdobramentos artístico-pedagógicos. O estudo dialoga com teorias sobre atuação desenvolvidas por teóricos como Eugenio Barba e Peter Brook, a fenomenologia da pedagogia do ator proposta por Tiago Fortes. O primeiro resultado estético desenvolvido pelo Lupa, fundamentado no teatro popular de Carlos Alberto Sofredini e no estudo do gênero melodrama, apontou interessantes caminhos teórico-metodológicos que poderão ser incorporados em estratégias de educação estética, popularização do teatro e/ou percursos de ensino-aprendizagem destinado a atores. Concluímos que o Peti-Teatro, ao aproximar estudantes da graduação e artistas oriundos da comunidade externa interessados em investigar estratégias e dispositivos criativos no âmbito da interpretação teatral, contribui para estreitar os laços entre extensão universitária, ensino de graduação e produção de conhecimento acadêmico.

Palavras-chave: Teatro. Interpretação teatral. Extensão universitária. Pesquisa artística. Pedagogia do teatro.

***Abstract:** The paper discusses the links between artistic research, theater pedagogy and university extension. It is the result of systematizations under development since 2022 in the Tutorial Education Program of Acting (Peti-Teatro) at the Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Brazil). One of the fronts of this tutorial education group is the Lupa (University Laboratory of Acting Practices), which operates as a performing arts company open to the community, also as territory of research that analyzes theatrical interpretation and its possible pedagogical developments. The study dialogues with theories on acting developed by Eugenio Barba and Peter Brook, and the phenomenology of actor pedagogy proposed by the Brazilian research Tiago Fortes. The first aesthetic result developed by Lupa, based on the popular theater of Brazilian playwright Carlos Alberto Sofredini and the study of the melodrama genre, pointed to interesting theoretical and methodological paths that could be incorporated into aesthetic education strategies, popularization of theater and/or teaching-learning paths for actors. We conclude that Peti-Teatro, by bringing together undergraduate students and artists from the external community interested in investigating creative strategies and devices in the field of theatrical interpretation, contributes to strengthening the links between university extension, undergraduate teaching and the production of academic knowledge.*

***Keywords:** Theater. Theater acting University outreach. Artistic research. Theater pedagogy.*

***Resumen:** El trabajo aborda los vínculos entre investigación artística, pedagogía teatral y extensión universitaria. Se apoya en las sistematizaciones desarrolladas desde 2022 por el Programa Institucional de Educación Tutorial - Curso Específico de Teatro (Peti-Teatro) de la Universidad Estadual del Sudoeste de Bahía. Uno de los frentes de este grupo de educación tutorial es el Laboratorio Universitario de Prácticas Actorales (Lupa), que funciona como un colectivo artístico abierto a la comunidad, a la vez que sirve como territorio de experimentación de una investigación-acción que analiza la interpretación teatral y sus posibles desarrollos artístico-pedagógicos. El estudio dialoga con las teorías sobre la*

230



actuación desarrolladas por teóricos como Eugenio Barba y Peter Brook, y la fenomenología de la pedagogía del actor propuesta por el investigador brasileño Tiago Fortes. El primer resultado estético desarrollado por Lupa, con base en el teatro popular del dramaturgo brasileño Carlos Alberto Sofredini y el estudio del género melodrama, apuntó interesantes caminos teóricos y metodológicos que podrían ser incorporados a estrategias de educación estética, divulgación teatral y/o vías de enseñanza-aprendizaje para actores. Concluimos que Peti-Teatro, al reunir estudiantes de grado y artistas de la comunidad externa interesados en investigar estrategias y dispositivos creativos en el campo de la interpretación teatral, contribuye a fortalecer los vínculos entre la extensión universitaria, la enseñanza de grado y la producción de conocimiento académico.

Palabras clave: Teatro. Interpretación teatral. Extensión universitaria. Investigación artística. Pedagogía teatral.

Introdução

Este trabalho partilha resultados estéticos e pedagógicos vinculados à extensão universitária promovida pelo grupo específico de educação tutorial institucional do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, o Peti-Teatro. Criado em 2022, o Núcleo vem se dedicando aos estudos sobre a interpretação teatral e seus possíveis desdobramentos artístico-pedagógicos. Desde então vem produzindo e sistematizando iniciativas que têm contribuído para destacar a relevância da educação tutorial enquanto espaço de aprofundamento dos saberes e práxis veiculados na graduação universitária, além do aprimoramento de uma formação de professores de Teatro comprometida com demandas socioculturais e econômicas que emergem dos contextos locais e regionais.

O curso de Licenciatura em Teatro da UESB está localizado no interior da Bahia; mais precisamente no território de identidade cultural Médio Rio de Contas, região de início do semiárido baiano. Surgiu em 2012, a partir da convergência entre uma demanda real de formação de professores para atuação na educação básica e a militância política de profissionais do campo cultural por mais espaços na educação técnica e superior destinados à formação e qualificação profissional no estado. A proposta do Peti-Teatro corrobora ao projeto político-pedagógico do curso na medida em que cria espaços complementares à formação, onde as/os discentes podem aprofundar seus conhecimentos sobre as poéticas cênicas e pedagogia teatral.

O grupo de educação tutorial opera em dois Núcleos, contemplando comunidade interna e externa à UESB. O primeiro é o Núcleo de Pesquisa, composto por um docente tutor, oito

231



estudantes bolsistas e voluntários. É responsável por pensar estratégias artístico-pedagógicas, viabilizar as ações externas destinadas à comunidade e sistematizar estudos sobre os processos criativos desenvolvidos. Já o segundo é o Núcleo Artístico, composto por 24 artistas selecionados via chamada pública. São membros da comunidade interna e externa à UESB, residentes em Jequié-BA e oriundos de distintas cidades dos territórios Baixo Sul, Médio Rio de Contas e Vitória da Conquista.

Para esta publicação, iremos nos ater especificamente às ações desenvolvidas no Núcleo Artístico, espaço onde fica mais explícito o vínculo do Peti-Teatro com a extensão universitária. Importa, contudo, destacar a sinergia proposta entre esses dois Núcleos, concebidos enquanto distintos vetores de estudo e análise das experiências estéticas e pedagógicas sistematizadas e veiculadas no Programa. O fio condutor da narrativa será as etapas de estruturação da abordagem criativa em execução no Núcleo Artístico, que tem sido catalisadora de importantes estratégias teórico-metodológicas em distintos contextos educacionais.

