



Universidade de Brasília (UnB)
Instituto de Artes (IdA)
Departamento de Artes Cênicas (CEN)
Mestrado em Teatro

Getulio Sousa Cruz

**TRAJETÓRIA E SIGNIFICADO DE UM GRUPO TEATRAL NO ÂMBITO
ESCOLAR: O Espetáculo Seca do Grupo Cutucart**

Brasília
2018

Getulio Sousa Cruz

**TRAJETÓRIA E SIGNIFICADO DE UM GRUPO TEATRAL NO ÂMBITO
ESCOLAR: O Espetáculo Seca do Grupo Cutucart**

Trabalho de Conclusão de Mestrado
Profissional em Artes – ProfArtes da
Universidade de Brasília - UnB, como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Professor Dr. José Fernando Marques

Brasília
2018

CRUZ, Getulio Sousa

TRAJETÓRIA E SIGNIFICADO DE UM GRUPO TEATRAL NO ÂMBITO ESCOLAR: O Espetáculo
Seca do Grupo Cutucart / Getulio Sousa Cruz - Brasília, 2018.

97. p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Dissertação) – Universidade de Brasília,
1º semestre de 2017.

Bibliografia.

1. Cutucart. 2. Jogos cênicos. 3. Teatro. 4. Escola Pública. 5. Cidadania.
- I. Instituto de Artes (IdA) da UnB. II. Título.

CDD –

Getulio Sousa Cruz

**TRAJETÓRIA E SIGNIFICADO DE UM GRUPO TEATRAL NO ÂMBITO
ESCOLAR: O Espetáculo Seca do Grupo Cutucart**

Trabalho de Conclusão de Mestrado
Profissional em Artes (ProfArtes) da
Universidade de Brasília (UnB), como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Professor Dr. José Fernando Marques
Orientador - Universidade Brasília (UnB)

Prof. (titulação e nome)
Examinador - Instituição

Brasília, ____ de _____ de 2018

Dedico este trabalho a minhas tias Maria Viana (*in memoriam*) e Judiná Viana que lutaram pela minha alfabetização.

À minha esposa Jandira Moreira de Souza Cruz, minha filha Izabella Moreira de Sousa Cruz, que tanto colaboraram e tiveram a paciência de me aturar durante essa jornada.

E, por fim, ao meu irmão João Kleber Viana que durante toda a nossa trajetória de vida foi minha inspiração e exemplo.

AGRADECIMENTOS

Ao realizar esta dissertação tão difícil e tão complicada para um professor já com um tempo afastado da sala de aula (como estudante), já com idade de buscar a aposentadoria, parar e descansar o corpo de tantas aventuras e sonhos realizados e não realizados, esperando a carruagem do tempo que me levaria a um universo de novas descobertas e paixões, não posso deixar de agradecer às pessoas que me incentivaram a concluir, não desistir e insistir em momentos de desânimos em tantas noites mal dormidas e incessantes procuras.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, Professor Dr. José Fernando Marques, pelo auxílio, paciência e sua orientação precisa e determinante para o sucesso da empreitada que foi realizar esta dissertação. Nossos encontros, papos, cafés e muitas tardes agradáveis dissertando e navegando por caminhos nunca antes navegados. Tenho em mim que ficamos mais que orientador e orientado, amigos. O meu profundo respeito.

À minha mãe, Maria Ester Gomes Sousa, que é a maior responsável por mais esta, entre tantas, conquistas em toda minha caminhada.

Aos meus irmãos, Rosa de Fátima Sousa Cruz e Aluísio Sousa Cruz (ambos *in memoriam*), que me fizeram valorizar a vida diante de todos os obstáculos enfrentados para sobrevivermos juntos e íntegros. E, também, aos demais irmãos pela convivência e por compartilharmos a mesma família.

À Ana Carolina Carolinha, que em um momento de inércia em participar de um mestrado nesta altura da minha vida, protocolou e enviou a inscrição da qual estava desistindo.

Ao Professor Dr. José Mauro, pelo carinho e a forma superinteressante de trabalhar a suas aulas nos levando ao “Conhecimento do Conhecimento”, de Morin ao Livro sobre nada, *“Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas quando não desejo contar nada, faço poesia”*, a Manoel de Barros.

À professora Dra. Maria Cristina de Carvalho Cascelli, pela preocupação e o tempo dedicado a mim, esclarecendo dúvidas e me motivando neste projeto.

A professora Dra. Maria Isabel Montandon, pela forma direta e precisa nas indagações e provocações, para um despertar de consciência acadêmica, formação e pensamento do que realmente queremos dizer a alguém.

Ao professor Dr. Paulo Bareicha, pelo acolhimento nos momentos mais confusos de nosso processo criativo.

Ao professor Dr. André Luís Gomes, pelo trabalho e a procura incansável da estética.

Ao professor Dr. Graça Veloso, pelas narrativas de um sonho em busca da

etnocenologia.

Ao amigo e servidor do Ced 1, Walter Cândido Borsatto, grande incentivador do projeto Cutucart.

À orientadora Márcia Coimbra, por acreditar sempre no resgate de vidas e na superação constante de alunos que a sociedade já se preparava para esquecê-los e hoje figuram não somente no Cutucart, mas, com suas vidas recuperadas.

Ao professor Fábio Rafael de Paiva, que mesmo sem querer aparecer nas minhas entrevistas e gravações, sempre apoiou o grupo, sempre esteve presente em nossas apresentações e luta pelo sucesso de nossos artistas.

Ao professor Dr. Erizaldo Borges, que apostou neste grupo e é fã incondicional.

Ao Professor Valdeci Moreira de Souza, por quem tenho respeito e admiração pelo trabalho que desenvolve com coragem e determinação incansável em seu espaço Semente.

Ao meu fiel amigo, ex-aluno e parceiro Dênis Carvalho Bueno, que me acompanha há mais de 15 anos, devo a você a composição desta dissertação e aos trabalhos que realizamos juntos que deram frutos e bons resultados, uma parceria natural e rica.

À Cristina Imbuzeiro, pela ajuda nos momentos difíceis da qualificação e pelas palavras de incentivo.

Aos meus amigos (as), alunos (as), servidores do Profartes, que juntos conseguimos enfrentar o leão e vencer mais esta batalha.

Agradeço a todos que participaram diretamente ou indiretamente desta pesquisa.

Ao Ced 1, hoje Centro de Ensino Médio Integrado do Cruzeiro (Cemi). Minha casa, nossa casa. Aos alunos, professores, servidores, pais e responsáveis.

Agradecimento especial à minha esposa, Jandira Moreira de Souza Cruz, e à minha filha, Izabella Moreira de Sousa Cruz, que juntos formamos um trio, o elo de uma corrente. Agradeço pela paciência, carinho e por me suportarem nestes dias difíceis. Amo vocês!

Ao Grupo Cutucart pelo sonho, pela vida e pela sorte de ter cruzado o meu caminho.

*“Tudo se move.
Tudo evolui, progride.
Tudo ricocheteia e reverbera.
De um ponto a outro, nada de linha reta.
De um ponto a um porto, uma viagem.
Tudo se move, também eu!
A alegria e a tristeza, e também o embate.
Um ponto indeciso, desfocado, confuso, se desenha,
Ponto de convergências,
tentação de um ponto fixo,
numa calma de todas as paixões,
ponto de apoio e ponto de chegada,
naquilo que não tem nem começo, nem fim.
Nomeá-lo,
torná-lo vivo,
dar-lhe autoridade
para compreender melhor aquilo que se move,
para compreender melhor aquilo que se move,
para compreender melhor o movimento.”*

*Jacques Lecoq
Belle-Ile-en-Mer, agosto de 1997*

RESUMO

O presente trabalho visa utilizar-se do resultado da trajetória desenvolvida pelo Grupo Teatral Cutucart, durante 10 anos de experiências, dentro do Centro Educacional 1 (CED 1) do Cruzeiro Velho, em Brasília, DF, utilizando o espetáculo *Seca* como objeto de estudo. Por se tratar de escola pública em cidade-satélite onde os índices de violência e os crimes são crescentes, partiu-se da hipótese de que a educação e arte podem servir como instrumento no auxílio de transformação social, amparando a comunidade ao afastar suas crianças e adolescentes do convívio ou contato com a violência e com as drogas nas ruas, vez que estas podem se ocupar nos projetos e ensaios teatrais. Inicialmente, este foi o fator motivacional deste professor que, ao sensibilizar-se com os problemas dessa ordem, se pôs a pensar criando uma atividade extracurricular no período integral que viria a ser, ao mesmo tempo, capaz de estimular a participação dos alunos. A motivação de criar um grupo teatral dentro de uma escola pública parecia irreal e fora de propósito, devido à não aceitação da disciplina em sala de aula pela maioria dos alunos ali matriculados. A partir desta iniciativa na escola onde se originou o projeto, iniciou-se um processo cujas finalidades buscavam: despertar o interesse dos alunos para artes cênicas; verificar o que deveria ser desenvolvido fora de sala de aula; por onde começar a planejar e desenvolver estratégias de ensino; entre outras questões levantadas e analisadas durante o tempo em que as aulas de artes cênicas eram ministradas. O objetivo geral deste trabalho é descrever e refletir sobre a possibilidade da contribuição do Teatro na Educação Escolar Pública para a formação integral dos alunos e das alunas. Para isto, serão apresentadas a trajetória do grupo, suas técnicas e práticas, bem como seu significado para os participantes – com a análise de *Seca* (e eventualmente também de outros espetáculos) ao final. Os objetivos específicos são: descrever os procedimentos cênicos e pedagógicos do grupo teatral Cutucart no espetáculo *Seca*; investigar a performance e a produção teatrais dos alunos e das alunas; analisar o trabalho cênico do Cutucart e apresentar o resultado alcançado a partir dos espetáculos realizados e apresentados ao público. A proposta aqui reflete a importância de uma pedagogia teatral que, atualmente, não ocorre na grade horária do ensino de artes cênicas, ministrado na escola pública mencionada.

Palavras-chaves: 1. Cutucart. 2. Jogos Cênicos. 3. Teatro. 4. Escola Pública. 5. Cidadania.

ABSTRACT

The present work aims to use the result of the trajectory developed by the Teatral Cutucart Group, during 10 years of experiences, in the Educational Center 1 (CED 1) of Cruzeiro Velho, in Brasilia, DF, using the show *Seca* as object of study. Due to the fact that the public school is located in a satellite city, where violence and crime rates are increasing, it was assumed that education and art can serve as an instrument to help social transformation, supporting the community by alienating its children and adolescents from the conviviality or contact with violence and drugs on the streets, as they can engage in theatrical projects and trials. Initially, this was the motivational factor of this teacher who, when sensitizing himself to the problems of that order, started to think creating an extracurricular activity in the integral period that would be, at the same time, able to stimulate the participation of the students. The motivation to create a theatrical group within a public school seemed unrealistic and out of purpose due to the non-acceptance of classroom discipline by most of the students enrolled there. From this initiative at the school where the project originated, a process was initiated whose aims were: to awaken students' interest in performing arts; check what should be developed outside the classroom; where to start planning and developing teaching strategies; among other issues raised and analyzed during the time that the performing arts classes were taught. The general objective of this work is to describe and reflect on the possibility of the contribution of the Theater in the Public School Education for the integral formation of the students. For this, the group's trajectory, its techniques and practices, as well as its meaning for the participants will be presented – with the analysis of *Seca* (and eventually also other shows) at the end. The specific objectives are: to describe the scenic and pedagogical procedures of the theater group Cutucart in the show *Seca*; to investigate the performance and theatrical production of students; to analyze the scenic work of Cutucart and present the result achieved from the shows performed and presented to the public. The proposal here reflects the importance of a theatrical pedagogy that, currently, does not occur in the hourly grade of the teaching of arts, taught in the mentioned public school.

Keywords: 1. Cutucart. 2. Scenic Games. 3. Theater. 4. Public School. 5. Citizenship.

LISTAS DE SIGLAS E ABREVIATURAS

| | |
|-----------|--|
| BNCC | Base Nacional Comum Curricular |
| CED 1 | Centro Educacional 1 |
| Ced'art | Centro Educacional de Artes |
| CRAS | Centro de Referência e Assistência Social |
| DF | Distrito Federal |
| DRT | Delegacia Regional do Trabalho |
| FAC | Fundo de Apoio à Cultura |
| Festepa | Festival de Paracatu – MG |
| LUPA | Festival Nacional de Teatro Amador |
| LuPA | Luz, Palco, Ação |
| PEL | Programa Especial de Licenciatura |
| SATED-RJ | Sindicato do Artista do Rio de Janeiro |
| SENAC | Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial |
| SESI | Serviço Social da Indústria |
| SP | São Paulo |
| UnB | Universidade de Brasília |
| UniCEUB | Centro Universitário de Brasília |
| VII FENTA | Festival Nacional de Teatro de Governador Valadares – MG |

LISTAS DE FIGURAS

- Figura 1.** Centro Educacional 1 (CED-1)
- Figura 2.** Matéria no *Correio Braziliense*
- Figura 3.** Espetáculo teatral *Quem Casa, Quer Casa* em nota do *Correio Braziliense*
- Figura 4.** Espetáculo teatral *Uma Véspera de Reis*
- Figura 5.** Espetáculo teatral *O Verbo é o Lixo*
- Figuras 6.** Espetáculo teatral *Seca*
- Figura 7.** Espetáculo teatral *Seca*
- Figura 8.** Espetáculo teatral *Às Vezes as Vozes*
- Figura 9.** Espetáculo teatral *A Caravana da Ilusão*
- Figura 10.** Espetáculo teatral *A Caravana da Ilusão*
- Figura 11.** Espetáculo teatral *A Caravana da Ilusão*
- Figura 12.** Espetáculo teatral *Naquela Estação*
- Figura 13.** Espetáculo teatral *Naquela Estação*
- Figura 14.** Publicação do *Correio Braziliense* do Espetáculo teatral *Naquela Estação*
- Figura 15.** Material de Divulgação do espetáculo *Seca* na Sala Martins Pena.
- Figura 16.** Ensaios e Jogos cênicos
- Figura 17.** Ensaios e Jogos cênicos
- Figura 18.** Ensaios e Jogos cênicos
- Figura 19.** Ensaios e Jogos cênicos
- Figura 20.** Ensaios e Jogos cênicos
- Figura 21.** Ensaios e Jogos cênicos
- Figura 22.** Cenário do Espetáculo *Seca*
- Figura 23.** Cenário do Espetáculo *Seca*
- Figura 24.** Cenário do Espetáculo *Seca*
- Figura 25.** Cenário do Espetáculo *Seca*
- Figura 26.** *Seca*. Ator: Iury Persan – Personagem: Pai
- Figura 27.** *Seca*. Ator: Tuan Emmanuel – Personagem: Filho 2
- Figura 28.** *Seca*. Ator: Wanderson de Souza – Personagem: Filho 1
- Figura 29.** *Seca*. Personagens: Filhos 1 e 2 - Tuan Emmanuel e Wanderson de Souza
- Figura 30.** *Seca*. Atores: Wanderson de Sousa e Tuan Emmanuel – Filhos
- Figura 31.** *Seca*. Atriz: Bianca Oliveira. Personagem: Mãe

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO..... | 13 |
| 1 TRAJETÓRIA DO GRUPO TEATRAL CUTUCART | 17 |
| 1.1 O PRINCÍPIO DE TUDO | 17 |
| 1.2 FINALIDADES DO GRUPO | 21 |
| 1.3 PRÁTICAS..... | 24 |
| 1.4 PERCURSO DE ESPETÁCULOS | 26 |
| 2 TEATRO GESTUAL COMO PROPOSTA PEDAGÓGICA | 38 |
| 2.1 EMBASAMENTO DA PROPOSTA PEDAGÓGICA NAS AULAS DE TEATRO.... | 39 |
| 2.2 FONTES DE EXERCÍCIOS E PREPARAÇÃO | 42 |
| 2.2.1 Olga Reverbel e as atividades teatrais na escola | 43 |
| 2.2.2 Viola Spolin e a sequência de jogos complementares | 44 |
| 2.2.3 Augusto Boal e o Teatro Do Oprimido | 45 |
| 2.2.4 Pedagogia de Jacques Lecoq e o <i>Corpo Poético</i> | 48 |
| 3 O ESPETÁCULO <i>SECA</i> E O RESULTADO DAS ENTREVISTAS | 53 |
| 3.1 <i>SECA</i> | 53 |
| 3.2 AS VOZES DO CUTUCART – RESULTADO DAS ENTREVISTAS | 67 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 77 |
| REFERÊNCIAS | 78 |
| APÊNDICE A. TÉCNICAS DE COLETAS E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS | 84 |
| APÊNDICE B. QUESTÕES DAS ENTREVISTAS | 85 |
| APÊNDICE C. FICHA TÉCNICA, SINOPSE, RELEASE, SONOPLASTIA E HISTÓRICO DO ESPETÁCULO | 86 |
| APÊNDICE D. HISTÓRICO DO GRUPO..... | 86 |
| APÊNDICE E. ROTEIRO/ARGUMENTO DO ESPETÁCULO <i>SECA</i> | 90 |
| APÊNDICE F. LISTA DE NOMES DE ALUNOS QUE PASSARAM PELO GRUPO CUTUCART..... | 95 |
| ANEXO A. TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIMENTO (TCLE) | 96 |
| ANEXO B. CRÍTICA DE LUIZ ÁUREO | 97 |

INTRODUÇÃO

O Grupo Teatral Cutucart nasceu não somente do sonho pessoal de um professor dedicado às artes cênicas e aos alunos da escola pública, mas também de um comprometimento com a educação que não se mede, de uma visão socioeducativa, de uma causa que poderia não só formar profissionais de palco, mas tornar-se um projeto socioeducativo apto a abrir mentes, gerar oportunidades, oferecer dignidade e cidadania. Isto é, trata-se da criação de um grupo teatral dentro de uma escola pública como atividade extracurricular no período integral – uma experiência que frutificou, tornou-se produto de palco e notícia nas grandes mídias, espetáculo apreciado por plateias lotadas e objeto de aclamações.