O Laboratório Universitário de Práticas de Atuação (Lupa)

O Programa de Educação Tutorial Institucional (Peti) da UESB tem como meta expandir e aprofundar a formação veiculada no ensino de graduação a partir da oferta de atividades complementares à formação que se articulem com o tripé universitário. Considerando a natureza da formação veiculada no curso de Licenciatura em Teatro da Instituição, percebemos que o foco na criação artística como dispositivo pedagógico e o vínculo do curso com a comunidade externa – sedimentado ao longo dos anos por diferentes iniciativas de projetos e programas de extensão – poderiam ser chaves a partir das quais a proposta do Peti-Teatro poderia se estruturar, tanto procedimentalmente quanto epistemologicamente.

A criação artística é um tema com farta produção acadêmica no campo das artes cênicas. O diretor teatral e pesquisador Antônio Araújo (2012, p.106), por exemplo, analisa a práxis artística enquanto território de onde e para onde as fronteiras que caracterizam termos como arte e ciência, criação e pesquisa, encenar e ensinar podem ser expandidas e/ou flexibilizadas:



A relação entre *ciência* e *arte* nos faz repensar as próprias definições do que seja *criação* e *pesquisa*. Por um lado, a necessidade de ampliação da noção de pesquisa, tal como é institucionalmente aceita. Por outro, o imperativo de uma criação que se reinventa e se coloca em xeque a todo o tempo, que nega e confronta definições, e que, incessantemente, redefine seu campo. Tal mobilidade solicita uma pesquisa não apenas em campo expandido, mas em campo expansivo (Araújo, 2012, p. 106).

Esse discurso do autor corrobora aos interesses acadêmicos e objetos de estudo delimitados pelo Peti-Teatro: a interpretação teatral enquanto campo criativo de onde se pode emergir importantes saberes-fazer observáveis do ponto de vista teórico e pedagógico. Passamos a assumir a sala de ensaio enquanto espaço-laboratório para a dilatação das fronteiras de ensino-aprendizagem. A partir desse recorte, podemos convergir diferentes olhares e discussões sobre os fenômenos artísticos, suas propriedades conceituais e procedimentais. Seja enquanto campo do saber, seja enquanto ciência aplicada a outras áreas de conhecimento.

Para cumprir a função de um espaço coletivo de caráter laboratorial, o Peti-Teatro estruturou o Núcleo Artístico, que opera sobre o título “Laboratório Universitário de Práticas de Atuação (Lupa)”. Um Núcleo de Extensão que funciona com características de um Grupo de Teatro.

Na prática da educação tutorial, o Lupa cumpre múltiplas funções: espaço de investigação de uma pesquisa artística; campo de análise de pesquisas acadêmicas; experimentação de processos criativos e intervenções pedagógicas visando à educação estética; etc. Para os discentes petianos, o Núcleo proporciona um espaço de investigação orientada, em caráter de pesquisa-ação, sobre os aspectos artísticos e pedagógicos relacionados aos processos criativos em Teatro. Já para a comunidade externa à UESB, as ações realizadas visam suprir a pouca oferta de educação profissional fora dos grandes eixos metropolitanos, tornando-se um espaço permanente de aprimoramento das habilidades artísticas e de experimentação criativa voltadas para artistas do interior do estado.

Nesses quase dois anos de trabalho, o Lupa já possibilitou ao Peti-Teatro a sistematização de uma estratégia de composição criativa e tem nos permitido observar, por distintas perspectivas, os meios pelos quais a criação e composição de personagens podem ser estruturadas de forma pedagógica no Teatro. Em linhas gerais, até o momento, delimitamos três



grandes etapas de execução das quais derivaram diferentes ações extensionistas e sistematizações teórico-metodológicas.

A autopercepção enquanto dispositivo de criação artística (etapa côncava)

O termo Lupa, escolhido para nomear o *Núcleo Artístico*, é um acrônimo para a função de laboratório universitário de práticas de atuação a que se propõe o Peti-Teatro. Além disso, busca traduzir metaforicamente a filosofia de trabalho desenvolvida nesse grupo de educação tutorial. Na língua portuguesa, a ideia de lupa caracteriza lentes convergentes que ampliam objetos em observação. Uma vez que a ênfase do Programa está no caráter laboratorial associado ao trabalho dos atores/atrizes/atuadores/brincantes/performers e congêneres, o verbete alude à curiosidade, senso investigativo e de observação – do mundo e de si próprio – tão necessários ao exercício dessa profissão.

Segundo o encenador Peter Brook (2010, p.26) “O teatro talvez seja uma das artes mais difíceis porque requer três conexões que devem coexistir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com sua vida interior, com seus colegas e com o público.” Essa busca, que se inicia progressivamente a cada obra cênica, demanda dos artistas constante predisposição para sair da sua zona de conforto e buscar elementos visuais, sonoros, físicos e/ou sensoriais que estruturam suas composições de personagens. A partir da perspectiva proposta por Brook (2010), é possível constatar que no campo artístico para existir um processo criativo, é necessário muita pesquisa, disciplina e estudo, ainda que sem o mesmo rigor científico exigido aos estudos acadêmicos.

O rigor metódico e teórico-epistemológico será exigido apenas em casos em que a criação artística também passa a ser objeto de estudo científico. É essa a aproximação entre pesquisa artística e pesquisa acadêmica que interessa ao Peti-Teatro. Para os membros do Núcleo extensionista, a criação se converte em pesquisa artística e espaço de troca de saberes. Já para os petianos, o mesmo processo também irá compor uma pesquisa acadêmica estruturada sob a metodologia de pesquisa-ação.

Dentro desta linha de trabalho, os artistas vinculados ao Lupa são estimulados não só a vivenciar a criação de personagens como também a refletir sobre esses percursos, os meios e modos pelos quais a criação de um personagem se conecta e impacta em todo o processo de uma criação de cena. Em distintos momentos o Núcleo de Pesquisa interage com os membros

234



do Núcleo Artístico por meio de entrevistas e formulários com questões semiestruturadas, por exemplo, onde é possível colher dados que possibilitam identificar as percepções dos participantes sobre as experiências vivenciadas e o modo como encaram os desafios, dificuldades, seus erros e acertos.

Para além de uma coleta de dados, a intenção desses procedimentos é verificar como os processos criativos veiculados contribuem para o aprendizado individual e coletivo dos participantes. Alia-se a isso as discussões realizadas ao término de cada exercício cênico, possibilitando-os reconhecer princípios em destaque, os elementos que permearam a criação artística e com esta os desafios (pessoais e coletivos) que desejam estabelecer e superar.