O site da Funarte-DF¹ apresentou uma breve descrição sobre o referido grupo teatral citando, também, alguns dos principais espetáculos produzidos por esta companhia, a saber:

[...] Hoje, o Cutucart se distingue pela adoção da técnica gestual, inspirada em artistas como o mímico francês Marcel Marceau. Os integrantes do coletivo trabalham em revezamento, como atores, sonoplasta, cenógrafo e maquiador. Mesmo antes de se consolidar como um grupo de teatro amador, o Cutucart emplacou a peça *Fragmentos* no teatro na escola, e repetiu o feito em 2007, com *Quem Casa, quer Casa*, de Martins Pena. Em 2009, sua montagem de *Uma Véspera de Reis*, de Artur Azevedo, foi selecionada para o projeto Teatro na Mochila, da Fundação Athon Bulcão, e premiado no 1º Campeonato de Teatro Sub-17, da Funarte. No mesmo ano, o grupo passa a se chamar Cutucart, integra novos artistas e entra definitivamente no cenário cultural de Brasília como um coletivo criador, dedicado à pesquisa aprofundada dos movimentos. O espetáculo *Seca* estreou na Sala Conchita de Moraes, na Faculdade Dulcina de Moraes, e projetou-se em 2010 participando de festivais, sendo premiado em seis categorias no festival rio-pretense de teatro amador Luz, Palco, Ação (LuPA). No mesmo ano surgiu o espetáculo *O Verbo é o Lixo*.²

O presente trabalho trata dos resultados da trajetória desenvolvida pelo Grupo Teatral Cutucart dentro do Centro Educacional 1 (CED-1) do Cruzeiro Velho, em Brasília, DF, ao utilizar o teatro como instrumento de transformação e formador de cidadania. A proposta aqui reflete a necessidade de uma pedagogia teatral que, atualmente, não ocorre na grade horária do ensino de artes cênicas, ministrado na escola pública mencionada.

Ao longo da jornada do instituto educacional no Brasil, foram e ainda são muitos os

¹ FUNARTE – PORTAL DAS ARTES. *‘Seca’ expõe os vazios de uma família nordestina*. Publicado em 10 de agosto de 2016. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/teatro/Seca-expoe-os-vazios-de-uma-familia-nordestina/>>. Acesso em 14 mai. 2017.

² FUNARTE – PORTAL DAS ARTES. *‘Seca’ expõe os vazios de uma família nordestina*. Publicado em 10 de agosto de 2016. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/teatro/Seca-expoe-os-vazios-de-uma-familia-nordestina/>>. Acesso em 14 mai. 2017.

esforços da sociedade, do Estado e dos educadores no intuito de compor a importância da escola como espaço de crescimento não apenas intelectual, mas também lugar de desenvolvimento pessoal, humano e social, bem como o de constituir-se a cidadania do/da estudante. Nas regiões mais pobres das pequenas ou grandes cidades, as escolas lidam com amplos problemas, dentre os principais: a baixa qualidade no ensino,³ a violência,⁴ a indisciplina,⁵ a evasão,⁶ entre outros. Na luta pela redução desses índices que chegam a ser assombrosos, educadores buscam, elaboram e apresentam diferentes concepções de planos de ensino – e dentre elas encontra-se a Arte em suas distintas linguagens aplicadas nos mais diversos suportes, como é o caso do Teatro na Escola. É neste contexto que surge uma questão central: Seria o teatro uma alternativa para mudar este caótico cenário das escolas públicas? E, complementando esta questão, qual seria sua contribuição?

O objetivo geral deste trabalho é descrever e refletir sobre a possibilidade da contribuição do Teatro na Educação Escolar Pública para a formação integral dos alunos e das alunas.

Para isto, serão apresentadas a trajetória do grupo, suas técnicas e práticas, bem como seu significado para os participantes – com a análise de *Seca* (e eventualmente também de outros espetáculos) ao final.

Os objetivos específicos são: descrever os procedimentos cênicos e pedagógicos do grupo teatral Cutucart no espetáculo *Seca*; investigar a performance e a produção teatrais dos alunos e das alunas; analisar o trabalho cênico do Cutucart e apresentar o resultado alcançado a partir dos espetáculos realizados e apresentados ao público.

Para realizar esta pesquisa, foi necessário recorrer a conhecimentos básicos metodológicos, isto é, aquilo que é compreendido como “atitude científica”. Tal atitude é entendida “[...] como princípio do pensamento e da reflexão que norteia a compreensão e a

³ GOUSSINSKY, Eugenio. Brasil é o país com mais alunos na escola, mas péssima qualidade no ensino, segundo ranking norte-americano. **R7**. Publicação: 15 mar. 2016. Disponível em: < <https://noticias.r7.com/educacao/brasil-e-o-pais-com-mais-alunos-na-escola-mas-pessima-qualidade-no-ensino-segundo-ranking-norte-americano-15032016>>. Acesso em 3 jul. 2017.

⁴ ROSSI, Marina. Violência é o maior problema para pais, alunos e professores da escola pública. *Jornal El País* (online). Publicação: 24 mar. 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/27/politica/1395957488_708635.html. Acesso em 23 abr. 2017.

⁵ G1. *Indisciplina é um dos principais problemas em escolas, diz pesquisa*. Caderno Fantástico (online). Publicação: Disponível em: <<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2015/03/falta-de-acompanhamento-psicologico-e-maior-problema-na-escola-dizem-professores.html>>. Acesso em 3 mar. 2017.

⁶ UOL. *Brasil tem 3ª maior taxa de evasão escolar entre 100 países, diz Pnud*. Publicação: 14/03/2013. Disponível em: < <https://educacao.uol.com.br/noticias/2013/03/14/brasil-tem-3-maior-taxa-de-evacao-escolar-entre-100-paises-diz-pnud.htm>>. Acesso em 2 jul. 2017.

construção da ciência; bem como o sentido profundo para o qual a ciência deve apontar”.⁷

O método utilizado aqui é classificado como Pesquisa Descritiva. A pesquisa descritiva, segundo Rudio⁸, está interessada em descobrir e observar fenômenos, procurando descrevê-los, classificá-los e interpretá-los; a investigação experimental, por sua vez, pretende dizer de que modo ou por que causas o fenômeno é produzido. O autor assevera que a investigação descritiva vai além do experimento: procura analisar fatos e/ ou fenômenos, fazendo uma descrição detalhada da forma como estes fatos e fenômenos se apresentam. Mais precisamente, é uma análise em profundidade da realidade pesquisada.

Utiliza-se ainda o método de Pesquisa Qualitativa. Turato⁹ lembra que, etimologicamente, a palavra método deriva do latim *methodus* e do grego *methodos*, cujo significado é “[...] o caminho através do qual se procura chegar a algo ou um modo de fazer algo”. No que se refere à Pesquisa Qualitativa, Godoy¹⁰ descreve:

[...] a pesquisa qualitativa não procura enumerar e/ou medir eventos estudados. Parte de questões ou focos de interesse amplo, que vão se definindo à medida que o estudo se desenvolve. Envolve a obtenção de dados descritivos sobre pessoas, lugares, processos interativos pelo contato direto do pesquisador com a situação estudada, procurando compreender os fenômenos segundo a perspectiva dos participantes da situação de estudo.

A estratégia de pesquisa utilizada é o Estudo de Caso, uma vez que se analisou a trajetória de um único Grupo Teatral – o Cutucart – e utilizou-se dos resultados obtidos por este grupo a partir de sua experiência com a produção e apresentação do espetáculo *Seca*. Segundo Yin (2005), o uso do estudo de caso é adequado quando se pretende investigar o como e o porquê de um conjunto de eventos contemporâneos. O autor assevera que o estudo de caso é uma investigação empírica que permite o estudo de um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos. Gil aponta alguns propósitos dos estudos de caso: 1) explorar situações da vida real cujos limites não estão claramente definidos; 2) preservar o caráter unitário do objeto estudado; 3) descrever a situação em que está sendo feita uma determinada investigação; 4) formular hipóteses ou desenvolver teorias e 5) explicar as variáveis causais de determinado

⁷ TURATO, E.R. *Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa: construção teórico-epistemológica, discussão comparada e aplicação nas áreas da saúde e humanas*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 43.

⁸ RUDIO, F. V. *Introdução ao projeto de pesquisa científica*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1985. 121 p.

⁹ TURATO, E. R. *Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa: construção teórico-epistemológica, discussão comparada e aplicação nas áreas da saúde e humanas*. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 149.

¹⁰ GODOY, A. S. *Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades*. Revista de Administração de Empresas da EAESP/FGV, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, mar./abr. 1995, p. 58.

fenômeno em situações complexas que não permitam o uso de levantamentos e experimentos.

No decorrer da pesquisa, foram abordados vários aspectos que permitem a compreensão do projeto Cutucart. As etapas deste trabalho foram delineadas com a sua divisão em três capítulos: o primeiro refere-se ao relato da trajetória do grupo (começo, objetivos, práticas, percurso de espetáculos, etc.); o segundo capítulo apresenta os dados teóricos, pelos quais distinguimos as fontes de exercícios e preparação, de um lado, e as fontes de filosofia ou ideias estéticas, de outro; e, finalmente, o terceiro abarca o exame de *Seca* e outros processos/espetáculos, bem como o resultado das entrevistas concedidas por alunos/alunas, atores/atrizes do Grupo Teatral Cutucart.

1 TRAJETÓRIA DO GRUPO TEATRAL CUTUCART

“Descobrir a poesia do corpo requer trabalho, dedicação, vontade e disponibilidade, sempre”.
Jacques Lecoq

Neste capítulo encontra-se o relato da trajetória do Grupo Teatral Cutucart, pautado na descrição de sua formação até os dias atuais, bem como seus objetivos, práticas e percurso de espetáculos.

1.1 O PRINCÍPIO DE TUDO

Tudo começa na cidade satélite de Santa Maria, no ano de 1997, a partir de uma invasão ocorrida durante o Governo Roriz. O Núcleo Rural Santa Maria permaneceu como área rural de Gama até 1992, quando a Lei nº 348/92 e o Decreto nº 14604/93 desanexaram o território criando a região administrativa de Santa Maria.¹¹ Transformada em assentamento, sem saneamento básico, sem escolas, sem perspectiva, lá descobri a minha verdadeira vocação: ser professor. Ao ingressar na Secretaria de Educação fui designado para a Escola 308 de Santa Maria Sul, uma escola situada em uma das quadras mais violentas do local, em que a capacidade física não atendia a comunidade em suas necessidades; foi instaurado o famoso turno da fome. Os alunos entravam às 7h00 e saíam às 10h00; às 10h20 entravam alunos que permaneceriam na escola até as 14h00, e das 14h00 às 18h00 se formava outro turno.

Em Santa Maria, as primeiras ideias começam a surgir e foi nas artes cênicas que descobri o meu Norte. Entre tiroteios, mortes e policiais invadindo a escola, o medo reinava na comunidade escolar, com alunos, professores e direção apavorados e encurralados entre a escola e os muros que constantemente eram escalados por bandidos tentando se esconder. Entre esse universo paralelo e entre minhas angústias criei o meu primeiro projeto, Teatro em Sala de Aula, com o amparo da direção e a inspiração em Olga Reverbel; mergulhei na pesquisa e

¹¹ A criação de Santa Maria está vinculada ao Programa de Assentamento de Famílias de Baixa Renda, em lotes semiurbanizados. O Governo loteou uma área do Núcleo Rural Santa Maria e transferiu [para lá] os moradores das invasões do Gama e das demais localidades do Distrito Federal. Santa Maria é composta de área urbana, rural e militar. O nome Santa Maria originou-se do nome do rio que existia no local, de mesma denominação. A região administrativa de Santa Maria tem como padroeira a Santa Mãe de Deus, com data de culto público em 1º de janeiro, sendo ponto facultativo na região administrativa, conforme a Lei nº 2908, de 05/02/2002. In: PERFIL DO ADMINISTRADOR. *Administração Regional de Santa Maria, DF. 1º de janeiro de 2015.* Disponível em: <<http://www.santamaria.df.gov.br/category/sobre-a-ra/perfil-do-administrador>>. Acesso em 2 jan. 2017.

planejamento. Procurei ampliar o espaço da sala de aula para o pátio da escola e desenvolver um trabalho de conscientização centrado no próprio aluno, e juntamente com a professora de português iniciamos o primeiro espetáculo extraído dos poemas de Gonçalves Dias “I-Juca Pirama” e “O Canto do Piaga”.

A experiência relacionou-se com teatro didático e jogos de Olga Reverbel, Viola Spolin e o Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Iniciava-se a pesquisa no campo da minha formação; na época, Educação Artística tinha uma estrutura montada pela Secretaria de Educação pela qual o professor era obrigado a ministrar aulas de música, plástica, dança e teatro, uma inversão de valores, e hoje a *Base Nacional Comum Curricular* (BNCC) procura reestruturar essas disciplinas. Eu, como ator, com registro na Delegacia Regional do Trabalho (DRT) 9726/80 nº 056 Liv. 01 Fls. 29 19/01/1981, reconhecido como profissional pelo Sindicato do Artista do Rio de Janeiro (SAT-ED-RJ); Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e Licenciado em Cênicas, com complementação pela Programa Especial de Licenciatura (PEL) pelo Centro Universitário de Brasília (UniCEUB), direcionei minhas aulas ao teatro.

Durante quatro anos e meio, insistentemente e incansavelmente, entre violência, abusos e ameaças, fundei no Centro de Ensino Fundamental 308 de Santa Maria um grupo de teatro experimental e viajamos em Gonçalves Dias, “I-Juca Pirama”/”O Canto do Piaga”, Gibran Kalil Gibran, *O Filho do Homem*, Graciliano Ramos, *A Terra dos Meninos Pelados*, entre outras obras. Em busca de uma poética coletiva e individual, trabalhávamos concentração, percepção, sensibilização, corpo, voz seguindo as características do projeto de Olga Reverbel (ações: ativa, coletiva, global e voluntária); Viola Spolin (jogos e exercícios teatrais); Augusto Boal e o Teatro do Oprimido.

Nós nos utilizávamos de um teatro de improvisações, criatividade, jogos e exercícios de ator e trabalhos em equipe. Dessa experiência surgiu o nome do grupo, *Liberdade e Expressão*, apresentando os espetáculos: *O Filho do Homem*, de Gibran Kalil Gibran, adaptação e direção de Getúlio Cruz, e *I-Juca Pirama/Canto do Piaga* de Gonçalves Dias, adaptação e direção de Getúlio Cruz; e depois *Bicho Art*. Culminando com o primeiro roteiro pesquisado por esses alunos, o espetáculo *De Quem é a Bola?* O grupo *Bicho Art*, antigo nome do grupo teatral Cutucart, foi o responsável pela mudança de comportamento dos alunos no ambiente escolar: a violência diminuiu, a convivência melhorou e o grupo conquistou respeito e foi convidado pela primeira vez em 2002 a se apresentar fora do ambiente escolar, no CCBB, pelo projeto Festival de Teatro na Escola, da Fundação Athos Bulcão e, em 2003, com a *Terra dos Meninos Pelados* de Graciliano Ramos.

Anos mais tarde, o Grupo Teatral Cutucart nasce a partir de uma iniciativa de um

professor dentro de uma escola pública – o Centro Educacional do Cruzeiro (CED-1). Antes de mergulharmos na conjuntura do grupo teatral Cutucart, faz-se necessária uma breve abordagem sobre a escola em seu contexto histórico.

O CED-1 foi fundado em 20 de janeiro de 1964; desde então constituído como escola técnica, mas perdeu esse título ao longo dos anos. A estrutura da escola em 1964 era um galpão de madeira, chamado Ginásio do Cruzeiro, e oferecia aulas somente à primeira série ginásial, no período noturno. A partir de 1964, a escola passa a funcionar em prédio próprio e a atender também no período diurno. Em janeiro de 1977, o Decreto nº 3.547 institui o novo nome da escola, sendo, a partir de então, denominada Centro Educacional 1 do Cruzeiro. A partir de 2008, o CED-1 deixa de oferecer aulas no período noturno e os alunos do noturno são relocados no CED-2 do Cruzeiro. Em 2012, a escola enfrenta uma nova etapa de seu desenvolvimento, é quando se inicia a reforma do prédio e, para possibilitar tal reforma, a escola passa a funcionar somente no período matutino nas dependências do CED 2. A reinauguração do CED-1 reformado ocorre em janeiro de 2013.¹²

Figura 1. CENTRO EDUCACIONAL 1 (CED-1)



Fonte/Foto: Do autor, 2018.

¹² EU ESTUDANTE. *Primeira escola do Cruzeiro faz 50 anos*. Publicação: 18 nov. 2014. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/ensino_educacaobasica/2014/11/18/ensino_educacaobasica_interna,458061/primeira-escola-do-cruzeiro-faz-50-anos.shtml>. Acesso em 4 mai 2017.

Por ser um projeto não inserido no currículo escolar e sem o devido apoio das instituições responsáveis pela área de educação, isto é, sem remuneração, iniciava-se naquele período um grande desafio: criar o curso extracurricular de artes cênicas no período integral e atrair alunos para essas aulas. Em decorrência das necessidades na implementação desse plano junto à escola, foi consultado o Projeto Político-Pedagógico da Escola (PPP), o qual não incluía nenhuma ideia voltada ao teatro e também não continha qualquer proposta para criação de um projeto teatral. A partir de então, a direção da escola foi consultada sobre a possibilidade de inserir este projeto de oficinas de artes cênicas fora da grade horária, em turno contrário. A direção concordou e, a partir de então, o trabalho de pesquisa bibliográfica sobre teatro foi principiado e, posteriormente, anunciadas aos alunos da escola as inscrições para o início das oficinas. Não demorou muito e, em menos de um mês a partir daquele anúncio, a oficina já tinha inscritos alunos em número suficiente para iniciar este projeto.