De maio a agosto de 2022, o Núcleo se dedicou a discutir e vivenciar estratégias de composição para cena a partir de uma exploração das identidades individuais (pessoal e artística) dos participantes. Os jogos e exercícios abordavam as visões desses artistas sobre si mesmos e sobre o repertório de personagens criados para trabalhos anteriores. Os experimentos eram realizados de forma individual e coletiva, relacionado a todas as criações de forma viva, eficiente, percebendo as peculiaridades e recorrências que surgiam entre essas composições.

Esse primeiro momento, portanto, não visava resultar em um espetáculo. Todo o trabalho era direcionado à pré-expressividade (Barba; Savarese, 2012) dos intérpretes. Os procedimentos criativos buscavam estabelecer um ambiente favorável a um exercício de autopercepção em que os artistas envolvidos investigavam suas potencialidades e limitações criativas, suas familiaridades poéticas e estilos de representação. Por essas características, denominamos essa etapa de “Côncava”. Considerando o conceito de Lupa, essa ideia está associada às lentes esféricas côncavas – com cavidade mais profunda no centro do que nas extremidades. Permitem divergir os raios luminosos antes de serem decodificados pelo olhar, por exemplo. Metaforicamente associado aos intérpretes, isso traduz o movimento de voltar-se para o interior de si para extrair o material necessário aos trabalhos criativos.

Os jogos e exercícios dramáticos que embasaram a *etapa côncava* se baseavam nas teorias sobre o trabalho com atuação desenvolvidas por Eugenio Barba (2012) e Peter Brook (2010). Também contribuíram para as sistematizações a fenomenologia da pedagogia do ator proposta por Tiago Fortes (2020), os procedimentos criativos sistematizados por Anne Bogart e Tina Landau (2017), Keith Johnstone (ITI, 2017) e Jerzy Grotowski (1992).



As experimentações eram feitas na Sala Zero, espaço laboratorial do curso de Teatro da UESB. A agenda de trabalho ocorria regularmente aos sábados e, esporadicamente, também às quintas-feiras.

Nessa etapa, uma das atividades propostas como desafio de composição cênica foi um exercício de “currículo encenado”. Os intérpretes foram estimulados a revisitar seus repertórios artísticos, fazendo uma imersão criativa onde extraíam personagens criados ao longo de sua trajetória artística, resgatando o que tinha sido produzido para forjar uma nova cena. O estímulo foi a criação de uma cena curta. Os artistas transitavam por seus repertórios de personagens por meio de costuras dramáticas. Essa bricolagem servia como disparador para observação da experiência pessoal como fonte de pesquisa artística. Após vários laboratórios, os resultados cênicos foram postos a público em uma mostra de cenas desenvolvidas junto à ação extensionista “60 e Assiste”, já tradicional na cultura do curso de teatro da UESB.

Outra atividade realizada foi a criação de personagens a partir de uma dramaturgia pré-existente. Os artistas foram divididos em pequenos grupos que se dedicaram ao estudo de um texto dramático: compreender suas nuances, criar e caracterizar personagens com base nos elementos ali disponíveis. Durante esse estudo, improvisações e exercícios cênicos estimulavam a criatividade dos atores. Entre os estímulos estavam a exploração de arquétipos associados aos personagens; a investigação de trejeitos, prosódia; reação a circunstâncias dadas; etc. Laboratórios que os participantes sinalizaram como sendo de grande importância para a construção de suas composições cênicas.

Em que pese o foco interior da etapa, o resultado desse novo experimento também foi posto a público numa mostra cênica vinculada ao já citado projeto “60 e Assiste”. O que se justifica considerando que a interação dos intérpretes com uma plateia é basilar no fenômeno cênico e, por conseguinte, estruturante na formação e desenvolvimento de artistas da cena. O público, no caso dessas pequenas mostras, era um recurso pedagógico.

Para o artista e pesquisador Tiago Fortes (2020, p. 67), o contato com a plateia deve ser considerado para a compreensão do fenômeno da interpretação. A relação palco e plateia acentua dualidades que perpassam todo o processo de composição de personagens e não apenas o momento do espetáculo. Fortes compreende que o “dentro” e “fora” são duas dimensões em que os intérpretes constantemente precisam se equilibrar:

Saber acatar as indicações que surgem de fora não deve implicar em abrir mão de um espaço de autonomia para o ator. E com autonomia não devemos compreender que a experiência do ator se constitui a partir dela mesma, dentro de si mesma. Também não se constitui a partir do olhar de fora, mas com ele. Ou melhor, a experiência do ator se constitui entre si mesma e o olhar de fora, se constitui na diferença entre essas duas instâncias. Esse espaço de autonomia do ator não reside, portanto, nele mesmo, mas nesta diferença que abre um espaço vazio onde poderei tatear, habitar e repetir (Fortes, 2020, p. 67).

Na proposta sistematizada no Lupa, atores singulares criam seus personagens também singulares usando como dispositivo a sua experiência de vida. O corpo como caminho de transição de “quem eu sou” para “quem eu estou sendo no espetáculo”. Um trabalho pessoal e intransferível. Compreender esta complexidade é se apropriar estética, política e pedagogicamente de suas criações artísticas. Essa autoconsciência ajuda a refinar a compreensão de seu corpo enquanto principal ferramenta de trabalho enquanto intérprete.

O uso do repertório individual como caminho criativo é pouco usual entre os artistas, sempre ávidos pela novidade a ser explorada no próximo trabalho. Daí vem o “Côncavo”: construir personagens a partir do eu lírico; olhar para si para ir além do que já existe. Um retorno à essência, da forma de respirar à forma sobre como se anda. Caracterizar ao máximo e sentir toda essa forma moldada por si mesmo, já criada anteriormente e agora explorada em um novo contexto.

Os laboratórios levados a público marcam o fim da etapa concava. A partir de então sairíamos desse repertório individual para mergulhar em um processo criativo completamente novo e desafiador. Para estruturar os caminhos da próxima etapa, coletamos informações sobre as atividades para armazenamento de banco de dados e propusemos um formulário diagnóstico para que todos opinassem sobre os desafios criativos e demandas técnicas que gostariam de focar a partir daquele momento.

Construindo narrativas a partir da composição de personagens (etapa convexa)

O diagnóstico realizado na primeira etapa trouxe alguns parâmetros para que o grupo de pesquisa percebesse a dimensão de assimilação da proposta metodológica apresentada. Além disso, possibilitou identificar que os membros do Núcleo Artístico estavam se envolvendo e



buscando dar o seu melhor nas experimentações. A partir desse quadro, pensou-se na possibilidade de iniciar um processo criativo visando à concretização de um espetáculo.

Superada a fase de composição de cenas curtas e mergulho na autopercepção individual, seguiríamos então para a *etapa convexa*, termo que novamente dialoga com o conceito de Lupa. As lentes convexas são esféricas e arredondadas para fora. Permitem convergir os raios luminosos. Associado ao universo da representação, isso metaforicamente traduz o papel dos intérpretes enquanto irradiadores de informações (semânticas, pictóricas e sensoriais) decodificada pelos olhares de um público. Ele é o principal ponto de convergência entre público e teatro. A *etapa convexa* então seria uma imersão investigativa com foco na exterioridade do processo de composição em interpretação teatral. Ou seja, tirar de si algo para ser posto no mundo. Desenvolver formas físicas, partituras e personagens visando ao jogo cênico propriamente dito. Ou seja, não apenas experienciar, mas fixar células dramáticas e/ou exercícios cênicos que pudessem ser organizados enquanto jogo-encenação com a finalidade de exposição a um público delimitado.

Nesse estágio do processo, existiu uma ênfase na prática de atuação e no desenvolvimento de cenas a partir de um suporte específico (dramaturgia, imagem, sonoridade, tema, etc.). Mas, diferente de outros processos que também se utilizam de suportes pré-existentes para criação da encenação, o desafio proposto pelo Lupa foi o de estruturar uma pesquisa de dramaturgia e encenação partindo da criação e caracterização de personagens enquanto etapas preliminares. O que significa que a criação de personagem seria o ponto de partida para e pelo qual todo o processo criativo deveria se estruturar. Essa premissa então estabeleceu um percurso de sistematização peculiar, desafiador e inovador em que o nascedouro dos personagens é anterior à escrita do texto dramático. São eles que catalisam a criação dramaturgicamente, não o contrário.

Para tal, escolhemos como dispositivo metodológico o que nas artes cênicas se convencionou denominar processo colaborativo de criação cênico-dramaturgicamente. Uma estratégia onde a autonomia e horizontalidade entre os participantes permitem um tipo específico de apropriação artístico-pedagógica do fenômeno teatral.

Para Francisco Lima:



[...] a colaboração como dispositivo metodológico tem como princípio balizador a construção de um espaço transdisciplinar e de encontro. Uma vez que necessitam formular uma visão holística da obra em construção, não se reduzindo, portanto, a apenas executar e pensar a sua especialidade dentro do processo de criação, esse procedimento lança os artistas-criadores na complexa relação entre individualidade e alteridade, a fim de concretizarem um objetivo em comum (Lima, 2014, p. 185).

No contexto da experimentação em desenvolvimento no Lupa, essa autonomia ficou explícita desde o início do percurso criativo. Os artistas envolvidos participaram ativamente das deliberações sobre o processo, inclusive sobre a escolha do tema/poética cênica a que iriam se debruçar. Das quatro propostas em apreciação, a poética vencedora – escolhida por 39% dos participantes – foi o gênero melodrama e o estudo do teatro popular brasileiro a partir da obra do dramaturgo paulista Carlos Alberto Soffredini.

O processo de montagem teve diferentes fases, todos os exercícios e experimentos realizados conversam e comunicam entre si. O pontapé inicial da investigação foi a leitura e análise da obra “De onde vem o verão” (1990), de Carlos Alberto Soffredini. Em que pese nosso encantamento com a estrutura narrativa e universo poético suscitado naquela obra, ao invés de uma adaptação, percebemos durante o processo criativo que desenvolver uma dramaturgia e encenação completamente independentes melhor se adequaria aos propósitos laboratoriais instituídos pelo núcleo artístico.

Ao longo de sua trajetória artística, Soffredini se dedicou a explorar dramaturgicamente o universo caipira e da gente simples do Brasil profundo localizada especificamente no interior de Minas Gerais, São Paulo e outros estados do Centro-Oeste. Ainda que isso corroborasse aos nossos interesses políticos e estéticos, durante a pesquisa artística, percebemos que esse era um registro de teatro popular bem diferente do que temos aqui na Bahia. E foi o universo regional vinculado às raízes populares do interior nordestino e baiano que exploramos criativamente no processo do espetáculo.

Como a ênfase da *etapa côncava* eram os estímulos exteriores, os jogos e exercícios que compunham as imersões investigativas se baseavam em algum tipo de suporte específico: dramaturgias, poemas, imagens e sonoridades que remetiam ao tema. A criação dos personagens que lastreariam a dramaturgia, por exemplo, foi sendo guiada pela energia



dramática suscitada em várias plataformas: situações cantadas em músicas do gênero brega; leitura ou apreciação de trechos de obras melodramáticas (cênicas e audiovisuais); improvisação com objetos; estudo de casos de sofrência e amor midiaticizados e/ou que compunham o “folclore” popular de cidades do interior baiano; exercícios voltados ao desenvolvimento do corpo e voz; dentre outros.

De todos os estímulos utilizados, o mais proeminente sem dúvidas foi a música romântica popular – pejorativamente conhecida como brega – e seus subgêneros: o arrocha, o tecnobrega, a seresta, o bolero, o sertanejo (ou breganejo), dentre outros. A obra de artistas como Waldick Soriano, Fernando Mendes, Amado Batista, Odair José, Diana, Gilliard, Agnaldo Timóteo, Nira Guerreira, Raul Seixas, Gaby Amarantos, dentre inúmeros outros serviram de ponto de partida para debates e improvisações cênicas. Conhecido pelo seu caráter único e abrangente, apreciado por distintas camadas das massas populares do Brasil, o apelo melodramático das canções desse gênero serviu de farto material de análise para a composição espetáculo.

O processo investigativo durou ao todo nove meses. De início, os componentes do Núcleo começaram a trabalhar intensamente com as práticas de atuação, seja por meio de improvisações ou composições de tema livre. Logo após, os experimentos passaram a ter como estímulo o melodrama e as narrativas propostas em canções atreladas a ritmos musicais regionais associados ao brega. Durante os encontros, estruturou-se uma rotina de trabalho começando pela preparação corporal e vocal, visando desmecanizar os corpos ali presentes, seguidos por experimentos cênicos progressivos e contínuos.