Em 2006, iniciaram-se as oficinas com base no cronograma de oficinas, execução do projeto e plano de trabalho com descrição das atividades e local de realização, conforme apresentado no quadro abaixo:

Quadro 1. Cronograma de execução de oficinas/local: CED 1 do Cruzeiro/Auditório. Os dados correspondem ao primeiro ano das oficinas

| OFICINAS/OBJETIVOS | DURAÇÃO | ATIVIDADES | ETAPAS |
|---|------------------------------------|--|--|
| Estimular a concentração, atenção, percepção e os sentidos. | Três horas 20/02/06 15/03/06 | Introdução dos jogos Teatrais baseados na metodologia pedagógica de Olga Reverbel e Viola Spolin. | 1ª. Etapa Início do 1º bimestre |
| Despertar o caminho da Interpretação, improvisação e regras. | Duas horas 16/03 a 15/04/06 | Introdução dos exercícios teatrais e experimentos das modalidades do Teatro do Oprimido de Augusto Boal (Imagem, Fórum e Invisível). | 1ª Etapa Sequencial 1º bimestre |
| Utilizar o corpo com técnicas de movimentos. Sensorial, imaginação e consciência corporal. | Três horas 16/04 a 15/05/06 | Introdução dos exercícios teatrais e experimentos. Conhecendo a proposta de Grotovyski/Marcel Marceau. | 1ª Etapa Sequenciais e preparatórios 2º bimestre |
| Pesquisar o gesto. Que se baseia na elaboração e criação do próprio aluno. Objeto/Ação/Palavras/Sons/Silêncio. Interpretação e Criação de Personagem. | Três horas 16/05 a 15/06/06 | Introdução dos exercícios teatrais e experimentos de pesquisa de Jacques Lecoq. | 1ª Etapa Sequências de exercícios preparatórios. 2º bimestre |
| JULHO / RECESSO ESCOLAR | | | |
| OFICINAS/OBJETIVOS | DURAÇÃO | ATIVIDADES | ETAPAS |
| Planejar e estruturar a pesquisa de textos. (Retorno das atividades). | Duas horas 01/08 a | Criação e roteirização do espetáculo. Leitura de mesa. | 2ª Etapa 3º bimestre Práticas |

| | | | |
|---|-------------------------------------|---|--|
| | 31/08/06 | | |
| Desenvolver o projeto de criação de um espetáculo. Textos, Figurinos, Iluminação, Sonoplastia, Cenários, Personagens. Ensaios. | Três horas 01/09 a 30/09/06 | Elaboração e execução da montagem de espetáculo. | 2ª Etapa 4º bimestre Produção |
| OFICINAS/OBJETIVOS | DURAÇÃO | ATIVIDADES | ETAPAS |
| Apresentar os resultados das práticas utilizadas durante as oficinas. Montagem Teatral Final. | Três horas 01/10 a 31/10/06 | Espectáculo montado. Produção final. Apresentar o espetáculo na escola e outros locais. | 3ª Etapa 4º bimestre Finalização do projeto. |
| Concluir o projeto. Apresentar o espetáculo ao público. Formar o 1º grupo de Teatro da Escola. | Três horas 01/11 a 10/11/2006 | Produção: - Divulgar o espetáculo; - Cartazes; - Panfletos; - Visitas. | 3ª Etapa Apresentação do espetáculo. |

Fonte: Elaborado pelo autor, 2006.

1.2 FINALIDADES DO GRUPO

Por se tratar de escola pública onde os índices de violência e os crimes são crescentes, partiu-se do princípio de que a educação poderia ser transformadora, auxiliando essa população ao afastar suas crianças e adolescentes do convívio ou contato com a violência e com as drogas nas ruas. Inicialmente, este foi o fator motivacional do professor proponente que, ao sensibilizar-se com problemas dessa ordem, se pôs a pensar criando uma atividade extracurricular no período integral que viria a ser, ao mesmo tempo, capaz de estimular a participação dos alunos.

A motivação de criar um grupo teatral dentro de uma escola pública parecia irreal e fora de propósito, devido à não aceitação da disciplina em sala de aula pela maioria dos alunos ali matriculados. A partir da iniciativa deste professor na escola onde se originou o projeto, iniciou-se um processo cujas finalidades buscavam: despertar o interesse dos alunos para artes cênicas; verificar o que deveria ser desenvolvido fora de sala de aula; por onde começar; planejar e desenvolver estratégias de ensino; entre outras questões levantadas e analisadas durante o tempo em que as aulas de artes cênicas eram ministradas.

O objeto de pesquisa das artes cênicas na escola é apresentado como processo do aprender a estudar e a explorar a linguagem do teatro, traduzindo, por si, os objetivos referentes ao desenvolvimento do currículo na sala de aula.¹³ Porém, diante de um novo olhar na

¹³ BRASIL, 2002, p.190

contemporaneidade, quando a Arte-educação é sempre crítica e profundamente conectada à cultura, apresenta-se uma reflexão sobre a prática educacional estabelecida apoiada em valores universais, sendo possível pensar numa proposta pedagógica crítica, atenta aos problemas sociais mais amplos, promovendo interesses comuns à humanidade, na luta por uma sociedade mais justa e solidária. Abrir espaço para perceber o outro a partir de suas referências e valores, escutá-lo, compreender seus argumentos, falar sua linguagem, não apenas verbal, mas por meio de diferentes práticas de comportamento humano organizado, como a música, a dança, as formas do cotidiano, as manifestações espetaculares, os fenômenos sociais coletivos. É na alteridade que nós nos reconhecemos uns aos outros, embora o sujeito moderno se encontre disperso no tempo e no espaço. Neste caso, é importante que a identidade dos sujeitos no espaço da escola seja restaurada juntando suas diversidades e sua existência.

Para lidar com os objetivos esperados e acima apresentados, foi indispensável interpretar, examinar e refletir a arte, sobretudo as artes cênicas, em seu contexto educativo e emblemático no que tange à cultura da sociedade e à formação cidadã do indivíduo ao longo de toda sua existência. Ao levar oficinas de artes cênicas para a escola pública, tornou-se imprescindível praticar aulas da história das artes cênicas. Portanto, um passeio pelo teatro de outras épocas foi um dos recursos utilizados em sala de aula para iniciar o ambiente de estudos sobre o teatro, isto é, para ambientar os alunos no espaço-tempo e na história da humanidade, bem como sua evolução técnica, narrativa, cênica, cenográfica, entre outros elementos que constituem as artes cênicas.

Sendo assim, seguindo uma ordem cronológica, o teatro foi apresentado aos alunos das oficinas de teatro, ainda que mediante uma abordagem abreviada, desde os tempos mais remotos, passando pela Idade Média, pelo Renascimento e séculos posteriores.

Na Idade Média, o teatro quase se resume a espetáculos europeus criados entre o período da queda do Império Romano do Ocidente e o início do Renascimento (séculos V ao XV). Não há bibliografia precisa deste tema, exceto registros acerca da oposição do clero a algumas performances banidas pela Igreja Católica por conta dos excessos do teatro romano. Este que, por sua vez, encontra-se em declínio devido às condições políticas e econômicas desfavoráveis a indústria de entretenimento que havia florescido durante o Império Romano. Era produzido por artistas pagãos viajantes que percorriam as cidades.

Diferente do teatro medieval, o teatro renascentista, iniciado na Itália no século XV, explorava temas variados e tinha um caráter menos religioso. Desenvolveu-se em diversos países europeus, dentre eles Itália, Inglaterra, França e Espanha. Os autores e obras que ganharam mais destaques foram Nicolau Maquiavel, na Itália em 1524, com a comédia

Mandrágora apresentada em cinco atos; o teatro elisabetano, entre 1558 e 1625, na Inglaterra, destacando Shakespeare e suas obras *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Hamlet*, *A Megera Domada*, *Sonhos de uma Noite de Verão*; e a partir do século XVI, na Espanha, Miguel de Cervantes e sua tragédia *O Cerco de Numancia*; Fernando de Rojas e o espetáculo *A Celestina*; e Pedro Calderón de la Barca e sua obra *A Vida é Sonho*.

O final do século XIX trouxe dois importantes fenômenos ao mundo que fizeram evoluir o espetáculo teatral. Um deles é o avanço dos meios de transportes que resultava na perda da noção de distância, o que facilitou a ampliação das teorias e práticas teatrais além de uma tradição nacional. Tal constatação aplica-se ao naturalismo criado na França a partir de 1860, depois em Berlim, Moscou, Noruega e outras capitais. O outro fenômeno consiste no surgimento dos recursos de iluminação elétrica que passou a ser forte elemento cênico. No simbolismo, a iluminação modelava o espaço vazio; no naturalismo acentuava o efeito do real. No Brasil, o teatro moderno iniciou-se tardiamente com a Semana de Arte Moderna (1922), com espetáculos de Oswald de Andrade e Álvaro Moreyra. Todavia, o modernismo fincou forte suas raízes na dramaturgia brasileira com as obras de Nelson Rodrigues que, embora não se aprofunde no conteúdo das questões sociais de sua época, conforme observa Fernando Marques, “esteve atento ao homem comum, ao brasileiro das classes média e pobre, à fala cotidiana... Essa atenção compassiva a figuras modestas, ingênuas, obsessivas [...]”, a que soube atribuir novas significações.¹⁴

O teatro moderno foi duramente criticado por Machado de Assis e Monteiro Lobato, grandes nomes da arte realista. Mais tarde, para entrar no quadro de autores modernistas, Lobato se retratou revendo seus conceitos.¹⁵

Propondo uma revolução artística, o autor do moderno *Ubu Rei*, Alfred Jarry (1873-1907), foi um dos principais críticos da estética dramática tradicional que rompeu com o realismo. O modernismo tinha a arte como um componente orgânico de coesão social, que desperta interesse no ser humano, promovendo educação e divulgando a cultura de um país, rejeitando, assim, a arte elitista com o objetivo de levar a arte a toda a sociedade. As ideias inovadoras exaltavam a deflagração do homem imperfeito, ambíguo, com defeitos e qualidades diversas e a partir delas nasceram o surrealismo, o dadaísmo e o abstracionismo, que culminaram nas maneiras subjetivas de representarem o homem e seu mundo, os pensamentos e as coisas inanimadas que cercam os seres humanos, afrontando a razão e colocando-a

¹⁴ MARQUES, Fernando. *A província dos diamantes – ensaios sobre teatro*. Belo Horizonte: Autêntica; Brasília: Siglaviva, 2016, p. 188.

¹⁵ GONÇALVES, Marcos Augusto. *1992 - A Semana que Não Terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

subordinada à emoção.

Com a apresentação de um breve panorama das artes cênicas em seu contexto histórico, foi pressuposta a importância deste acesso, tivemos posteriores reflexões discutidas em sala de aula (nas oficinas) sobre a trajetória e práticas de dominação e exclusão, pelas quais as linguagens que se apresentam como fator de identidade de grupos e indivíduos são desvalorizadas. Um passeio épico pelas artes cênicas nos leva a compreender os tempos; sua realidade significa também ver o homem em sua vida cotidiana, em seu meio ambiente e seus compromissos sociais. “Nesse momento de soberania se permite integrar o anônimo, o estranho. Todos os atores fazem parte da mesma cena. Mas seus papéis são diferentes, hierarquizados”.¹⁶

A partir deste apanhado, podemos crer que, olhando as artes cênicas por uma perspectiva histórica, é possível considerar que toda produção artística e cultural é um modo pelo qual os sujeitos entendem e marcam a sua existência no mundo. Para o ensino das Artes Cênicas, as formas de relação com a sociedade devem ser tratadas numa dimensão ampliada, enfatizando a associação da disciplina com a cultura global, regional e local.

1.3 PRÁTICAS

No contexto prático, as oficinas iniciaram-se com o movimento neutro e com a expressão corporal primitiva, sem a obrigatoriedade de ação. Após as inserções de repetidos movimentos e sequência de gestos, foram introduzidos elementos da *Commedia Dell'Arte*, a expressão da tragédia grega, gesto em pantomima, a utilização da máscara facial, música, ritmo, sons e ação. A partir desses elementos, buscou-se criar uma dramaturgia própria, evoluindo para a improvisação, sussurros, gemidos, palavras.

A partir destes exercícios, adentrou-se a escrita iniciando os primeiros esboços de um roteiro gerado a partir do silêncio, do movimento à palavra, marcando, assim, a metodologia de criação do grupo no espaço escolar.

Como módulo das oficinas que atualmente se repete a cada nova turma do grupo teatral na escola, são apresentadas algumas fases a serem respeitadas no decorrer da formação do aluno-ator ou da aluna-atriz.

A **Primeira Fase** corresponde ao primeiro ano das oficinas. Isto é, a proposta de teatro extracurricular na educação integral se desenvolve no decorrer de um ano de oficinas. Nesse

¹⁶ MAFFESOLI, M. *Elogio da razão sensível*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998, 207 p.

período são percorridas as seguintes etapas: a) o caminho da interpretação, da improvisação, das regras; b) aplicação da técnica dos movimentos; c) a pesquisa do gesto que se baseia na elaboração do próprio aluno em relação a seu conhecimento teatral. A aprendizagem acontece a partir da pesquisa no universo da interpretação psicológica, no exercício do silêncio, pela curiosidade, intenções, descobertas, gestos. A partir de uma dinâmica natural, o aluno propõe elementos simbólicos que, segundo sua percepção pessoal, irão representar o objeto da ação, tais como: animais, cores, sons, luzes, palavras. Estes elementos são refletidos em movimentos expressivos do corpo, com ações que servem de base à interpretação e criação de personagens. São trabalhadas as intenções, os exercícios são direcionados para uma composição corporal e vocal constituída em uma partitura física, dramática de forma poética, utilizando-se combinação harmoniosa e expressiva da música, da plástica, do poema, entre outros.

A **Segunda Fase** da proposta de teatro extracurricular na educação integral consiste no planejamento e estruturação não somente da produção do espetáculo em si, mas de todo o processo de pesquisa, criação, roteirização do espetáculo que será montada, desenvolvimento de personagens e seus respectivos papéis, ensaios, escolha e criação de figurinos, escolha da trilha sonora e concepção musical, projeto de iluminação, entre outros. Aqui, as ideias surgem e se desenvolvem a partir de dinâmicas ocorridas entre o grupo de atores, quando todos também atuam como criadores, pesquisadores, artistas performáticos, roteiristas, coreógrafos, entre outros papéis que somam ao conteúdo total do espetáculo. As ideias que partem destas dinâmicas são discutidas e escolhidas para a finalização do roteiro e demais ajustes finais do espetáculo que será posteriormente montada e apresentada ao público.

A **Terceira Fase** consiste em colocar em prática tudo o que foi absorvido nas duas etapas iniciais. Uma vez montado, o espetáculo estará pronto para ser apresentado ao público. Nesta fase final de produção, serão eleitos os possíveis locais onde será apresentado, bem como o cronograma das datas de apresentação. Para alcançar o público, também conta com uma produção geral envolvendo não somente o agendamento dos teatros onde o espetáculo será apresentado durante determinado período, como também a assessoria de imprensa e todo o material de veiculação publicitária. Esta etapa caracteriza-se, sobretudo, pela fase de conclusão geral. Trata-se da apresentação do espetáculo ao público e aos críticos de teatro. Também se elege participante de determinados festivais, incluindo, em alguns casos, concorrência às mais diversas premiações neste campo das artes. É quando, finalmente, a trupe perceberá o respaldo por parte do público, isto é, o sucesso ou insucesso do espetáculo apresentado, mas, de toda maneira, efetivando tal realização em palco e para o público.

Nossa cultura é reconhecida como formada por identidades individuais e sociais, apresentadas hoje como componentes do multiculturalismo próprio da vida democrática, que descentraliza o pensamento etnocentrista presente nas diversas formas de manifestação artística no trajeto, a ação dramática é o eixo norteador dos espetáculos encenados em um espaço limitado (lugar onde se vê) conforme a tradição aristotélica, diferenciando-se de uma das principais características das práticas espetaculares na perspectiva da etnocenologia: a fusão da rotina, do ordinário, com a brincadeira e o jogo (espetacular) do teatro fora do cotidiano (em espaços comuns). O conflito dramático não está somente no centro do espetáculo em si, mas nos nós estabelecidos no tecido social que compõe, comungando-se na alteridade, nas relações do eu com os outros.

1.4 PERCURSO DE ESPETÁCULOS

Ao final de um ano da experiência apresentada no tópico anterior, foi formado o primeiro grupo teatral da escola, o qual foi intitulado Cutucart, cujos integrantes foram: Wanderson de Souza, Iury Pereira, Bianca Oliveira, Izabella Beatriz, Wesllen Marssoline, Izabella Moreira, entre tantos.

A partir desse grupo, foram montadas os espetáculos: *Quem Casa, Quer Casa*, de Martins Pena; *Uma Véspera de Reis*, de Arthur Azevedo; *A Caravana da Ilusão* e alguns trabalhos autorais, dentre eles a criação do roteiro do espetáculo *Seca*, sendo este espetáculo, em especial, quase inteiramente apresentado por meio do movimento gestual, com o mínimo de palavras e com jogos baseados em Olga Reverbel, Viola Spolin, Augusto Boal, no Teatro do Oprimido e, finalmente, na pedagogia de Jacques Lecoq (*O Corpo Poético*).

A trajetória do Cutucart consiste no processo de montagens de espetáculos fundamentados na vivência dos alunos e em materiais coletados em entrevistas, narrativas e observações, oficinas, o fazer teatral e pedagógico.

Dentre seus trabalhos desenvolvidos, destacam-se:

Figura 2. Matéria sobre o Grupo Cutucart no *Correio Braziliense*, de 16 de Nov. de 2015

28 - Cidade de Brasília para ser, 16 de novembro de 2010 - CORREIO BRAZILIENSE



VITÓRIA NO MUNDO

ESTUDANTES DO CENTRO EDUCACIONAL 1 DO CRUZERO SÃO PREMIADOS EM TRÊS CATEGORIAS DAS SETE DE UM FESTIVAL DE TEATRO NO INTERIOR DE SÃO PAULO. O ESPÉTACULO, QUETÉRÁ TEMPORADAS EM BRÁSÍLIA E EM SÃO JOSÉ DO RIO PRETO, COMO CONVIVADO, É UMA CRIAÇÃO COLETIVA INSPIRADA EM OBRAS DE IMPORTANTES AUTORES NORDESTINOS

PRÊMIO

Na foto acima, os primeiros obtidos no festival. Abaixo, o professor Gentile Cutucart, responsável pelo grupo Cutucart, do qual é diretor



Na foto acima, os primeiros obtidos no festival. Abaixo, o professor Gentile Cutucart, responsável pelo grupo Cutucart, do qual é diretor

Criação coletiva

Primeiro texto escrito pelo Cutucart, Soca foi criada em grupo. No cenário, um casal vive em um cenário do sertão nordestino. Um grave acidente e um papão o qual compõem a paisagem, cabendo ao espectador interpretar o acidente. O marido, mãe, repete a mulher, que é lavadeira e não pode ter filhos. Um dia, acidentada por faz e recitar o marido, ela adota dois gatinhos que brincam e brincam brincavam pelo lugar, abandonados. O espetáculo trabalha com muitos objetos de zona simbólica, infirma Blanca. Um disco e uma espécie de rímbo de palavras tirado de versos de...

Inspiração

Para a concepção do espetáculo, os jovens leram obras como *Vida seca*, romance de Graciliano Ramos, e *Moisés e o bebê*, poemas de João Cabral de Melo Neto.

Também assistiram ao clássico filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e até a trilha da novela *Sinhôca* do canal da TV Globo. "Não é uma realidade de zona, mas o público se emociona, entra em cena e acaba se identificado com aquela seca interior", afirma Angéla.

Além das premiações, a participação no festival de São José do Rio Preto rendeu ao Cutucart um convite para levar o espetáculo a Belo Horizonte. A Cia. dos Afetos, responsável pela peça considerada a melhor do LaíFA, chamou o grupo para se apresentar em seu teatro, na capital mineira. A montagem ainda não tem data definida. "A nossa companhia está organizando um projeto de intercâmbio com outros grupos do Brasil, para que eles nos mostrem o processo de trabalho deles e nós mostremos o nosso", revela uma das integrantes da turma de Minas, Ana Rosa. "Fizemos o trabalho das memórias (do Cutucart) e gostamos muito. Eles são superforçados. A gente também trabalha muito com teatro físico, com o corpo, mais que com palavras".

O grupo do Cruzeiro também foi chamado para voltar a São José do Rio Preto e encenar Soca em um centro cultural recém-inaugurado. Além disso, com a conquista do segundo lugar, ganhou vaga para o LaíFA do próximo ano. Durante o festival, todos os integrantes participaram de três oficinas gratuitas de improvisação.

A viagem de volta até São Paulo foi custada pelo Soca-UEU patrocinado logo após o Carnaval publicar reportagens, em 27 de outubro, noticiando a seleção de Soca para o LaíFA. Em contrapartida ao auxílio do Soca, o grupo realizou dez apresentações do espetáculo em Brasília. "Nada precisamos acertar as datas,

mas provavelmente será no Teatro do Sot em Taguatinga, a filmagem será em novembro pela Fundação Afetos Brasília. O grupo já tem um trabalho marcado e tem ao o bastião para se apresentar na cidade". Além de Soca, a turma pretende levar sua próxima peça *O ovo e o dia*, selecionada para o IJA seleção do Festival Teatro na Escola, realizada em novembro pela Fundação Afetos Brasília. Em 2011, a intenção é se inscrever em editais públicos de ocupação de espaços cênicos. "Fora isso, vamos buscar parcerias com instituições não vinculadas a governo, como a Fundação Dália de Moraes".

Alguns integrantes do grupo gostam a concluir o cenário montado, preparar-se para curar artes cênicas. Wanderlan de Sousa, 20 anos, e Tuan Lima, 17, passaram na prova de habilidade cênicas na Universidade de Brasília e aguardam o resultado da inscrição, agendada para os dias 18 e 19 deste mês. Por sua vez, não pretende seguir o passo da colega Blanca Oliveira, que deixou a escola do Cruzeiro no ano passado e ingressou logo na faculdade Dália de Moraes em Brasília, para pagar as mensalidades, assumir um emprego de costureira em uma fábrica de camisetas para automotivos. Enquanto o futuro não chega, os jovens curtem os laços do presente. "Durante a apresentação do LaíFA, toda vez que anunciavam o grupo como vencedor, a gente ficava triste", diz Denis Ribeiro, formado por de peças. "Nada nos faz mais motivada e feliz".

Cena da peça vencedora: segundo a organizadora do festival, Denis e Ricardo, "os membros do Brasil ganharam por total, no momento".



EU **ESPECIALLY**

Lado mais educacional do site www.correio braziliense.com.br/estudante

Em 2006, *Os Estatutos do Homem* (Tiago de Melo), apresentando na Escola CED-1 do Cruzeiro, resultado de suas primeiras oficinas de teatro. No mesmo ano desenvolve o projeto *Fragments* – baseado em notícias de jornais e no livro *Cidadão de Papel*, de Gilberto Dimenstein, conteúdo do PAS na época. O espetáculo narra momentos inusitados da vida, em tom jornalístico. Os alunos mostram sua visão de futuro diante de um mundo globalizado e competitivo, em que tudo parece passar com a fugacidade de um relâmpago diante da própria vida, gerando a cada dia mais e mais notícias num espetáculo midiático e descartável. Recebe o convite para participar do VII Festival de Teatro na Escola da Fundação Athos Bulcão.

Em 2007, o grupo apresentou *Quem Casa, Quer Casa* (Martins Pena), recebendo novamente o convite para participar do VIII Festival de Teatro na Escola, da Fundação Athos Bulcão. A apresentação foi bastante elogiada.

Figura 3. Espetáculo teatral *Quem Casa, Quer Casa* em nota do *Correio Braziliense*

9/11 - sexta-feira 2007

19h - Quem Casa, Quer Casa, adaptação de Martins Pena

Grupo: Saluer
 Centro Educacional 01 do Cruzeiro
 Direção: Getulio Cruz
 Adaptação: Grupo Saluer
 Colaborador: Dênis Bueno
 Orientadora: Joana Abreu
 Cenários e figurinos: grupo saluer
 Orientadores: Maria Carmem e Fernando Cardoso
 Sonoplastia: Getulio Cruz
 Luz: Denís Bueno
 Equipe de apoio: Erika Kamilla, Jéssica Mascarenhas, Oswaldo Ribeiro, Felipe Pimentel.

Elenco: Allan Jonathas, Bianca Oliveira, Bruna Alencar, Débora Guimarães, Haroldo Sabino, Hetiene Júlia, Iuri Pereira, Izabella Moreira, Mariane Costa, Nubia Karolyna, Tuan Emanuel, Wanderson Rolsalves.

Sinopse: Quem casa, quer casa é um provérbio de teatro em ato único, passado no Rio de Janeiro de 1845. Na peça, são dois casais que não seguem o ditado, já que nela, uma família passa o tempo todo brigando. Motivo: o casal de filhos de Dona Fabiana casou-se com o casal de filhos de Anselmo e nenhum dos quatro faz nada além de brigar, os cinco (os dois casais; Eduardo/Olaia, Paulina/ Sabino e Fabiana) passam a peça toda aos gritos enquanto o marido de dona Fabiana, Nicolau, um carola molengão, não faz nada e não toma nenhuma atitude. As brigas já chegam ao ponto da agressão física. Não buscamos reproduzir uma época, apenas a identificamos no figurino e na valorização do texto. Quem casa quer casa é uma comédia de costumes escrita por Martins Pena (Romantismo), que trata dos problemas familiares de uma forma bem humorada e crítica. Mostra que nada mudou.

Em 2008, o grupo passou por uma reorganização e firmou a proposta de deixar de ser apenas um grupo de escola e tornar-se um grupo de teatro amador. O nome foi mudado de Saluer para Ced'Art (Centro Educacional de Arte); logo depois, recebeu o convite para participar do 1º Campeonato de Teatro Sub-17 da Funarte, em parceria com a Fundação Athos Bulcão e a Cooperativa dos Atores de Brasília, por ocasião do centenário de Arthur Azevedo. Participou com o espetáculo *Uma Véspera de Reis*, de Arthur Azevedo. Foi indicado para cinco categorias, entre elas as de melhor ator e melhor atriz coadjuvante e ganhou o prêmio de melhor equipe técnica.

Figura 4. Espetáculo teatral *Uma Véspera de Reis*

Nosso objetivo é promover a circulação de espetáculos teatrais protagonizados por jovens e educadores de escolas públicas. Além de proporcionar alternativas de apreciação teatral e contribuir com o processo de revitalização do ensino das Artes Cênicas, o projeto visa fortalecer as ações dos grupos, incentivando a continuidade e até mesmo a profissionalização dos estudantes e professores participantes.

Nas três edições da mostra já foi possível investir na formação e na consolidação de 12 grupos de teatro criados em escolas públicas do Distrito Federal. Contabilizam-se, ao total, 16 professores envolvidos, 190 estudantes, 9 cidades contempladas e aproximadamente 3.000 espectadores, entre escolares e comunidade em geral.

Nesta quarta edição, em que seguimos com nossa mochila para o Recanto das Emas, Planaltina, Cruzeiro e Núcleo Bandeirante, expandimos o projeto com a realização de oficinas de teatro nas cidades contempladas. Os espetáculos apresentam textos de autores importantes da dramaturgia nacional, atendendo aos públicos infantil, jovem e adulto. Todas as atividades são gratuitas.

Desliguem seus celulares e bom espetáculo!

Fundação Athos Bulcão

2008

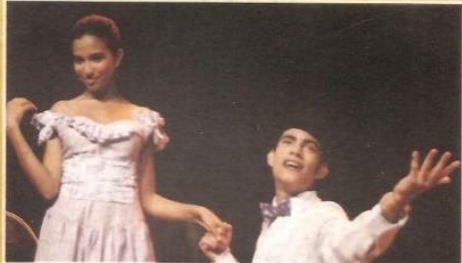


FOTO: DIEGO BRESANI

uma véspera de reis
GRUPO CUTUCARTE Centro Educacional 01 do Cruzeiro

22/08 • 17h • CRUZEIRO

| | |
|---|---|
| <p>DIREÇÃO Getúlio Cruz</p> <p>TEXTO Artur Azevedo</p> <p>ASSISTENTE Dênis Bueno</p> <p>ELENCO Wanderson de Sousa Wedson D'Marks Tuan Emanuel Iuri Pereira Sinhá Lyna Bianca Oliveira Izabella Moreira Isabela Rodrigues Izabella Beatriz Ravel Kriston Wesley Sousa</p> <p>MÚSICOS (VIOLÕES) Milcíades Teixeira Marcus Vinícius</p> | <p>REISADO Ângela Amorim Raquel Angel Lucas Isackson Luís Ricardo Pedro Moreno</p> <p>LUZ E SOM Getúlio Cruz Dênis Bueno Raphael Feitosa</p> <p>CENÁRIOS E FIGURINOS Getúlio Cruz Denis Bruno</p> <p>COLABORADORES Antonio José Lúcia Maria Jandira Cruz Virginia Braz Andreone Eloísa Cortes Professores do CEDUC 01 do Cruzeiro Pais e Responsáveis</p> |
|---|---|

Fonte: www.correiobraziliense.com.br, 2008.

Em 2009, *Quando Você me Disse Adeus* (Tennessee Williams), adaptação de Getulio Cruz e direção de Dênis Bueno. Participou da Mostra de Cenas Curtas, *5 Visões Sobre o Amor e Abandono*, resultado do Cenas Concretas: interações entre os grupos brasilienses de teatro. O projeto é uma proposta de diálogo ético, estético e artístico que o Teatro do Concreto desenvolveu com quatro grupos de teatro do Distrito Federal: Casa Alheia (Santa Maria), Ced'art (Cruzeiro), Estupenda Trupe (Plano Piloto) e Voar Teatro de Bonecos (Gama). No mesmo ano compõe seu primeiro texto autoral, *Uma História Real Inventada – Criação Coletiva*, apresentada na Mostra de Teatro da Secretaria de Educação. Monta para a Feira de Ciência e Tecnologia da Escola o espetáculo *A Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht¹⁷, com adaptação e direção de Getulio Cruz, apresentando-a no Auditório Dois Candangos, da Faculdade de Educação – UnB.

Em 2010, *O Verbo é o Lixo*, com roteiro desenvolvido em oficinas por meio de pesquisa elaborada a partir da realidade dos alunos oriundos da Cidade Estrutural, assentamento construído em cima de um lixão. O espetáculo participou do X Festival de Teatro na Escola da Fundação Athos Bulcão.

Figura 5. Espetáculo teatral *O Verbo é o Lixo*

2010

18 nov. quinta-feira 21h

O VERBO É O LIXO

grupo Cutucart
(escola CED 01 - Cruzeiro)

Criação coletiva que conta a história de um casal de catadores de lixo que sofrem as amarguras da vida e a angústia de não terem filhos. A solidão e a pobreza, companheiras inseparáveis, levam a adotar meninos de rua que, sem perspectivas de vida, entregam-se às drogas. Em meio a lembranças e tristezas, no limiar entre a ilusão e a realidade, encontra-se essa família.

Elenco
Bia Oliveira
Iuri Pereira
Tuan Emanuel
Wanderson de Sousa
Izabella Beatriz
Bella Moreira
Angela Amorim
Ana Carolina
Westlen Masolliny
Ravel Kríston
Lucas Isacksson
Estáquis Lucas

Direção Getúlio Cruz
Artista convidada Bárbara Tavares
Direção de Ator Denis Bueno
Iluminação Tuan Emanuel
Figurino Angela Amorim, Bia Oliveira, Izabella Beatriz, Westlen Masolliny, Bella Moreira, Estáquis Lucas
Sonoplastia Ravel Kríston

GETÚLIO CRUZ está em sua 5ª edição do Festival de Teatro na Escola. Em 2002, apresentou o espetáculo "De Quem é a Bola?"; em 2003, "A Terra dos Meninos Pelados"; em 2006, "Fragmentos" e, em 2007, "Quem Casa Quer Casa". Participou ainda das mostras Teatro na Mochila 2008 e Sub17 2008. Formou 67 Jovens durante sua participação no Festival. É ator e diretor.

Fonte: Recorte de revista, acervo do Grupo Cutucart, 2010.

¹⁷ BRECHT, B. *Vida de Galileu*. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo: Paz e Terra, 1991

Em 2010, surge o espetáculo *Seca*. O espetáculo *Seca* foi idealizado a partir de um processo colaborativo baseado nas “securas internas”. Uma pesquisa desenvolvida e inspirada no Teatro Gestual, que mostra a vida de uma família nordestina em seus conflitos diários. O espetáculo estreou naquele ano, na Sala Conchita de Moraes (Teatro Dulcina de Moraes – DF). Também foi apresentado no Complexo Cultural Rubem Valetim (Cruzeiro Velho), Centro Cultural SESI, Faculdade SENAC, Teatro do Guará, Teatro Nacional Cláudio Santoro, Sala Martins Pena e no Festival Nacional de Teatro Amador (LUPA), em São José do Rio Preto – SP, onde foi premiado como: 2º Melhor Espetáculo, Melhor Ator (Iury Persan), Melhor Roteiro, Melhor Cenário e Melhor Iluminação; foi indicado a Melhor Direção, Melhor Atriz (Bia Oliveira) e ganhou um prêmio especial por Melhor Pesquisa e Desenvolvimento Corporal. Participou do VII FENTA – Festival Nacional de Teatro de Governador Valadares – MG, premiado nas categorias de Melhor Ator Coadjuvante (Wanderson de Souza) e Melhor Iluminação e ainda indicado nas categorias de Melhor Espetáculo, Melhor Direção, Melhor Atriz (Bia Oliveira) e Melhor Ator (Iury Persan). Participou do XV Festival Nacional de Teatro de Guaçuí, em Vitória – ES, tendo sido premiado com Melhor Trilha Sonora.

Figuras 6 e 7. Folheto do espetáculo teatral *Seca*



Fonte: Recortes de jornal, acervo do Grupo Cutucart, 2011 e 2012.

Em 2011, surge o espetáculo *Às Vezes as Vozes* (Joilson Porto Calvo). O grupo começa uma pesquisa sobre o universo da loucura e, por meio desse texto, completa o trabalho de corpo introduzindo a voz. Foi apresentada no CED-1 do Cruzeiro e no Teatro do CRAS, da Cidade Estrutural e Escolas.

Figura 8. Espetáculo teatral *Às Vezes as Vozes*



Fonte: Foto do acervo do Grupo Cutucart, 2011.

Em 2012, é montado o espetáculo *A Caravana da Ilusão* (de Alcione Araújo, com direção de Getulio Cruz), surgindo leituras de mesa para escolha de um novo trabalho. O grupo identifica-se com o texto de Alcione Araújo, que conta a história de um grupo de artistas mambembes lutando pela sobrevivência de sua arte e acompanhando a evolução dos tempos. Apresentada na Sala Plínio Marcos da Funarte e em algumas escolas públicas do Distrito Federal.

Figura 9. Espetáculo teatral *A Caravana da Ilusão*



Fonte/Foto: Humberto Araújo. Acervo do Grupo Cutucart, 2012.

Figura 10. Espetáculo teatral *A Caravana da Ilusão*



Fonte/Foto: Humberto Araújo. Acervo do Grupo Cutucart, 2012.

Figura 11. Espetáculo teatral *A Caravana da Ilusão*



Fonte/Foto: Humberto Araújo. Acervo do Grupo Cutucart, 2012.

Ainda em 2012, é criado o projeto Teatro Estrutural, que através do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) promove oficinas para crianças carentes da Cidade Estrutural, trabalho desenvolvido no CEF-1 da Estrutural (anexar reportagem).

Entre 2013 e 2014, retorna o projeto de reapresentação do espetáculo *Seca* na Sala Funarte, Teatro Goldoni, Teatro do Guará e outros espaços de Brasília-DF.

Em 2014, é criado um projeto de oficinas realizadas na escola para elaboração de um novo espetáculo. Como resultado dessas oficinas surge o espetáculo *Naquela Estação*, valendo-se de textos criados por cada integrante do grupo.

Figura 12. Espetáculo teatral *Naquela Estação*



Fonte: Foto do acervo do Grupo Cutucart, 2014.

Em 2015, o grupo teatral participa do Festival Festepa de Paracatu – MG, com o espetáculo *Naquela Estação*.