Cada experimentação gerava uma criação de célula cênica (individual ou em grupo) que servia enquanto material a ser desdobrado posteriormente. De início, começamos a investigar histórias reais de pessoas anônimas, próximas aos artistas. Logo após, os exercícios foram pautados na composição trejeitos, formas de andar, de falar, de agir e de se enxergar na cena com personagens baseados nessas histórias reais. Outro artifício utilizado foi a composição de narrativas ficcionais abordando intrigas e histórias de amor.

Em “De onde vem o verão”, Sofredinni aborda os devaneios de Marlene, uma costureira ingênua e ainda em fase de desabrochar da vida amorosa, em que pese já ser uma senhora de meia idade. O verão é associado à paixão que ela desenvolve pelo pedreiro da obra de frente a sua casa, de onde ela percebe o mundo dentro de uma sociedade conservadora. Inspirados pelo

240



conceito desenvolvido pelo autor nessa obra, aos poucos fomos compondo quadros que associavam metaforicamente as fases de um relacionamento às estações do ano: A primavera como sendo o desabrochar do sentimento afetivo – paixão ingênua e inocente; o verão sintetizando a efervescência carnal e a paixão arrebatadora do início de um relacionamento; o outono explorando as brigas e desentendimentos de um casal em um romance já maduro; o inverno observando a sofrência, a dor de cotovelo, o término, as intrigas e/ou traições. Esses procedimentos contribuíram para que intérpretes e equipe dramaturgica desenvolvessem a roteirização das improvisações, compondo arcos dramáticos que posteriormente estruturariam os quadros do espetáculo.

Uma estratégia que facilitou a imersão dos atores e o desenvolvimento dos personagens foi o jogo de observação “travessias”, inspirado nos exercícios cênicos desenvolvidos por Peter Brook. Os atores, divididos em duplas ou em fileiras, atuavam e ao mesmo tempo observavam seus parceiros de cena. O foco se dividia entre ser palco e plateia das experimentações. As duplas colaboravam cenicamente para propor diferentes formas de resolução dos desafios criativos estipulados pelo professor-diretor.

Essa foi a fase mais mencionada pelos membros do núcleo artístico – nos relatos de avaliação – como facilitadora do processo de composição. Mediante a ótica do que era apresentado, cada um experimentava uma intensidade diferente. Além de contribuir para o desempenho individual, o exercício de observar outros corpos em cena abria o corpo-mente dos participantes para novas possibilidades de trabalhar emoções e diferentes realidades no palco.

Em entrevista concedida a esta pesquisa, ao ser questionado sobre as vivências realizadas nesta etapa, Rainan Rodrigues Porto (membro do Núcleo Artístico) destacou que “A preparação em si, o tempo que a gente ficou [pesquisando/experimentando] antes de escrever a obra, a prática, os jogos de improvisacionais, acho que foram essenciais. São os pontos que me levaram de forma natural à criação da obra.” (Porto, 2024, informação verbal).

Essa percepção do participante, recorrente também em outros depoimentos, nos possibilitou constatar que os jogos cênicos agiram como norteadores do processo e possibilitaram aos atores a apropriação da criação colaborativa em desenvolvimento. Isso porque os atores precisavam também agir e pensar enquanto “encenadores”. Ou seja, atuar de forma propositiva, olhando para além do papel que desempenhavam no processo criativo. Em



um processo colaborativo nada é feito sozinho. Todas as ideias são postas nas rodas de discussão, podendo haver encontros e conflitos de perspectivas sobre os materiais criativos.

Personagens criados, começa então a próxima fase: a estruturação dramática. Com ela, a curiosidade e inquietação sobre os rumos que tomariam a ação de reunir todas as histórias, antes individuais, e torná-las parte de um só contexto narrativo. Para tanto, o grupo foi dividido em núcleos criativos, guiados pela proximidade de seus personagens em relação à personalidade e/ou ambientes no qual se encontravam. Cada grupo era composto por dois ou três participantes.

A dificuldade dessa fase foi um dos tópicos mais mencionados nas entrevistas e formulários avaliativos. A participante Ana Lessya Santos Felipe, por exemplo, afirmou que:

Aproximar a realidade do personagem Romeu [criação realizada pelo participante Diego Vieira] à minha, foi o [desafio] mais difícil. Pois, [tive que] pensar em uma personagem com um jeito de falar diferente [do que havia sido originalmente criado], além de ser uma adolescente que [na narrativa resultante do experimento coletivo] disputava com outro. Já que era o contrário da minha história inicial de [a personagem ser] uma menina mais fechada [no caso, tímida] (Felipe, 2024, informação verbal).

Para estruturar a dramaturgia final da obra, necessitávamos que, de alguma forma, essa constelação de personagens cruzasse/existisse em determinado tempo-espaço em comum. E isso perpassava a adequação ou redirecionamento de alguns dos propósitos e/ou características de personagens criados pelo elenco. O desafio mencionado pela participante está justamente no fato de todos serem artistas diferentes pensando uma mesma história. Para haver unidade na obra, quando ocorrem perspectivas distintas, o processo evoca certo grau de desapego aos participantes, o que nem sempre é um exercício simples.

A *etapa convexa* revelou as potencialidades e dificuldades de cada participante para composição de personagens sem um suporte de uma dramaturgia preestabelecida. A proatividade, o trabalho coletivizado, o exercício do desapego das visões estruturadas individualmente sobre os personagens e sobre a obra, dentre outros, foram desafios importantes que alçaram o Núcleo Artístico a um percurso de descoberta de novas estratégias criativas. Assim como a *etapa côncava*, esse novo desafio pavimentou para os artistas um caminho de autoobservação de suas capacidades e limitações enquanto artistas da cena. Um processo rico



e desafiador que nos permitiu aferir as potencialidades e limitações do dispositivo metodológico investigado.

“Corações Vagabundos”: reverberações do gênero melodrama entre artistas e público

Como terceiro procedimento de exploração da abordagem metodológica em sistematização no Peti-Teatro, instituímos a etapa *plano difuso*. O termo atribuído a esta etapa vai caracterizar o encontro das propostas cênicas desenvolvidas pelos artistas criadores com o olhar também curioso e investigador do público. A partir da ideia de lupa, plano difuso então seria o ato de borrar os limites entre essas duas perspectivas sobre a obra cênica.