Figura 13. Espetáculo teatral *Naquela Estação*

FESTEPA Espetáculo
28 DE NOVEMBRO

22:30hrs - Espetáculo *Naquela estação*
 Grupo Cutucart - Brasília
 Local: Auditório do Polivalente

Em uma estação de trem perdida no tempo, seus trilhos podem se tornar grades que aprisionam as pessoas naquele lugar. Nas encruzilhadas de seus destinos, histórias se encontram e seus passageiros vivem na expectativa de que algo chegue, de que algo não se vá. Movidos por seus segredos, chaves surgem para abrir ou fechar caminhos. Encontros e desencontros pairam em meio a fumaça e ao soar do apito. Estação é apenas lugar de passagem.

Fonte: Foto do acervo do Grupo Cutucart, 2014.

Figura 14. Publicação do Correio Braziliense do Espetáculo teatral *Naquela Estação*

DICAS DE PORTUGUÊS

por Dod Squarisi >>> dicasque vã ajudar a escrever

Por causa de uma vírgula (2)

há situações e situações. Na primeira, a vírgula é facultativa. Aí, não há erro. Você aceita ou não? Na segunda, a vírgula é obrigatória. E o caso da separação dos termos coordenados, explicativos e deslocados. De qualquer forma, atenção às dicas seguintes. Agora é hora de explicar.

O que é?

O termo explicativo tem várias caras. Uma é a de uma oração subordinada. Outra é a de uma frase.

Exemplo: O presidente da República, Michel Temer, anunciou a viagem.

Para que um termo seja considerado explicativo, ele precisa estar no início da frase. Se não estiver no início, não é explicativo. Se estiver no início, mas não estiver no início da frase, também não é explicativo.

Chute?

Comprei um francês.

O presidente da República, Michel Temer, anunciou a viagem.

O ex-presidente da República, José Sarney, anunciou a viagem.

Por que um termo não pode ser considerado explicativo? Porque ele não está no início da frase. Se estiver no início, mas não estiver no início da frase, também não é explicativo.

Mais exemplos

A capital do Brasil, Brasília, tem 3 milhões de habitantes (o Brasil tem uma só capital).

O presidente da Senado, Álvaro Dias, deve passar projetos importantes. (O Brasil tem um presidente do Senado).

O ex-ministro da Fazenda Roberto Campos foi nomeado para o cargo de ministro da Saúde. (O Brasil tem um ministro da Saúde).

Enrascada

Ao escrever, a gente se dá conta de que a gente está se enrolando. Muitas vezes, a gente se enrola sem perceber. Isso acontece porque a gente não está escrevendo com clareza. Então, vamos tentar escrever de uma forma mais clara e objetiva.

Serviço completo

Não fique pela metade. O termo explicativo vem precedido da palavra "que". Exemplo: O presidente da República, Michel Temer, anunciou a viagem.

Sem monotonia

A língua é um conjunto de possibilidades. Então, não se esqueça de variar as palavras. Isso ajuda a tornar o texto mais interessante.

Virtudes

Lembra-se do texto de Montaigne? "O caráter", diz ele, deve ter três virtudes: clareza, clareza, clareza. Então, não se esqueça de escrever com clareza.

LEITOR PERGUNTA

Estou lendo o livro "A Gramática da Língua Portuguesa" e fiquei com algumas dúvidas. Poderia me ajudar a esclarecê-las?

1) Como se escreve "que" quando é usado como conjunção integrante?

2) Como se escreve "que" quando é usado como pronome relativo?

3) Como se escreve "que" quando é usado como advérbio?

4) Como se escreve "que" quando é usado como interjeição?

5) Como se escreve "que" quando é usado como partícula de exclamação?

ARTES CÊNICAS/Grupo Cutucart comemora mais de uma década de produções em que leva as fragilidades humanas para a cena

A poética do tempo

por SABELIA DE ANDRADE ESPECIAL PARA O CORREIO

Cutucart nasceu em um contexto educacional de Brasília, em 2006 e, desde então, cria uma linguagem de constante produção artística na cidade. A descentralização da cultura é uma das buscas constantes do grupo, que apresenta a linguagem de linguagem diferentes em diferentes regiões do Distrito Federal. Em Napoia, cidade do estado de Mato Grosso do Sul, o grupo apresenta uma produção que se relaciona com a realidade daquela cidade.

No palco, o foco é as fragilidades humanas e as relações que se estabelecem com o tempo. A linguagem é construída coletivamente pelo grupo. A história surge a partir de produções de pesquisa corporais e exploração de linguagem diferentes em produções locais.

A realidade aparece como ponto de partida para construir o fio que se desenvolve entre os diálogos poéticos. Durante o processo criativo, surge a oportunidade de cada ator trazer para o trabalho o que lhe importa enquanto artista.

O ator e diretor Wanderley de Sousa lembra que o elenco encontrou no trabalho a possibilidade de trabalhar do abandono em diferentes perspectivas.

Ele aparece desde o lado humano de cada personagem, até o corpo inteiro, uma vez que, como o dito no próprio espetáculo, a criação é apenas um lugar de passagem. "A solidão, a expectativa e a fragilidade contemplam não somente os nossos atores, mas de todos os humanos", destaca.

A escolha por se apresentar em espaços

que fora do Plano Piloto veio da criação de que a descentralização cultural do DF não é centralizada. O grupo busca, a partir de cada apresentação, chegar ao público que não tem acesso a esse tipo de produção artística.

"Buscando espaços gratuitos e acessíveis e ações gratuitas, acreditamos fortalecer o contato da população local com o teatro", lembra Wanderley.

Criação

O professor e diretor do grupo, Getúlio Cruz, conta que a ideia do trabalho do Cutucart é direcionada ao corpo. Durante o processo de criação, cada integrante do grupo é responsável por desenvolver diferentes aspectos, e isso é processo que vem para a dilatar a proposta do espetáculo.

"O corpo fala, revela sentimentos, é, mesmo em silêncio, sempre palerma e atua como amor, fúria, tristeza, raiva e solidão. O sentimento maior traduzido está aquele que se encontra na proposta prototípica. Na montagem final, a solidão e as fragilidades humanas se encontram", destaca.

No processo de pesquisa, o elenco busca entender o comportamento humano em suas situações e ser humano responde às suas necessidades. O modo de fazer as coisas.

A passagem do tempo ganha protagonismo enquanto o modo de abandonar se torna mais forte. Na criação que se cria em cena, é possível refletir a respeito da velhice e daquilo que nos cerca com o passar dos anos.

"Como em Esperando Godot, esperamos. Esperamos na esperança, mas sempre, na rua, na realidade, no existir. Esperamos



A linguagem poética do espetáculo conta com apresentação em diferentes regiões do DF



A narrativa mostra as fragilidades humanas que se refletem com o passar do tempo

"Minha intenção, de início, não era transformá-los em artistas criando aquelas que poderiam seguir carreira, mas, levar essa experiência para a vida", destaca o professor. Com o sucesso do projeto, a companhia ganhou contatos com outras instituições locais, o trabalho tornou-se mais profissional a cada ano.

O trabalho atual reforça a característica natural dos espetáculos apresentados pela trupe: é mostrar que todo espaço tem potencial para se transformar em um espaço produtor de cultura local. Os espetáculos buscam ser redirecionados para outros espaços, para que eles possam ser realizados em outros locais, mas sempre com o mesmo propósito transformador da realidade social e individual de cada ambiente.

NAQUELA ESTAÇÃO

O espetáculo Cutucart, no teatro São Paulo Góes (VIA), de 4 a 6 de maio, às 20h, e sábado, dia 20, e domingo, dia 21, e 22 de maio, no Teatro São Clemente (VIA), dia 23, às 20h e 22h e domingo, dia 28, às 20h. A bilheteria é franca e a única taxa é a de entrada.

em casa por alguns, superamos o amor, a morte, e a fragilidade humana que nos cerca. O tempo de cada um, lembra o artista. O diretor se lembra do passado do grupo, que surgiu como possibilidade de buscar a sobrevivência e a liberdade na cidade, que se articulava para controlar, através do teatro, os efeitos da falta de respeito humano entre os alunos.

A linha de pesquisa do grupo Cutucart está centrada na criação da cena performática e gestual. Acreditando no potencial do aluno, estimulando a imaginação da plateia, situando-o no tempo e no espaço através do corpo, da voz e das palavras, retiradas de cada situação proposta de suas próprias vivências, além de possibilitar novas formas de ver o teatro como um ponto de referência e foco. Os integrantes são arte-educadores e multiplicadores do projeto em suas respectivas unidades de ensino.¹⁸

No Apêndice C, encontramos a cronologia da produção do Grupo Cutucart de 2006 a 2018.

¹⁸ Conforme entrevistas concedidas a este autor, 2017.

2 TEATRO GESTUAL COMO PROPOSTA PEDAGÓGICA

*“Fique quieto, jogue e o teatro surgirá”
Jacques Lecoq*

O Grupo Cutucart surge com uma nova sugestão acadêmica baseada em várias escolas e métodos, tendo como propostas pedagógicas as de Olga Reverbel, Viola Spolin, Augusto Boal e Jacques Lecoq. A primeira, precursora do método de teatro na sala de aula; a segunda proposta é apresentada como influência histórica em teatro na escola; a terceira proposta com o Teatro do Oprimido como forma de conscientização artística, social e política e a quarta pedagogia baseia-se em *O Corpo Poético*, pelo qual os alunos são estimulados a criarem a partir dos campos dramáticos, compreenderem linguagens artísticas, entender suas relações entre si e a desenvolver e interpretar textos dramáticos.

Opondo-se ao teatro tradicional traduzido em palavras, o Teatro Gestual apresenta-se na ausência do verbo, isto é, por meio de uma linguagem mais aproximada da *poesia* e menos da *prosa*, mais dos signos conotativos do que dos denotativos. Possui um estilo cênico complexo e extenso. Seu objetivo principal é fazer do corpo o mediador de um universo interior, utilizando-se da soma de diversos recursos expressivos. Embora surgido no início do século XX, com as vanguardas modernistas, resgatando ainda outras bases de estilos, tais como a *Commedia Dell'Arte*¹⁹ (também conhecida como *commedia all'improvviso* e *commedia a soggetto*), o Teatro Nô japonês²⁰ e o *Kathakali* indiano²¹ (katha, estória; kali, jogo), o Teatro

¹⁹ Teatro popular surgido no séc. XV, na Itália que se desenvolve posteriormente na França e segue até o séc. XVIII, na reforma goldoniana da comédia. A *Commedia Dell'Arte* surgiu se opondo à “*comédia erudita*”. Suas apresentações são de roteiro simples e o ator possui total liberdade para improvisar; eram realizadas nas ruas e praças públicas por companhias itinerantes familiares em sua carroças ou pequenos palcos improvisados.

²⁰ Cresceu como arte popular durante o período das guerras interfeudais (séculos XV e XVI) e na Era Edo. O Nô foi considerado pelo xogunato Tokugawa a cerimônia artística oficial do Estado. Assim, o Nô recebeu proteção e incentivos do governo tendo inclusive vários daimyo que o estudavam e eram conhecidos atores. Faz uso de máscaras divididas em masculinas, femininas e demoníacas. A forma teatral alterna diálogos em prosa com declamações poéticas cantadas por um coro. Todos os papéis são representados por homens, mesmo os femininos. O personagem principal de uma peça é denominado shite (um fantasma/sobrenatural) que sempre usa máscara, e o seu companheiro, tsure. O ator secundário é chamado de waki ou waki-zure (personagem do presente). O cenário é muito simples e austero; nos fundos do palco encontram-se os músicos. São indispensáveis os instrumentos tocados: uma flauta de bambu e três tambores, de diferentes timbres e tamanhos, na marcação dos atos. In: SADAME. Teatro Nô. Disponível em: <<https://sadame.wordpress.com/2008/07/01/teatro-no/>>. Acesso 3 out. 2017.

²¹ É um estilo de dança teatral interpretado, do mesmo modo que o Nô, exclusivamente por homens. Originado em Kerala, extremo sul da Índia, está intimamente ligado à história de Malabar (antigo Kerala) que, segundo a mitologia hindu, nasceu a partir da rachadura provocada pelo machado de Parasurama. Além da função de propagar a sabedoria védica, a performance do ator requer uma identificação mística entre ator e os deuses. As cores assumem funções específicas que correspondem à natureza de cada entidade: moradores das florestas, caçadores e demônios femininos = predominância do preto; os heróis têm pintura facial verde; personagens com bigodes pretos = heróis selvagens; já os personagens de bigodes vermelhos = seres terríveis e destrutivos. São apresentadas

Gestual é bastante comum especialmente nos Estados Unidos e na Europa.

Nesta etapa do trabalho apresentamos os dados teóricos, pelos quais podem ser distinguidas as fontes de exercícios e preparação, de um lado, e as fontes de filosofia ou ideias estéticas, de outro. Este é o capítulo teórico, em que são apresentados de modo mais breve a pedagogia de Paulo Freire e a de Flávio Desgranges, o conceito de jogos teatrais e os trechos relativos a Reverbel, Spolin, Boal, e Jacques Lecoq, de modo um pouco mais extenso, no que se refere ao *O Corpo Poético*.

2.1 EMBASAMENTO DA PROPOSTA PEDAGÓGICA NAS AULAS DE TEATRO

Antes de tratar de jogos teatrais e dos principais influenciadores na preparação do grupo teatral Cutucart, faz-se importante abordar o conteúdo utilizado no formato da educação em escola pública, ou seja, o princípio norteador no contexto da prática docente incluindo as aulas de teatro na escola.

A começar, vale citar a obra *Pedagogia da Autonomia*, de Paulo Freire (1996), que elucida o docente acerca de sua prática no ensino. Trata da prática educativo-progressiva em favor da autonomia do ser dos educandos e que incorpora a análise de saberes e a responsabilidade ética universal (como marca da natureza humana) que deve estar presente no exercício da tarefa docente, inerente à formação do professor ou professora. Para o campo da educação levam-se a ética e os saberes. “A ética de que falo é a que se afronta na manifestação discriminatória de raça, de gênero, de classe. É por esta ética inseparável da prática educativa, não importa se trabalhamos com crianças, jovens ou com adultos, que devemos lutar”.²² No que se refere aos saberes fundamentais à prática educativo-crítica, Freire alerta que o formando deve assumir-se como sujeito também da produção do saber, e que se convença definitivamente de que ensinar não é *transferir conhecimento*, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção.²³ É nesse sentido que:

Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto, um do

duas ou três peças por noite, com duas a quatro horas de duração. O teatro Kathakali é encarado não apenas como uma cerimônia pública, mas também como uma oferenda subjetiva aos deuses; um meio de crescimento individual, tanto para quem faz, como para quem o assiste. In: ANJOS, Anna. O Teatro Kathakali. Obvious [online]. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2013/06/o-teatro-kathakali.html#ixzz50gYWKLNQ>. Acesso em 2 out. 2017.

²² FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 36ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 16.

²³ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 36ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 22.

outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender. [...] Ensinar inexistente sem aprender e vice-versa e foi aprendendo socialmente que, historicamente, mulheres e homens descobriram que era possível ensinar. Foi assim, socialmente aprendendo, que ao longo dos tempos mulheres e homens perceberam que era possível – depois, preciso – trabalhar maneiras, caminhos, métodos de ensinar.

[...]

Quando vivemos a autenticidade exigida pela prática de ensinar-aprender participamos de uma experiência total, diretiva, política, ideológica, gnosiológica, pedagógica, estética e ética, em que a boniteza deve achar-se de mãos dadas com a decência e com a seriedade.²⁴

Para Freire, é isto que nos leva, de um lado, à crítica e à recusa ao ensino “bancário” – que deforma a necessária criatividade do educando e do educador – e, de outro, a compreender que, apesar dele, o educando não está fadado a fenecer. O educador deve reforçar a capacidade crítica do educando, sua curiosidade, sua insubmissão. O necessário rigor metódico para ensinar em nada deve parecer com o discurso “bancário” meramente transferidor do perfil do objeto ou do conteúdo. O aprender criticamente, segundo Freire, é o produzir um conhecimento novo que supera o anterior que já foi novo e agora é velho; “conhecer o conhecimento existente ao saber que estamos abertos e aptos à produção do conhecimento ainda não existente”.²⁵ Ensinar exige pesquisa, criticidade, estética e ética, risco, aceitação do novo e rejeição a qualquer forma de discriminação; exige o reconhecimento e a assunção da identidade cultural. É um eterno indagar, buscar, constatar para intervir, educar e educar-se; a curiosidade como inquietação indagadora; pensar certo e fazer certo com a força do testemunho.

No contexto da pedagogia do teatro como prática educacional, Flávio Desgranges²⁶ fala da medida em que a experiência artística pode ser compreendida enquanto ação educativa. O autor cita a experiência do educador francês Philippe Meirieu com crianças entre seis e doze anos extremamente desfavorecidas, da periferia da cidade de Lião, na França, em que descobriu que elas se sentiam fracassadas pessoal e socialmente devido à absoluta incapacidade de pensar uma história, de pensar a própria história, enquanto crianças entrevistadas que frequentavam teatro, cinema e ouviam histórias demonstraram maior facilidade de conceber um discurso narrativo, de criar histórias, e de organizar e aprender os acontecimentos da própria vida.²⁷

Explica Flávio Desgranges²⁸ que, no teatro, “uma narrativa é apresentada valendo-se

²⁴ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 36ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 23-24.

²⁵ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 36ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 28.

²⁶ DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 2011.

²⁷ MEIRIEU, 1993, p. 14 apud DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 2011, p. 22.