Trata-se da circulação do produto cênico, resultante das pesquisas do Núcleo Artístico, concomitante à execução de intervenções de mediação cultural e formação de plateia ministradas pelos petianos bolsistas e voluntários. A partir desse encaminhamento, as investigações criativas da *etapa côncava* se estruturaram estrategicamente no sentido de ampliar o trabalho do Lupa para além do âmbito da pesquisa artística. Ou seja, o produto cênico resultante daquela dramaturgia e encenação deveria estar atrelado a uma perspectiva de popularização do teatro, corroborando ao intuito de atuação do curso de licenciatura em Teatro fora dos muros da universidade.

O primeiro espetáculo do Lupa trouxe aos artistas envolvidos o desafio de sistematizar uma obra autoral de caráter experimental e que, ao mesmo tempo, conjugasse uma atmosfera com que o público pudesse se identificar. No meio artístico-cultural, essas aproximações são pouco usuais. Experimentalismo e apelo popular são considerados nichos bastante distintos e contrastantes. Seja pelo nível de complexidade das obras experimentais, seja pelo caráter simplificador com que muitas produções artísticas da cultura de massa são construídas. Na obra em questão, buscávamos essa interlocução através da exploração de um gênero que unisse os interesses de artistas, pesquisadores e sociedade. A construção desse laço era vital para desconstruir o estigma de que teatro de pesquisa é uma categoria exclusiva para elites intelectualizadas ou que todo teatro popular subestima a capacidade de senso crítico dos espectadores.

Para objeto de estudo da montagem, elegemos o universo temático predominante na cultura musical popular e periférica do interior da Bahia, enraizada nas variações do gênero

243



brega: a sofrência. Uma adjetivação do verbo sofrer, que no dialeto baiano vai caracterizar as decepções ou desilusões amorosas. O melodrama então foi escolhido como estética e estrutura dramática, definição que também levou em consideração a inclinação do público brasileiro aos folhetins típicos da teledramaturgia, que tem raízes profundas neste gênero teatral.

Conceitualmente, o melodrama se consolida historicamente na França do século XVIII como uma estética teatral voltada para a classe operária. Por sua estrutura simples e de fácil reconhecimento pelos espectadores, o melodrama clássico era imbuído de forte conotação pedagógica. Abordava questões comportamentais e valores morais da proeminente classe burguesa, numa lógica de purificação social dos vícios e “degenerações” de caráter. O gênero passou a ser difundido na cultura de massa, exercendo forte influência nos comportamentos sociais e imaginário coletivo das classes populares.

O teórico francês Jean-Marie Thomasseau (2012, p. 27), ao traçar um panorama histórico do gênero, cita em seu livro o tratado elaborado em 1917 pelo dramaturgo René-Charles de Pixérécourt (1773-1844) que estabelece as premissas do melodrama clássico:

Para fazer um bom melodrama, é necessário primeiro escolher um título. Em seguida é preciso adaptar a este título um assunto qualquer, seja histórico, seja de ficção; depois, coloca-se como principais personagens um bobo, um tirano, uma mulher inocente e perseguida, um cavaleiro e, sempre que possa, um animal aprisionado. Haverá um balé, um quadro geral no primeiro ato, uma prisão, um romance e correntes no segundo; lutas, canções, incêndio, etc. no terceiro. O tirano será morto no fim da peça, quando a virtude triunfará e o cavaleiro desposará a jovem inocente e infeliz (Pixérécourt *apud* Thomasseau, 2012, p. 27).

A partir da descrição citada, não é difícil perceber na cultura de massa atual obras com tais características, seja nas telenovelas ou nos *blockbusters* cinematográficos. Claro que observadas as devidas atualizações realizadas pelas distintas fases e transformações históricas ocorridas no gênero. O binômio melo/drama, que durante muito tempo caracterizou operetas, subgêneros que envolviam “ação cantada” ou peças teatrais ricas em musicalidade, foi se modificando com o tempo e fundindo-se com outros gêneros, sendo na atualidade lastro importante de narrativas e estéticas desenvolvidas para o teatro, cinema e televisão comercial. O que demonstra que o gênero ainda tem lugar de destaque no gosto popular.



Importa destacar que a atualização desse cânone era de fundamental relevância para os intentos laboratoriais propostos pelo Lupa. Visávamos a composição de uma obra que refletisse o estado da arte contemporânea e o espírito popular da gente simples do interior da Bahia. E como a ênfase do trabalho estaria na prática de atuação, em relação ao melodrama, o principal aspecto estudado na pesquisa do Núcleo Artístico foi as definições de personagens-tipo desenvolvidas pelo gênero: os vilões, a inocência perseguida, os personagens cômicos, nobres e misteriosos (Thomasseu, 2012, p. 39-48).

A investigação criativa resultou no texto dramático “Corações Vagabundos: sofrência de amor profundo em quatro estações”, sistematizado por Francisco André e Diego Vieira. Amor, dor de cotovelo e música brega são a tônica do enredo que narra quatro histórias paralelas ambientadas nos arredores do Bar do Zenildo, um boteco de esquina desses comuns aos grandes centros e vilarejos brasileiros. Corações apaixonados, sem eira nem beira, tentam se encontrar no emaranhado de peripécias reveladas pelo baralho de uma cartomante.

Em relação à dramaturgia, o espetáculo possui quatro quadros que se interligam como episódios independentes de uma novela ou minissérie. A proposta foi a de construir um folhetim que mergulhasse na alma brega do Brasil real, com suas melodias, juras de amor e desenganos. A narrativa resgata a memória de amores, registros afetivos e nostálgicos do público, por meio da teatralidade e musicalidade. Denuncia preconceitos e problemas sociais, por meio do recurso da comicidade, o que faz o público refletir sobre como os relacionamentos amorosos se emaranham na complexidade das relações sociais. A personagem Rita do quadro “A desalmada”, por exemplo, escancara sua infidelidade sem temer consequências, delimitando o empoderamento sexual das mulheres; enquanto que o Rui, do quadro “Amor primaveril”, é um homem negro, com a autoestima abalada que, em sua solidão, vive a crise de tentar conquistar sua amada Cândida, que não tem olhos para ele; já o personagem Sandoval de “O Vestido” precisa assumir as consequências de uma vida no armário, ostentando um relacionamento de fachada com Magda enquanto vive em segredo com Osmarwilson. A carga melodramática da obra visou à identificação do público com personagens socialmente marginalizados, demonstrando que o amor está acima de valores tradicionais.