²⁸ DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 2011, p. 23.

conjuntamente de vários elementos: a palavra, os gestos, as sonoridades, os figurinos, os objetos cênicos, etc.”, e que o “mergulho na corrente viva da linguagem acende também a vontade de lançar um olhar interpretativo para a vida, exercitando a capacidade de compreendê-la de maneira própria”. Acrescentando, Maria Lúcia Pupo, ao questionar sobre a natureza do conhecimento que a arte teatral pode proporcionar no contexto da educação, diz que o “teatro é uma arte que me permite conhecer melhor o mundo, já que ele me possibilita sair de mim e ver o ponto de vista do outro”.²⁹

Dada essa importância, Pupo alerta para a necessidade e relevância de a escola e os professores persistirem em projetos teatrais na escola, e comenta:

Tivemos avanços extraordinários em termos de ensino da arte no Brasil nos últimos tempos, os quais não estão suficientemente demonstrados, documentados ou discutidos. Há trabalhos notáveis que acontecem de forma pulverizada no território nacional dos quais nem temos notícia. É fundamental, portanto, que continuemos nossa batalha, dentro da escola e dentro do currículo escolar. Se o jovem ou a criança não tiver a ocasião de passar por uma experiência de fazer e/ou ver teatro durante a escolaridade básica, é muito provável que jamais tenha a oportunidade de viver uma experiência teatral fora da instituição. As possibilidades nesse sentido são bastante restritas.³⁰

Pupo ressalta também a questão do conteúdo da arte teatral abordado na escola, conteúdo no sentido da configuração dos elementos da linguagem teatral, da noção de ação, do papel ou personagem e do espaço cênico que deverão ser formulados, suscitando múltiplas ordens tais como a de trabalhar a dificuldade que muitas crianças têm de concentração, de cultivar atitudes de respeito, atitudes de relação humana, entre outras que estão muito além daquelas vinculadas diretamente ao fazer teatral. Outro ponto destacado pela mesma autora é a importância de o professor de teatro saber entender e aplicar as metodologias não importando o “método de fulano”, “mas verificar se o estudante em formação, por exemplo, é capaz de apoderar-se criticamente de aspectos da proposta desse fulano que me parecem operacionais, desejáveis e passíveis de contribuir para que determinado grupo atribua sentido para o seu fazer”.³¹ Alerta e instrui a autora:

[...] mesmo no âmbito da atitude de jogo, não podemos deixar nossos alunos restritos à visão de mundo que trazem consigo. Enquanto professores, temos o dever de contribuir para a ampliação de sua visão de mundo. Muitas vezes, observamos que os professores têm se encantado com a noção de auto expressão, com a possibilidade de que os alunos exteriorizem seus

²⁹ PUPO, Maria Lucia. Teatro e educação formal. In: CORADESSQUI, Glauber (Org.). *Teatro na Escola – experiência e olhares*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010, p. 12-13.

³⁰ PUPO, Maria Lucia. Teatro e educação formal. In: CORADESSQUI, Glauber (Org.). *Teatro na Escola – experiência e olhares*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010, p. 13.

³¹ PUPO, Idem.

sentimentos e experiências, mas acabam girando em falso. Podemos estar falando de um mundo carregado de estereótipos e preconceitos, de lugares-comuns, de visões estreitas, que são reiterados e realimentados por um jogo que gira em torno de si mesmo. Jogar é fundamental, mas é preciso ter como preocupação a ampliação dos referenciais de quem joga. Como professores, temos um dever junto às gerações jovens; de uma maneira ou de outra, somos representantes de um legado da humanidade que nos cabe trazer à tona quando atuamos com elas.

Se as crianças daquele grupo, daquela cidade, daquela escola, digamos, são apaixonadas por rap, ótimo! Se curtem o baile funk, legal! Porém, não iremos simplesmente endossar o funk e o rap. De alguma maneira, nos sentimos compelidos a ampliar a visão de música desses jovens, a trazer para eles outras referências. A lógica é a mesma em relação ao trabalho no palco, ao trabalho corporal. É necessário problematizar a ampliação do quadro de referências de quem atua; trazer elementos novos por meio de textos literários. Não podemos dizer simplesmente que vamos “aplicar” o jogo tal de fulano de tal – essa expressão é de arrepiar. Não se trata de aplicar. O que se aplica é um pedaço de pano em uma calça; nossa proposta precisa ser de outra ordem.³²

Parece-me que Pipo problematiza, indiretamente, a noção de autonomia exposta por Freire. Mais adiante a autora explica:

[...] o que se espera de nós como professores de teatro é que lancemos desafios de caráter teatral, modalidades de jogo, instruções de trabalho cênico e, então, consigamos perceber qual é o universo, quais são os temas que interessam aos alunos. A partir daí, iremos cavar textos, imagens e materiais, e conseguiremos, de uma maneira ou de outra, trazer algo que possa alimentar uma preocupação detectada não por meio do discurso, mas do próprio jogo observado.³³

No entanto, a ênfase nas aulas de teatro nas escolas deve ser no trabalho coletivo, seja em termos de criação coletiva, seja em termos de processo colaborativo, acompanhado pela constatação da hierarquia teatral, que perdurou até os anos 1960; a consciência do percurso do trabalho do ator, do cenógrafo, do dramaturgo; consciência sobre o processo teatral, sobre o modo pelo qual ele foi engendrado; a pesquisa, investigação, descoberta, levantamentos e questões são atitudes-chave no teatro contemporâneo, além da busca de novas relações com os espectadores.³⁴

2.2 FONTES DE EXERCÍCIOS E PREPARAÇÃO

Com o objetivo de auxiliar as expressões gestuais e vocais, os jogos cênicos de improvisação utilizam-se de situações diárias ou, ainda, simulações que buscam organizar ideias e formas de solucionar os problemas da vida cotidiana.

³² PUPO, Idem, p. 16.

³³ PUPO, Idem, p. 17.

³⁴ PUPO, Idem, p. 17.

Para trabalhar a criação, sequência e repertório em jogos cênicos, geralmente utiliza-se uma atividade de improviso como, por exemplo, aquela em que o aluno é convidado a pronunciar uma palavra, e os demais participantes devem rapidamente em seguida pronunciar outra palavra relacionada à primeira palavra, isto é, dando sequência e sentido lógico à palavra anterior: ‘verde’ – ‘grama’ – ‘pasto’ – ‘vaca’ – ‘leite’ – etc. Ou ainda outra atividade bastante conhecida é a de mímica, utilizando recortes de imagens de objetos que são apresentadas a um aluno ou a um grupo de alunos e estes devem representar a imagem em mímica para os demais descobrirem o que é a imagem.

A importância do jogo cênico no processo de improvisação é a de produzir diferentes significados para objetos habituais, pois, para se chegar aos resultados, o participante irá necessitar de muita criatividade. Visando compreender melhor a funcionalidade dos jogos cênicos e as formas de sua aplicação em aulas de teatro, os tópicos a seguir apresentam alguns dos artistas que atuam nessa área: Olga Reverbel, Viola Spolin, Augusto Boal com o Teatro do Oprimido e Jacques Lecoq com o Corpo Poético.

2.2.1 Olga Reverbel e as atividades teatrais na escola

Para compreender melhor a importância de Olga Reverbel como referência neste trabalho, fez-se necessário apresentar brevemente sua experiência de vida artística e acadêmica, uma vez que sua trajetória fornece também embasamento vivencial no que se refere aos percursos do Teatro Cutucart.

Olga Garcia Reverbel, vanguardista em pesquisas e práticas que envolvem teatro e educação no contexto brasileiro, com diversas obras publicadas acerca desta temática, também é reconhecida por seu pioneirismo no alinhamento das questões que envolvem educação e cena contemporâneas.

Desde 1939 Olga integrou o corpo docente no Instituto de Educação General Flores da Cunha, na capital gaúcha, lecionando teatro na educação no curso de licenciatura. Enquanto ocupante da cadeira desta disciplina optativa, dezoito estudantes do curso normal participaram com Olga de atividades teatrais.

O “Jogo de rapidez dos reflexos” é um Jogo Cênico descrito por Olga Reverbel, onde se trabalham a expressão oral e a fluência verbal.³⁵

³⁵ REVERBEL, Olga. *Teatro na escola*. São Paulo: Scipione, 1997, p. 45.

2.2.2 Viola Spolin e a sequência de jogos complementares

Para falar da preparação do grupo Cutucart é importante frisar que, durante todo o processo de criação, os alunos foram familiarizados com as pedagogias revisadas e com jogos teatrais direcionados para percepção, atenção, concentração, exercício corporal e vocal. Mas, afinal, em que consistem os Jogos Teatrais? Por que trazer jogos teatrais para a sala de aula?

Segundo Viola Spolin³⁶, por meio das oficinas de jogos teatrais, será possível desenvolver liberdade dentro de regras estabelecidas. Os jogos são baseados em problemas a serem solucionados, o problema é o objeto do jogo que proporciona o foco. As regras do jogo teatral incluem a estrutura dramática (Onde/Quem/Que) e o foco, mais o acordo de grupo. A intenção do jogo é tornar mais eficiente a solução encontrada pelos participantes, através do exercício de foco, que é incentivado pelo instrutor. De tal maneira, o jogo gira em torno de uma intervenção didática na qual professores e coordenadores, através de um projeto artístico, tornam-se parceiros dos alunos atuantes.

Os jogos teatrais podem trazer frescor e vitalidade para a sala de aula. As oficinas de jogos teatrais não são designadas como passatempos do currículo, mas sim como complemento para a aprendizagem escolar, ampliando a consciência de problemas e ideias fundamental para o desenvolvimento intelectual dos alunos. Muitos dos jogos contêm notas relacionando-se com uma variedade de áreas de estudo.³⁷

Nesse contexto, o aluno é inserido no grupo de teatro e inicia um processo de criação e pensamento crítico, atento aos professores e às propostas que são desenvolvidas em sala de aula. Aprende que tudo que é proposto em sala de aula poderá ser utilizado em seu trabalho de pesquisa. A prática consiste nas ações propostas aos espectadores que veem os resultados da criação da cena. “Pode-se caracterizar o jogo dramático como uma atividade grupal, em que o indivíduo elabora por si e com os outros as criações cênicas, valendo-se das apresentações no interior das oficinas como um meio de investigação e apreensão da linguagem teatral”.³⁸ Continuando a análise dessa autora em relação ao jogo dramático:

O jogo Dramático apresenta-se, também, como um instrumento de análise do mundo: as situações cotidianas são vistas e revistas, moldadas e modificadas no jogo, e o indivíduo pode sempre parar, voltar atrás e tentar de novo. Essa estrutura repetitiva do Jogo Dramático ressalte-se, constitui-se em um de seus aspectos fundamentais, já que, no decorrer de muitos exercícios, propõe-se que, após a análise da cena feita pelos jogadores-espectadores, os jogadores-

³⁶ SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais na sala de aula, o livro do professor*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.22

³⁷ SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais na sala de aula, o livro do professor*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 21.

³⁸ DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. 3ª ed. São Paulo: Hucides/Edições Mandacaru, 2011. p. 95.

atores possam retomá-la, redefini-la com base nos comentários feitos pelos grupos, e apresentá-la de novo.³⁹

Do ponto de vista do autor, os jogos dramáticos propostos em oficinas abrem um leque de possibilidades para a criação. Ao iniciarmos os nossos trabalhos fora da grade horária da escola, conseguimos aprofundar conteúdos e unir prática e teoria com tempo suficiente para desenvolver as cenas e trabalhar de forma eficiente.

2.2.3 Augusto Boal e o Teatro do Oprimido

Augusto Boal concebeu a partir de 1970 os primeiros textos teóricos acerca do Teatro do Oprimido. Em 1975 estes textos foram reunidos na coletânea *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*.

O diretor, autor e teórico Augusto Boal conquistou reconhecimento nacional, tornando-se referência no meio artístico teatral por ter documentado por escrito toda a sua obra e experiência pessoal no teatro, bem como por ser criador e responsável pela mundialmente conhecida metodologia do Teatro do Oprimido, que une a arte com o compromisso social, e também por ter durante anos liderado o Teatro de Arena de São Paulo, na década de 1960. O Teatro do Oprimido busca por meio da realização artística – em especial a de interpretação e improvisação – questionar as relações de mudanças e sua projeção sobre as relações humanas.

A proposta visa conscientizar os indivíduos de suas capacidades transformadoras e proativas na sociedade através da teatralidade com um viés pedagógico. As relações entre atores e públicos são desconstruídas e todos são convidados a participarem de forma ativa na realização artística. A plateia é incentivada a interagir e a se expressar em cena, na intenção de preparar os espectadores para serem agentes primários em suas próprias vivências no mundo real. Com isto, o público ganha a alcunha de “espect-atores” no Teatro do Oprimido.

O Teatro do Oprimido sustenta-se sobre um tripé bastante claro, onde cada um de seus pilares representa um conceito objetivo: a ocupação dos espaços culturais, sobretudo de teatro, por parte do oprimido, a desconstrução da separação entre atores e plateia e a necessidade de afirmação do teatro enquanto agente de transformação social. Resumidamente, objetiva-se estabelecer o teatro como meio eficaz e ativo de transformação da realidade e seus inerentes problemas. Neste sentido,

O espectador não delega poderes ao personagem para que atue em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos

³⁹ DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. 3ª ed. São Paulo: Hucides/Edições Mandacaru, 2011. p. 95.

modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a vida real.⁴⁰

Desta forma, como afirma Boal⁴¹, o objetivo principal do Teatro do Oprimido é transformar a vida e as relações sociais dos participantes através da extrapolação da realização estética e artística em palco. Uma oficina ou encontro do Teatro do Oprimido não termina ao final das atividades. As vivências e práticas obtidas devem continuar fora do espaço cênico e dentro do cotidiano dos indivíduos.⁴²

Vislumbra-se no Teatro do Oprimido correlação com a Pedagogia do Oprimido, pois as técnicas correlacionam-se à contribuição da pedagogia libertária de Paulo Freire, a qual sistematiza a práxis da educação popular, colocando como pontos de partida a problematização e o diálogo. As vinculações com a Pedagogia do Oprimido são reconhecidas pelo próprio Boal⁴³, a começar pela denominação Teatro do Oprimido, sendo a criação das suas técnicas não só fruto de exercícios exclusivamente intelectuais, mas também, como ocorre na Pedagogia do Oprimido, estão sempre baseadas em situações concretas.

Desta forma, o Teatro do Oprimido propõe investigar e reproduzir situações de opressão e valorizar a criatividade proativa nas pessoas. A metodologia para alcance de tal objetivo pauta-se na apresentação de uma situação-problema, um questionamento ou situação opressiva, apresentada em palco, e a partir disto os “espect-atores” são convidados a reencenar tais situações, alterando o enredo e confrontando o problema, alterando-o da maneira como acharem mais próprio. O Teatro do Oprimido deve ser entendido como uma prática pedagógica de emancipação, com vistas à cidadania e às liberdades individuais, à democratização e incentivo do livre acesso aos meios teatrais por parte do cidadão “comum”, assim como objetivou Augusto Boal ao idealizar e elaborar as atividades e jogos que são realizados durante os encontros teatrais.

As técnicas e ferramentas exploradas no Teatro do Oprimido permitem às pessoas discutirem suas questões e anseios pertinentes às suas realidades por meio da realização cênica. Concretiza-se, então, a partir disso, um arquétipo teatral no qual se quebra o modelo tradicional de relação entre plateia e atores, transformando assim o espectador em um agente interventor da cena.

A influência de Paulo Freire, autor da Pedagogia do Oprimido, fica bastante evidente

⁴⁰ BOAL, A. Teatro do Oprimido. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 126.

⁴¹ BOAL, 2009, p. 186.

⁴² BOAL, 2009, p. 186.66

⁴³ BOAL, 2001, p. 28-33.

nesta abordagem, já a partir do próprio nome dado por Boal, assim como no debate acerca do contexto histórico teatral no Brasil. O fato de atuarem em cena representando seus próprios papéis faz com que os participantes avaliem de maneira mais eficaz suas próprias ações no mundo, moldando e tornando ainda mais crítica sua visão sobre ele. Questões cotidianas são frequentemente propostas e discutidas através das técnicas e exercícios desenvolvidos na ação teatral.

Uma das mais conhecidas técnicas do Teatro do Oprimido, o Teatro-Fórum, consiste basicamente em expor uma situação cotidiana com um ou mais problemas, para o público, em forma de apresentação teatral, e o público passa a entrar em cena, agir e refletir sobre tais questões de maneira prática, possibilitando, assim, intervenção direta e ativa quanto a tais problemas. A intenção é que através deste exercício os participantes estejam aptos a agir mais criticamente nas suas próprias realidades. O Teatro do Oprimido também se correlaciona com os Direitos Humanos no sentido de ambos visarem a democracia de maneira transitiva, assim como Paulo Freire orienta e expõe: “sendo, pois, mecanismos de superação de opressão e desigualdades, principalmente as causadas pelas forças hegemônicas”.⁴⁴

O Teatro do Oprimido constitui-se, necessariamente, em um movimento de resistência e militância. Boaventura Santos⁴⁵ classifica o Teatro do Oprimido como um movimento incentivador de crítica e dissolução de modelos hegemônicos:

[...] A resistência consiste em transformar trocas desiguais em trocas de autoridade partilhada, e traduz-se em lutas contra a exclusão, a inclusão subalterna, a dependência, a desintegração, a despromoção. [...] As atividades cosmopolitas incluem, entre muitas outras: movimentos literários, artísticos e científicos na periferia do sistema mundial em busca de valores culturais alternativos, não imperialistas, contra-hegemônicos.

É importante também salientar que esta prática, tanto teatral como pedagógica, assegura-se e encontra corroboração nos mecanismos de defesa da educação e cultura como garantias e direitos fundamentais estabelecidos e protegidos pela Constituição Federal de 1988. Fica claro, a partir desta confirmação, a importância e a capacidade transformadora das ações artísticas humanas, que incentivam e fazem florescer a dignidade humana e a construção do pensamento crítico na sociedade em quaisquer de seus níveis.

⁴⁴ SOUSA, Rogério Newton de Carvalho. *Direitos Humanos e Teatro do Oprimido: uma aproximação dialógica*. 2011. 120p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Jurídicas da UFPB. Disponível em: <http://bdt.d.biblioteca.ufpb.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1449>. Acesso em 2 nov. 2017, p. 110.

⁴⁵ SANTOS, Boaventura de Sousa. *Globalização: fatalidade ou utopia*. Porto: Edições Afrontamento, 2002. 2002, p. 67.

A Constituição Federal de 1988 é bastante clara no seu incentivo e reforço à cultura, em especial no Capítulo III, que trata da Educação, Cultura e Desporto. Tal importância é proporcionada, segundo Afonso da Silva (2005, p. 781), quando:

[...] tomando esse termo em sentido abrangente da formação educacional do povo, expressão criadora da pessoa e das projeções do espírito humano materializadas em suportes expressivos, portadores de referências à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, formando aquilo que se denomina ordem constitucional da cultura, constituída pelo conjunto de normas que contêm referências culturais e disposições consubstanciadoras dos direitos sociais relativos à educação e à cultura.⁴⁶

Consequentemente, tais metodologias teatrais e artísticas possibilitam ao jovem marginalizado inserir-se na realidade de maneira mais crítica, compreendendo seu papel no mundo e transformando sua visão sobre ele, trazendo-lhe um entendimento mais crítico sobre a sua cidadania. Pode não ficar evidente a capacidade que a educação, cultura e a arte têm de tornar mais crítica e emancipada a participação das pessoas em sociedade, mas é evidente sua importância no processo educativo.

2.2.4 Pedagogia de Jacques Lecoq e o *Corpo Poético*

Lecoq iniciou sua carreira como ginasta. Tal atividade fez com o que o esportista criasse um especial interesse pelas questões do corpo como ferramenta de interpretação. Foi quando Lecoq iniciou suas pesquisas no campo da experimentação e preparação para diversas propostas cênicas. Sua pedagogia contrói-se toda em volta do silêncio e da máscara neutra como possibilitadores de equilíbrio. Tais conceitos são abordados e explorados no livro *O Corpo Poético: Uma Pedagogia da Criação Teatral*, que fez parte também da fundamentação e criação da Escola Internacional de Teatro, fator marcante da história do autor.

Os alunos do período final da escola de Lecoq são incentivados a participar de atividades de criação. Através de uma simples inquietação, com o pedido de “contem-nos uma história”, os alunos são estimulados a criarem a partir dos campos dramáticos, compreender linguagens artísticas, entender suas relações entre si e a desenvolverem e interpretarem textos dramáticos.

Em 1956, o ator, mímico e professor de artes cênicas Jacques Lecoq funda a Escola Internacional de Teatro, responsável por sistematizar pesquisas e criar o mais inovador e eficaz método de treino de atores ainda vigente.

⁴⁶ SILVA, José Afonso da. *Curso de direito constitucional positivo*. 28ª ed. São Paulo: Malheiros, 2005, p.781.

A Escola Internacional de Teatro foi fundada em Paris. Bastante atento aos seus arredores e aos acontecimentos no teatro em escala mundial, Lecoq estabeleceu uma base de referência, e a partir desta base seus alunos puderam descobrir, investigar, explorar as mais diversas vertentes culturais, históricas e imaginárias. Atores, diretores, produtores, profissionais de teatro no geral, por todo o mundo reverenciam e ainda hoje citam trabalhos de Jacques Lecoq. Sua vasta influência alcança profissionais nas mais diversas subáreas do teatro em todas as partes do mundo. O livro *O Corpo Poético*, surgido de uma vasta sorte de escritos, falas e entrevistas, responde a diversos questionamentos acerca da vida, obra, trajetória, influências, ideias, objetivos e metodologias de Lecoq.

Jacques Lecoq dedicou-se muito mais à prática antes de qualquer outra coisa, e em razão disso sua contribuição para a pedagogia não foi largamente registrada por ele próprio. O livro *O Corpo Poético: Uma Pedagogia da Criação Teatral*, lançado em 1997, foi fruto de coletânea de uma série de entrevistas realizadas dentro da Escola Internacional de Teatro, que registraram o cotidiano dos trabalhos dos alunos bem como a visão teatral de Lecoq.

Apesar de traduzido em diversos idiomas desde seu lançamento, apenas em 2010 o livro chegou ao Brasil. O campo cultural, educacional e em especial o artístico pôde finalmente tirar proveito deste tão valioso conhecimento, a que antes só se tinha acesso através de alunos egressos da Escola Internacional de Teatro de Jacques Lecoq. Porém, alguns equívocos de tradução foram detectados por especialistas, a exemplo dos termos “jeu” e “rejeu” que foram traduzidos como “interpretação” e “reinterpretação”.

“Jeu” e “rejeu”, termos advindos da obra antropológica de Marcel Jousse (1886-1961), seriam mais corretamente traduzidos como “jogo” e “rejogo”, e atrelam-se à ideia de imitação, ou mimismo⁴⁷, mas no sentido de algo mais especificamente humano (ou, como referido em sua obra, *Anthropos*), sendo algo inato e espontâneo, próprio de nossa espécie. Para o autor, este mimismo permite ao ser humano observar e absorver ações desde muito jovem, para que depois possa colocá-las em prática nas situações reais cotidianas. Apesar de ser um comportamento observado em animais até certo ponto, os humanos são capazes disso num nível bem mais complexo e pragmático, agindo e reagindo no mundo a seu próprio modo, criando assim a ideia por trás do conceito de “rejogo”.

Para Jousse, claramente um dos grandes influenciadores do trabalho de Lecoq, o ser

⁴⁷ JOUSSE, Marcel. Le mimisme humain et l'anthropologie du langage. *Revue anthropologique*, julio-septiembre 1936, p. 201-215.

humano é constituído de maneira tal que absorve e sintetiza em si tudo aquilo que o rodeia, e estas informações depois são postas em prática, expressadas, “rejongadas”. É este fenómeno intrinsecamente humano que faz com que a criança, por exemplo, reproduza expressões faciais, gestualidades e sons. Ainda que reprimida, tal reprodução, certamente, permanece gravada e pronta para utilização em momento oportuno futuro. Tal reprodução, de acordo com Jousse, dá-se de maneira global, ou seja, inteiramente corporal, não se limitando apenas a partes separadas do corpo, como num simples exercício de repetição. Em outras palavras, todo o corpo grava e é capaz de reproduzir aquilo que é visto.

Segundo Jousse⁴⁸, gesto é tudo aquilo que pode ser captado, recebido e interpretado através dos sentidos. A partir do momento em que estes estímulos são gravados em nosso sistema, o reavivamento e a lembrança destas sensações geram o que se entende como pensamento. Ação e pensamento são implicações de uma mesma origem. Para Jousse⁴⁹, a antropologia do gesto é o mesmo que antropologia do mimismo. Educar uma criança é deixá-la explorar o mundo, entrar em contato com a realidade ao seu redor, interagir com esta realidade.

O pensamento de Lecoq, permeado por ideias trazidas de outros autores e filósofos, objetivava incentivar em seus alunos a busca pelo entendimento dos movimentos dinâmicos da natureza, e a partir dessa observação buscava-se entender o reflexo destes movimentos dentro de si próprios, em sua corporalidade, e por consequência, no espaço cênico.

Lecoq⁵⁰ referia-se ao mimismo como algo iniciado na infância, um gesto pelo qual a criança se coloca no mundo e interage ali, descobrindo-se e desenvolvendo-se. Por entender a complexidade deste processo, Lecoq achava mais substancial a utilização do termo “mimismo” em contrapartida ao termo “mímica” pelo simplismo inerente à segunda palavra: atualmente, o termo mímica é tão redutivo, que se torna necessário encontrar outros. Segundo Lecoq, é por isto que ele utiliza o termo “mimismo”, bem explicado por Marcel Jousse em seu livro *Antropologie du geste*.⁵¹ O professor acreditava que o mimismo não era um puro ato de imitação por si só, mas sim de entendimento do mundo e de extrapolação dos gestos absorvidos para aplicação na própria realidade e aprendizado.

O improvisado, na visão de Lecoq⁵², é a ferramenta que permitirá ao aluno entender a cena

⁴⁸ JOUSSE, Marcel. *L'antropologia del gesto*. Paris: Gallimard, 1974.

⁴⁹ JOUSSE, Marcel. *L'antropologia del gesto*. Paris: Gallimard, 1974.

⁵⁰ LECOQ, Jacques. (Org.). *Le Théâtre du Geste: mimes et acteurs*. Paris: Bordas, 1987.

⁵¹ JOUSSE, Marcel. *L'antropologia del gesto*. Paris: Gallimard, 1974.

⁵² LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo, Senac, 2010.

e o mundo, aprofundar sua relação com o próximo e consigo mesmo conhecendo melhor seu próprio corpo e seu entendimento estético e plástico, bem como sua relação com a criação teatral propriamente dita. Posto isto, em seu livro Lecoq expõe todos estes conceitos logo ao início do seu capítulo acerca da improvisação. Na sua metodologia pedagógica, situações corriqueiras como convivência com amigos e familiares, colegas de trabalho, ou até mesmo com desconhecidos em transportes públicos, filas, salas de aula, cerimônias religiosas, são reproduzidas no espaço cênico através da improvisação.

Daí tira-se o “rejogo”, quando tais situações – após representadas em cena – são levadas para a realidade do participante. Complementarmente a isso, o “jogo” é o momento em que tais situações são exploradas ludicamente e todos os questionamentos possíveis são levantados para que as ações ali exploradas possam ser aplicadas futuramente em contextos cotidianos.⁵³

Outros ritmos, durações, ocupações espaciais são levadas em consideração por parte do público, que também é participante: “O jogo pode ser bem próximo do rejogo ou afastar-se dele em proposições teatrais mais audaciosas”.⁵⁴

Conforme leciona Claudia Müller Sachs⁵⁵, conseqüentemente, fica óbvia a discrepância de sentido entre os termos “jeu” e “rejeu” em comparação a “interpretação” e “reinterpretação”, termos utilizados no livro *O Corpo Poético – Uma Pedagogia da Criação Teatral*, versão em português da obra de Lecoq. Acompanhando o significado de “interpretação” no Houaiss, lê-se que interpretação se dá a partir do momento em que se entende, traduz-se, determina-se precisamente o significado de alguma coisa a fim de entendê-la ou julgá-la; eliminando então o sentido de brincadeira, ludicidade, espontaneidade, autenticidade e inocência infantil implicadas pelo real sentido de “jeu”, ou “jogo”, conceito essencial para que se possa compreender a pedagogia de Lecoq.

Outra tradução potencialmente equivocada encontrada no livro em português é para o termo “mimer”, verbo inexistente no idioma e colocado na versão brasileira como “mímica”. Em seus próprios escritos, Lecoq já alertava para a necessidade de usar um termo mais completo do que “mímica”, como acima citado nesta dissertação. As discussões a respeito de quais termos melhor se encaixariam na tradução em português do livro naturalmente estendem-se sem encontrar entendimento pacífico. Mesmo os termos aparentemente mais simples como “jogo”,

⁵³ LECOQ, J. *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. En collaboration avec Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. Paris: Actes Sud-Papiers, 1997.

⁵⁴ SACHS, Cláudia Müller. *Questões de tradução do livro O corpo poético de Jacques Lecoq: ganhos e perdas*. Florianópolis: UDESC.

⁵⁵ SACHS, Idem.

“atuar”, “interpretar” encontram resistência na tradução do francês para o português por conta de diferenças estruturais nas próprias línguas e pelo vasto número de significados que uma mesma palavra pode tomar dependendo do contexto em que é empregada.⁵⁶

⁵⁶ SACHS, Idem.

3 O ESPETÁCULO *SECA* E O RESULTADO DAS ENTREVISTAS

“O momento não é um percurso, é uma dinâmica, outra coisa que um simples deslocamento de um ponto a outro. O que importa é como o deslocamento é feito...”
Jacques Lecoq (1921-1999).

Este capítulo abarca a análise de *Seca* e outros processos/espetáculos, bem como o resultado das entrevistas concedidas por alunos/alunas, atores/atrizes do Grupo Teatral Cutucart, com base na questão norteadora desta pesquisa: Seria o teatro uma alternativa para mudar este caótico cenário das escolas públicas? E, complementando esta questão, qual seria sua contribuição?

3.1 *SECA*

O processo de criação do espetáculo *Seca* se deu de forma genuína, quando o Grupo Cutucart se encontrava em um momento de pesquisa de movimento e expressão corporal com o ator, diretor e pesquisador da linguagem corporal, Denis Bueno. Da vontade de levantar um espetáculo em menos de um mês e com limitações específicas, este espetáculo se tornou a ocasião que o grupo encontrou para colocar em cena tudo aquilo que havia estudado até então. Pesquisa essa iniciada no ano de 2007 e que teve seu resultado mais expressivo com *Seca*, espetáculo estreado em setembro de 2010 na Sala Conchita de Moraes da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, em Brasília.

Seca foi apresentado em dezenas de salas de espetáculo em Brasília e em outros estados brasileiros. O portal da Funarte na internet fez a seguinte publicação acerca do espetáculo:

A ideia da encenação surgiu durante oficinas em que os atores – na época ainda estudantes no Centro Educacional 1, do Cruzeiro (DF) – eram desafiados a explorar o conceito de “falta”, em suas várias perspectivas. Os exercícios trouxeram à tona privações interiores dos alunos, que se misturaram às carências materiais encarnados no cotidiano do sertão nordestino.

O professor responsável pela provocação, Getulio Cruz, é também fundador do grupo e diretor do espetáculo, que já circulou por diversos festivais nacionais de teatro e recebeu prêmios de atuação, roteiro, cenário, iluminação e desenvolvimento corporal.

Criada coletivamente pelos integrantes do Cutucart, o espetáculo adota a linguagem do Teatro Gestual, em que os diálogos verbais dão lugar à plasticidade dos movimentos, à poesia e à musicalidade. Não por acaso, a obra

contou com a intervenção dos músicos Thuyan Santiago e Bruno Bernardes, que compuseram uma sonoplastia exclusiva.⁵⁷

O laureado espetáculo expõe os vazios de uma família do sertão nordestino, onde a tristeza de uma mulher que luta para ser diferente no mundo é desvendada através do silêncio. Sua batalha é travada consigo mesma e com o esposo frio “que a trata como um deserto”. Com a chegada de dois garotos, ela sente esperança de ter alegria, ao contrário de seu marido.

Embora estreada na sala Conchita de Moraes, na Faculdade Dulcina de Moraes, o espetáculo seguiu depois para outras salas do Distrito Federal. Em novembro de 2010, participou do Festival Nacional de Teatro Lupa (Luz, Palco, Ação), em São José do Rio Preto, São Paulo, tendo sido indicado à premiação em oito de dez categorias, incluindo as de melhor direção e melhor atriz. Os prêmios obtidos foram: melhor iluminação; melhor cenografia; segundo melhor espetáculo; melhor ator; melhor roteiro e melhor pesquisa corporal. No Teatro Cláudio Santoro, esteve em cartaz entre os dias 19 e 20 de agosto de 2011, com direção geral de Getulio Cruz e direção de atores de Denis Bueno; no elenco, Bia Oliveira, Iury Pereira, Tuan Emanuell e Wanderson de Sousa. Na Funarte, esteve em cartaz na programação do Cena Aberta Funarte 2016, na sala Teatro Plínio Marcos, entre os dias 19 e 21 de agosto.

Figura 15. Material de divulgação do espetáculo *Seca* na Sala Martins Pena.



Fonte: Acervo do Grupo Cutucart, 2016.

⁵⁷ FUNARTE – PORTAL DAS ARTES. ‘Seca’ expõe os vazios de uma família nordestina. Publicado em 10 de agosto de 2016. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/teatro/Seca-expoe-os-vazios-de-uma-familia-nordestina/>>. Acesso em 14 mai. 2017.

Das declarações prestadas pelos atores do espetáculo *Seca*, Wanderson de Sousa conta que:

A ideia da criação de um novo espetáculo no Grupo Cutucart surgiu com o conhecimento de um festival de teatro que aconteceria no interior do estado de São Paulo. Essa seria a primeira experiência de todos nós, atores iniciantes, e do grupo que só havia participado de festivais locais. Deslumbrados com a oportunidade de conhecer outra cidade e compartilhar junto a outras companhias a mágica do universo teatral, tínhamos aproximadamente 25 dias para levantar um espetáculo, gravar em vídeo e enviar nossa inscrição. E assim o fizemos. O primeiro norte de nossa criação foi quanto à elaboração de uma dramaturgia que não precisasse de um texto para ser decorado, afinal achávamos que isso demandaria um tempo maior do que tínhamos. Partiu daí a escolha de fazer um espetáculo de teatro gestual.⁵⁸

A criação começou com oficinas direcionadas por Denis Bueno, que de maneira inteligente primeiro deixou-nos livres para perceber o tipo de temática que mais nos movia naquele momento. Entre várias cenas improvisadas e criadas em grupos de trabalho, palavras como frieza, dor, deserto, infertilidade, fome, miséria e sofrimento surgiram para nos apontar um possível caminho a ser seguido. Munidos desse material, era hora de escolher definitivamente a temática do espetáculo. E a *Seca* do semiárido nordestino foi consenso de que seria um ótimo tema para aprofundamento da nossa pesquisa.

Catalogado todo material criativo que surgiu nas oficinas, e seguros do caminho a seguir, o primeiro roteiro do espetáculo nasceu em uma tarde na casa de um dos componentes do grupo. E em meio a ensaios extras e uma determinação conjunta, o espetáculo começou a ficar de pé no tempo estabelecido.

Das declarações prestadas pelos atores do espetáculo *Seca*, Wanderson de Sousa conta que:

Mesmo sendo filhos e netos de imigrantes nordestinos, como jovens, a temática a ser retratada no espetáculo era distante da nossa realidade. E para interpretar figuras tão carregadas de densidade, não seria tarefa fácil. Porém, nosso preparador corporal, Denis Bueno, conseguiu extrair de nossos corpos sensações e emoções que nunca antes tínhamos imaginado. De uma preparação extremamente técnica e exaustiva, nossos corpos se tornaram porosos para dar vida àquelas personagens tão específicas. De um treinamento que misturou técnicas dos franceses Jacques Lecoq e Étienne Decroux, a gestualidade do espetáculo *Seca* surgiu como uma técnica singular. De movimentos totalmente densos, ora dilatados com uma lentidão fora do comum, ora acelerados, o espetáculo entra em um universo simbolista e melancólico.

Transitando entre técnicas adquiridas, e uma pesquisa própria do nosso preparador corporal Denis Bueno, *Seca*, para mim, surge como o espetáculo de maior potência visual e interpretativa do Grupo Cutucart, até então. Espetáculo que arrebatou público e crítica, sendo premiado praticamente em todas as categorias em festivais de que participou pelo Brasil.

⁵⁸ Depoimento de um dos componentes do grupo teatral Cutucart.