Quanto à encenação, a proposta era que o espetáculo ocorresse em espaços não-convencionais para aproximar ainda mais teatro e espectadores. Visávamos espaços de convivência – preferencialmente públicos e de fácil acesso de populares – que tivessem um

245



aspecto boêmio, considerando que a ação dramática ocorre em um boteco de beira de estrada. O propósito da equipe foi também o de se aproximar desse universo para que as dimensões de espaço fictício e espaço real se entrecruzasse na obra. A temporada de estreia do espetáculo realizou-se em junho de 2023, na praça da Urbis I, localizada no bairro Jequezinho (Jequié-BA). Um local arborizado, rodeado de residências populares. Ali também funciona um pequeno estabelecimento popular de codinome “Churrasco Nobre” (vulgo espetinho Nobre). Espaço que traduz muito a cultura local, onde barracas, carrinhos e quiosques comportam ambulantes e/ou microempreendedores que ganham a vida vendendo espetinhos de churrasco. Encontramos então ali a cenografia perfeita para realização da obra.

Tal estratégia de encenação trouxe enormes desafios inquietações aos intérpretes criadores do espetáculo. Como lidar com as casualidades que ocorrem na rotina de um bar real? Como manter-se concentrados em cena? Como mobilizar a atenção do público, considerando que projeção vocal e movimentação disputaria espaço com os pedidos dos clientes, o trânsito de veículos, barulhos e interferências externas? Ao longo da temporada ocorreram atritos entre os membros do Núcleo, envolvendo questões de produção, nervosismo e ansiedade sobre o que esperar da recepção do público. Elementos que de certa forma também contribuíram ao percurso formativo desses artistas, que encararam os desafios e situações de atrito com bastante profissionalismo.

As avaliações realizadas após a temporada de estreia nos possibilitaram aferir os atravessamentos proporcionados pela experiência acerca do trabalho do ator. De uma forma geral, os relatos apontaram que a experiência contribuiu para ultrapassarem suas zonas de conforto, exaltaram a possibilidade de estar fora da “proteção” e conforto da caixa italiana, além da possibilidade de defender em cena personagens complexos dentro de uma poética melodramática. Tudo era um ambiente novo a ser explorado. Isso pode ser ilustrado por meio do depoimento de Lincoln Aguiar Santos (membro do Núcleo Artístico):

Ela [a personagem desenvolvida no processo do Lupa] passa de um esboço para algo mais complexo. O que mais curti no processo aconteceu exatamente no dia da estreia, quando percebi que esse novo espaço pediria uma ativação muito maior da personagem. A presença, os trejeitos e traços do corpo foram sendo formados e fechados, de fato, nessa semana de estreia. E isso não aconteceu por conta de um desleixo ou correria, mas rolou no tempo certo que era pra rolar. Uma das coisas que mais gosto é que ela [a personagem cartomante] passa de uma senhora idosa para uma mulher de idade mediana.

246



Sério, gosto muito disso! Ela ganhou uma vitalidade que não possuía no início dos experimentos, além de poder experimentar um outro ar, mais alegre. [...] Eu [considero que] – especificamente, para gente latino americano, que convive com novela – o melodrama é mais próximo e familiar, assim, a gente consegue pegar várias referências desse espaço melodramático, porque a gente já se acostumou culturalmente. É um ganho para o nosso desenvolvimento como intérpretes latinos americanos, trazendo pontos de exagero que a gente nivela a interpretação podendo ajusta-la ao atingir o máximo da emoção (Santos, 2024, informação verbal).

Como fica explícito no depoimento do participante, a temporada de estreia do espetáculo foi um espaço imersivo onde os membros do Núcleo Artístico puderam catalisar seu estudo pessoal sobre a prática de atuação. A realização do espetáculo não foi encarada como o compartilhamento de uma obra acabada, mas como o espaço para testar suas concepções de personagem. O estágio final de um longo percurso de investigação. A obra era como um experimento imersivo, onde o ator se tornava personagem e a cidade se tornava cenário. Durante as cenas, a plateia interagiu constantemente, seja lançando opiniões quando algo os comovia, reagindo a alguma situação cômica dos personagens, etc. No caso da personagem Cartomante citada pelo artista, por exemplo, durante o intervalo entre os quadros o público era convidado a participar de uma sessão de leitura de cartas, abrindo espaço para inúmeras intervenções e improvisação.

Em entrevista concedida ao Núcleo de Pesquisa, a espectadora Gracielle Santos de Santana afirma que “As escolhas das músicas foram muito boas, eram músicas que a gente conhecia então a gente cantava junto, e ajudou muito a gente adentrar a esse universo da sofrência” (Santana, 2023, informação verbal). Como indica a espectadora, as reações à trilha sonora também foram elemento importante dessa interação plateia-obra. Inclusive, a música brega estava presente no espetáculo não apenas na trilha sonora, já que o estilo também se tornou fonte para a composição da dramaturgia.

Essas características fizeram que o espetáculo se conectasse com as memórias e o imaginário da plateia, o que também permitiu que esse público compreendesse pedagogicamente a poética do espetáculo. Isso pôde ser verificado no depoimento do espectador Marciel Clemente dos Santos:

O cenário combinou super com todo o contexto, o ambiente com barzinho, o jeito que o expectador estava, em cadeiras, cometendo,

247



bebendo, interagindo com as pessoas aqui, tá acontecendo ali a apresentação e ao mesmo tempo várias coisas, e o expectador tá vivenciando todo o ambiente” (Santos, 2023, informação verbal).

Como indica o depoimento, “Corações Vagabundos” tinha uma visualidade forte, executada com o intuito de prender a atenção dos espectadores. Cada quadro possuía uma paleta de cores específica, delimitando diferentes climas e gerando curiosidade. Do mesmo modo, considerando a dinâmica rotineira dos espaços boêmios, a estrutura folhetinesca do espetáculo propositalmente estabelecia pequenos intervalos, como ocorre usualmente nas programações televisivas. Isso oferecia conforto à equipe do espetáculo e ao mesmo tempo viabilizava o público dividir sua atenção entre socializar-se e apreciar a obra. Seguíamos um modelo de vinhetas anunciando os intervalos. Também foi instituído na obra momentos de interação com a plateia, instituídos como “show do intervalo”, no qual parte do elenco conduzia dinâmicas: correio amoroso, karaokê, talk shows, etc. Desta maneira, o público era “relaxado” para fruir com mais atenção as histórias desenvolvidas pelo elenco principal da noite.

Por meio do *plano difuso*, percebemos que a aproximação entre pesquisa artística e mediação cultural abriu importantes horizontes no sentido de costurar vínculos entre o teatro e comunidade. Importa salientar que, assim como a formação e a qualificação profissional de artistas, a formação de plateia é uma demanda real para o desenvolvimento do teatro fora dos grandes eixos metropolitanos. Entendemos que pensar mecanismos que articulem essas duas demandas pode ser um passo importante no desenvolvimento das políticas públicas não apenas no campo teatral como também em todo o campo cultural.

Considerações finais

Os experimentos até então realizados nesses dois anos de trabalho do Peti-Teatro permitiram observações importantes sobre a estratégia em desenvolvimento no Lupa. Os dados coletados entre público e Núcleo Artístico, nas diferentes etapas de execução aqui descritas, vem sendo cuidadosamente analisados, a fim de compor os resultados da pesquisa desenvolvida no Núcleo de Pesquisa. Ademais, esses dados orientarão as intervenções a serem desenvolvidas no próximo biênio, considerando que se trata de um Núcleo permanente de investigação.



Como é possível perceber por meio da estratégia metodológica aqui relatada, as premissas de atuação do Peti-Teatro assimilam estrategicamente distintas vertentes da pedagogia do Teatro. O que permite aos estudantes vinculados ao Programa assimilarem diferentes horizontes de atuação profissional para futuramente definir seu *locus* de interesse e especialização.

Nas ações do Peti-Teatro, esses discentes têm a oportunidade de estabelecer vínculos conceituais e afetivos entre investigação artística e exercício da docência, aspectos fundamentais em seus percursos de professoralidade. Não são raros os casos de estudantes que se aproximaram da licenciatura em Teatro pela mera oportunidade de uma formação artística e em razão da não disponibilidade em suas regiões de origem de uma formação técnica ou bacharelado na área. O que acaba produzindo uma crise de identidade nos licenciandos em formação, que muitas vezes se aproximam do curso com o foco na especialização oferecida pela cadeia de processos criativos, técnicas e metodologias ativas específicas do Teatro. Sendo a única via de formação disponível, muitos acabam demonstrando pouco vínculo ou interesse para com a docência. Nesses casos, o principal desafio do curso é demonstrar a esses arte-educadores em formação que a dimensão estética e poética das práticas teatrais não se opõem à didática e epistemologia do ensino do Teatro nos distintos contextos de ensino-aprendizagem. Entendemos que esse é um tipo de desafio presente não apenas nos cursos de Artes, sendo comum a outras licenciaturas de áreas específicas no país.

A tese proposta e investigada no Peti-Teatro é a de que a imersão em investigações criativas pautadas no trabalho de atuação pode fortalecer o vínculo da/do estudante de graduação com a profissão de artista docente. O interesse pelo palco e pela práxis artística não é visto como algo desassociado à docência. O que significa que essa relação, ao invés de instaurar uma crise, aponta caminhos e estratégias de intervenção artístico-pedagógica no ambiente escolar e em diferentes outros contextos de atuação pedagógica.

Por fim, entendemos que o processo criativo desenvolvido nas diferentes etapas de experimentação do Núcleo Artístico proporcionou a todos os envolvidos perceberem que a extensão universitária não é apenas o trampolim para partilha da produção científica. Nos casos como o do Peti-Teatro e do Lupa, ela mesma pode ser o espaço da produção de conhecimento. O entrelaçamento entre ensino, pesquisa e extensão proposto pelo Programa de Educação Tutorial da UESB tem sido uma oportunidade ímpar para consolidação da natureza do



conhecimento artístico e sua relevância enquanto catalisador de estratégias teórico-metodológicas que poderão ser aplicadas em diferentes contextos.

Referências

ARAÚJO, Antônio. A cena como processo de conhecimento. *In*: RAMOS, Luiz Fernando (org.). **Arte e ciência**: Abismo de Rosas. São Paulo: Abrace, 2012.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: E-Realizações, 2012.

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

BROOK, Peter. **A porta aberta**. 6. ed. Trad. Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FELIPE, Ana Lessya Santos. **Depoimento** sobre o processo criativo do espetáculo “Corações Vagabundos”. Entrevista Concedida a Romildo Santos (membro do Núcleo de Pesquisa do Peti-Teatro), em 22/03/2024, na UESB, *campus* Jequié. Jequié-BA, transcrições (03 laudas).

FORTES, Tiago. **A condição do ator em formação**: por uma fenomenologia da aprendizagem e uma politização do debate. Jundiaí: Paco, 2020.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. trad. Aldomar Conrado. 4. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.

ITI – International Theatresport Institute. **Guia para o TheatreSports de Keith Johnstone**. Canadá: Institute ITI; Belo Horizonte: UFMG, 2017.

LIMA, Francisco André Sousa (org). **Oficínio Finos Trapos**: uma pedagogia do teatro de grupo em cinco cidades baianas. Salvador: Egba, 2014.

PORTO, Rainan Rodrigues. **Depoimento** sobre o processo criativo do espetáculo “Corações Vagabundos”. Entrevista Concedida a Maiara Moreira (Membro do Núcleo de Pesquisa) em 29/02/2024, em ambiente virtual. Jequié-BA, áudio gravado (10:06).

SANTANA, Gracielle Santos de. **Depoimento** enquanto espectadora do espetáculo “Corações Vagabundos”. Entrevista concedida a Fernanda Silva (membro do Núcleo de Pesquisa) em 12/06/2023. Jequié-BA, áudio gravado (12:44).



SANTOS, Lincoln Aguiar. **Depoimento** sobre o processo criativo do espetáculo “Corações Vagabundos”. Entrevista Concedida a Maiara Moreira (Membro do Núcleo de Pesquisa) em 29/02/2024, em ambiente virtual. Jequié-BA, áudio gravado (10:06).

SANTOS, Marciel Clemente dos. **Depoimento** enquanto espectador do espetáculo “Corações Vagabundos”. Entrevista concedida a Fernanda Silva (membro do Núcleo de Pesquisa) em 12/06/2023. Jequié-BA, áudio gravado (13:44).

THOMASSEU, Jean-Marie. **O melodrama**. trad. Claudia Braga e Clarisse Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Recebido: 25.04.2024

Aceito: 12.06.2024

Publicado: 21.08.2024



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Este trabalho está licenciado com uma Licença [Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