Entre as várias fases do espetáculo, o seu arremate final se deu com a presença do nosso diretor Getulio Cruz, que conhecedor da temática nos trouxe uma visão mais aprofundada sobre todo o universo do espetáculo. Algumas cenas saíram e outras foram melhor lapidadas por Getulio, que dá a última assinatura estética do espetáculo. Desde então, Getulio trabalhou na limpeza das nossas interpretações, trazendo um olhar mais profissional para tudo aquilo que havíamos construído.⁵⁹

De um processo extremamente colaborativo e participativo, *Seca* contou com o apoio e visão de várias pessoas ao longo de sua trajetória. Do primeiro elenco teatral, se mantêm três atores: Bianca Oliveira, Iury Persan e Wanderson de Sousa. Já tendo dividido cenas e emoções com quatro diferentes atores que interpretam o personagem “filho mais velho”.

O espetáculo se passa no sertão nordestino, onde dois garotos são adotados por uma lavadeira e um trabalhador de roça. Ela vive na esperança de dar um filho biológico ao marido e ele de ser pai e conseguir sustentar a família. Os dois garotos surgem como uma esperança, mas tudo ali é seco. Do chão rachado pela falta de chuva que não vem há muito tempo, as relações do casal, que suporta todas as mazelas do abandono político e social daquela parte do país.

De acordo com Wanderson de Sousa:

Sem pretensão alguma ainda de ser ator, a observação durante a vida de meninos do interior brasileiro entre os 7 e 10 anos de idade criou o ambiente intuitivo para a construção do meu personagem no espetáculo. Percebi que os exercícios aplicados no nosso processo de criação abriam espaços para incorporação dessas memórias afetivas. Como um *scanner*, a percepção do personagem se dá em uma consciência extremamente apurada do corpo. Tecnicamente, vejo a criação do meu personagem como uma sequência fotográfica, onde cada posição suscita estados emocionais, como uma sequência de movimentos de mímica, associada a uma emoção que acontece no palco desde o acender do primeiro foco, até o *blackout* do espetáculo. Para mim, *Seca* é um momento de transgressão e mergulho na poesia teatral. O espetáculo segue firme e forte procurando espaços para despontar sua poesia e levar à plateia uma obra concebida com muito carinho e profissionalismo. Dessa forma, acredito na força que o nosso material cria a partir da exploração e pesquisa do nosso diretor e mestre Getulio Cruz, que vê em cada momento do espetáculo seus ensinamentos apropriados por nós atores.⁶⁰

Conforme vimos no capítulo anterior, as fontes de pesquisa para o espetáculo são vastas. *Seca* resulta do conteúdo utilizado no formato da educação em escola pública com base no princípio norteador da prática docente incluindo as propostas pedagógicas nas aulas de teatro na escola, passando desde Paulo Freire (com a elevação da capacidade crítica e de recusa ao ensino “bancário” e a pedagogia da autonomia), Flávio Desgranges (que entende a experiência

⁵⁹ Depoimento de um dos componentes do grupo teatral Cutucart.

⁶⁰ Entrevista. Depoimento de um dos componentes do grupo teatral Cutucart.

artística como ação educativa), Philippe Meirieu (que descobriu maior capacidade de conceber um discurso narrativo, de criar histórias, e de organizar e apreender os acontecimentos da própria vida em crianças que frequentam teatro, cinema, ouvem histórias) até outros grandes nomes no teatro estudados e discutidos em grupo.

Em oficinas e ensaios, o grupo teatral estudou e treinou incansavelmente as expressões gestuais e vocais (ver Figuras 16 a 21). Tiveram importante papel os jogos cênicos de improvisação, pelos quais os artistas traziam de suas vidas cotidianas os conflitos, os dilemas, as experiências de vida e/ou suas próprias indagações acerca da vida para o contexto do espetáculo que se criava. As técnicas de Jogos Cênicos foram aplicadas sem economia, sempre visando trabalhar a criatividade dos alunos/artistas, suas capacidades de improvisação pelos jogos de palavras, mímica, exercícios corporais, entre outros exercícios lecionados e praticados por Olga Reverbel, Viola Spolin, Augusto Boal com o Teatro do Oprimido e Jacques Lecoq com o Corpo Poético.

Figura 16. Ensaios e Jogos Cênicos.



Fonte/Fotos: Kacau Machado. Acervo do Grupo Cutucart, 2018.

A Figura 16 apresenta o grupo Cutucart em sua formação atual durante um dos ensaios e jogos cênicos.

Figura 17. Ensaios e jogos cênicos.



Fonte/Fotos: Kacau Machado. Acervo do Grupo Cutucart, 2018.

Na imagem da Figura 17, tem-se, da esquerda para direita, Bianca Oliveira, Ana Lu Rangel, Iury Persan, Wanderson de Souza, Lucas Isacksson e Izabella Beatriz.

Figura 18. Ensaios e Jogos Cênicos, 2017



Fonte/Fotos: Kacau Machado. Acervo do Grupo Cutucart, 2018.

As Figura 18, 19, 20 e 21 apresentam o diretor do grupo Cutucart, Getulio Cruz, em sua performance durante um dos ensaios e jogos cênicos com os integrantes do grupo teatral.

Figura 19. Ensaios e jogos cênicos



Fonte/Fotos: Kacau Machado. Acervo do Grupo Cutucart, 2018.

Figura 20. Ensaios e jogos cênicos



Fonte/Fotos: Kacau Machado. Acervo do Grupo Cutucart, 2018.

Figura 21. Ensaios e jogos cênicos



Fonte/Fotos: Kacau Machado. Acervo do Grupo Cutucart, 2018.

Quanto à criação do cenário, este viria a ser ambientado em universo nordestino brasileiro, pela experiência de vida da grande maioria dos alunos originários de lá, e até mesmo pela própria história desta região marcada pela falta de água, pelo sofrimento do povo, da flora, dos animais provenientes da *Seca* e pobreza.

O título *Seca* teve não só influência da literatura clássica brasileira, mas do contexto simbólico da temática que se buscava abordar: a *Seca* humana, não só *Seca* do ambiente, mas *Seca* num contexto mais emblemático, na qual uma mulher engravida duas vezes, mas não nascem crianças, nascem somente areia na primeira gestação e gravetos na segunda. A *Seca* do ser humano. O cenário também precisou ser ambientado neste contexto temático, de pobreza, inclusive de elementos alegóricos, pois tudo se resume a céu, chão, areia, *Seca* sugeridos pela iluminação (Figuras 19, 20 e 21).

Figura 22. Cenário do espetáculo *Seca*.



Foto: Mariana Aerre

Fonte/Fotos: Mariana Aerre, 2017.

Ainda famintas, as crianças se apegam às colheres já vazias, que acabam sendo tiradas à força pela Mãe. Senta no banco, acolhe as crianças e coloca-as para dormir sob a luz da lua, tentando enganar a fome dos filhos com o sono que está por vir. Blecaute.

Figura 23. Cenário do espetáculo *Seca*.



Fonte/Fotos: Mariana Aerre, 2017.

Durante a noite o Pai vagueia embriagado pelo sertão. Em meio a sua solidão procura algum sinal de vida nas sementes que havia plantado, se deparando apenas com o chão rachado.

Ali, com a ajuda do álcool, pode finalmente descarregar todos os sentimentos guardados em si: o medo da fome, da *Seca* e a frustração da infertilidade.

Figura 24. Cenário do espetáculo *Seca*.



Foto: Mariana Aerre

Fonte/Fotos: Mariana Aerre, 2017.

Figura 25. Cenário do espetáculo *Seca*.

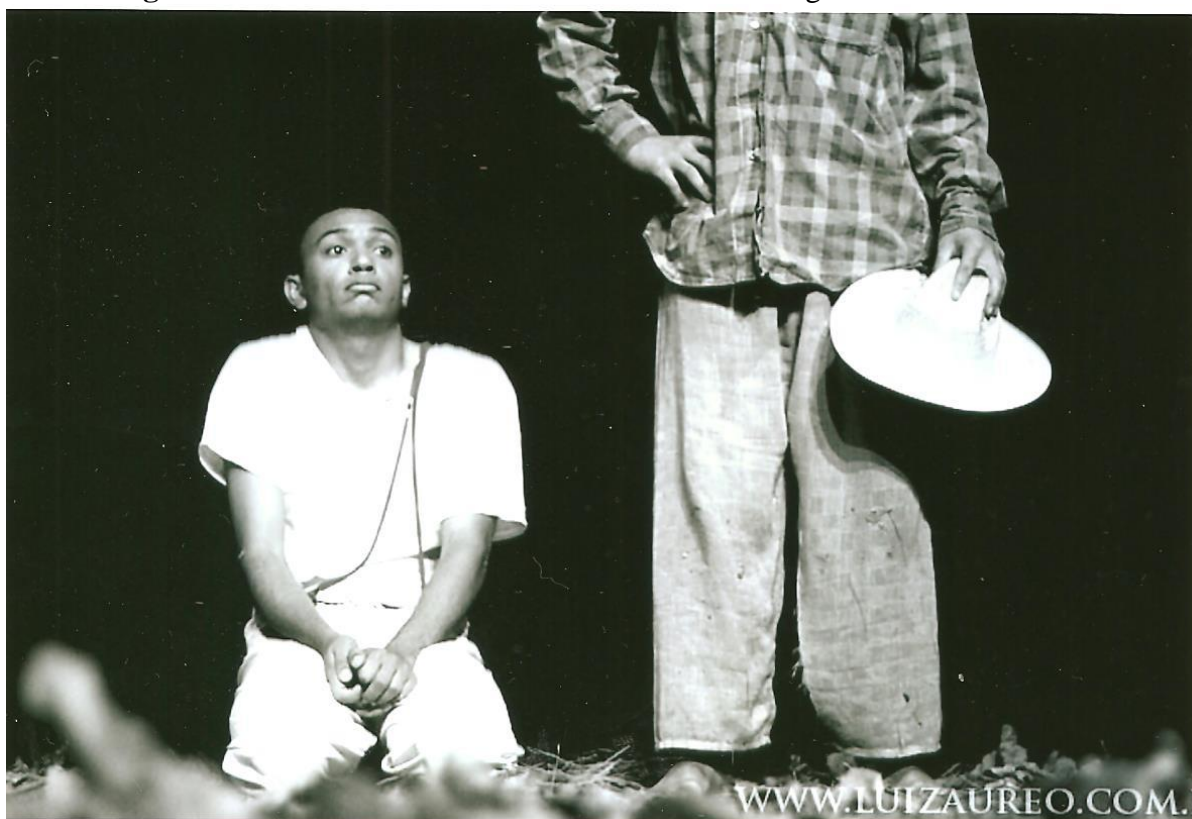


Fonte/Fotos: Humberto Araújo, 2017.

Depois de muito esforço e suor, finalmente chegam ao ápice do nascimento. Vê sua esperança se dissipar ao perceber que o filho que tanto ansiava nasce morto como tudo que está ao seu redor. Do ventre de sua mulher encontra apenas um punhado de areia.

Assim, *Seca* se constituiu a partir de elementos gestuais, cenográficos e sonoros que brotaram de um processo de criação ocorrido durante os ensaios, motivado pela própria formação do grupo Cutucart que, decorrente de um período médio a longo de estudos e tentativas, se concretizava num espetáculo teatral. Os resultados a que chegamos são diversos, variam desde a formação do grupo enquanto alunos de escola pública, cidadãos criativos e capazes, profissionais, à capacidade dos mesmos de pensar, inventar e produzir coletivamente um espetáculo que consolida todas as afirmativas até aqui expostas neste trabalho. Tal consolidação encontra-se cunhada não só na formação destes alunos e artistas participantes, mas nos palcos junto ao público, junto à crítica e às importantes premiações obtidas.

Figura 26. *Seca* - Ator: Wanderson de Souza Personagem: Filho 1



Fonte/Fotos: Acervo do Grupo Cutucart, 2017.

Nesta cena (Figura 26), o pai examina os meninos como se fossem animais e enxerga neles apenas braços e pernas para o trabalho na roça.

Figura 27. *Seca* – Ator: Iury Persan – Personagem: Pai



Fonte/Fotos: Acervo do Grupo Cutucart, 2017.

Na Figura 27, vê-se a cena em que, ouvindo os gritos de sua mulher, entra o pai trabalhador de mãos calejadas e expressões rígidas. Ali mesmo tenta ajudá-la a trazer seu filho ao mundo.

Figura 28. *Seca* – Ator: Tuan Emmanuel – Personagem: Filho 2



Fonte/Fotos: Luís Áureo. Acervo do Grupo Cutucart, 2017.

A Figura 28 ilustra o momento em que o Filho Mais Velho acaba ouvindo a intimidade do casal e com dois bonecos de pano tenta reproduzir o que imagina daquela situação. Depois de um tempo, escuta a aproximação dos pais e sai de cena. Blecaute.

Figura 29. *Seca* - Personagens: Filhos 1 e 2 - Tuan Emmanuel e Wanderson de Souza



Fonte/Fotos: Luís Áureo. Acervo do Grupo Cutucart, 2017.

As duas crianças brincam de Carniça e plantar bananeira.

Figura 30. *Seca*. Atores: Wanderson de Sousa e Tuan Emmanuel – Filhos.



Fonte/Fotos: Luís Áureo. Acervo do Grupo Cutucart, 2017.

Com pratos, fogareiro e abanador para acender o fogo, a Mãe entra em cena e prepara o jantar. Ao sair para buscar os talheres, entram o Pai e as crianças. A Mãe serve a todos a pouca comida que ainda resta, sentindo o olhar de desaprovação do Pai e o de fome dos garotos.

Figura 31. *Seca*. Atriz: Bianca Oliveira. Personagem: Mãe



Fonte/Fotos: Luís Áureo. Acervo do Grupo Cutucart, 2017.

Mãe torce o pano, seus últimos pingos d'água.

A trilha sonora, também resultante de diversos experimentos, foi composta inicialmente a partir de uma vasta pesquisa da música nordestina brasileira, transcorrendo pelos mais variados estilos e épocas. Na primeira temporada, a trilha sonora consistiu em alguns trechos destas músicas para realizar o espetáculo, mas não teve sucesso. O espetáculo foi interrompido e novas pesquisas para a trilha sonora iniciaram-se, dessa vez incluindo músicas

francesas e espanholas, mas também não obteve um bom resultado. Foi então que se percebeu e decidiu convidar músicos profissionais, que assistiram ao espetáculo e criaram uma trilha sonora original para a terceira temporada, dessa vez com sucesso absoluto. A composição da sonoplastia e trilha sonora originais realizada pelos músicos Thuyan Santiago e Bruno Bernardes finalmente alcançaram as expectativas desejadas para esta parte do espetáculo. Todos os efeitos e músicas eram tocados ao vivo pelos músicos durante as apresentações. No entanto, pela limitação financeira não foi possível continuar com os músicos tocando ao vivo. Então a solução foi continuar o espetáculo com a trilha sonora gravada em estúdio.

3.2 AS VOZES DO CUTUCART: RESULTADO DAS ENTREVISTAS

Aqui se encontram relatados os pontos de vistas dos atores e atrizes do Cutucart, alunos e alunos ou ex-alunos e ex-alunas de escola pública, o Centro Educacional do Cruzeiro (CED-1), no Distrito Federal. As questões em geral visam descrever e apontar, pela ótica dos entrevistados, a possibilidade da contribuição do Teatro na Educação Escolar Pública para a formação integral dos alunos e das alunas e, sobretudo, o significado para os participantes a partir da experiência obtida na construção e apresentação do espetáculo *Seca* (e eventualmente também de outros espetáculos) ao final.

As questões apresentadas abaixo contêm as respostas de três integrantes do grupo Cutucart: Iury Persan (E1), Bianca Oliveira (E2) e Wanderson de Souza (E3), respectivamente.

Questão 1. O que levou você a participar de um grupo de teatro na escola?

| Entrevistados | Respostas |
|---------------|---|
| E1 | Durante minha infância, gostava muito de escrever histórias, inventar coisas. Na adolescência comecei a me interessar muito por danças urbanas. Quando me veio a oportunidade de poder aprender uma nova arte que juntasse as coisas que eu já fazia, fiquei extremamente animado. |
| E2 | O meu primeiro contato com o teatro na escola acabou acontecendo por acaso. Diante de um projeto experimental que abriu várias oficinas livres que faziam parte da grade curricular do CED 01 do Cruzeiro em 2006, o teatro estava entre elas. E em meio a um desejo escondido devido a timidez e por incentivos de alguns amigos, acabei me inscrevendo. Em pouco tempo todos esses amigos já haviam desistido, enquanto eu continuei ali e continuo até hoje. |
| E3 | Desde criança eu tinha interesse em fazer teatro, acreditava ser um espaço onde eu pudesse soltar minha criatividade e também descobrir minha relação com o palco/representação, algo que foi sempre muito presente nas minhas brincadeiras de infância. |

Fonte: Entrevistas concedidas a este autor, 2017.

Pelas falas dos entrevistados na primeira questão (**O que levou você a participar de um grupo de teatro na escola?**), vê-se o surgimento do teatro como oportunidade para o aluno desenvolver um interesse que já trazia desde a primeira infância, e também o teatro surgido como uma atividade desconhecida, mas bem recebida pela integrante do grupo, tornando-se uma profissão mais tarde e até os dias atuais, conforme descreve a respondente E2.

Questão 2. Como você vê o projeto de teatro na escola?

| Entrevistados | Respostas |
|----------------------|--|
| E1 | Sempre vi o Projeto Teatro na Escola como uma potente ferramenta para apresentar essa arte aos alunos de ensino médio e fundamental. Boa parte dos meus colegas, hoje da UnB, vieram ou passaram por esse projeto, o que mostra a importância de se estimular a cultura nas escolas, pois assim damos outro meio de acesso à cultura, de forma prático-educativa. |
| E2 | Acredito que o projeto de teatro na escola é um grande incentivador e motivador da descoberta de novos talentos, e junto com isso um meio de modificar todo o contexto escolar. Além de incentivarmos alunos e comunidade escolar à apreciação da linguagem teatral, é um momento em que o jovem se vê com novos olhares para se entender enquanto cidadão, despertado pelo poder de formação do pensamento crítico que o teatro e as artes em geral proporcionam. |
| E3 | Acredito que o projeto seja um ótimo mecanismo pedagógico. Através do teatro, os alunos têm a oportunidade de aprofundar os conteúdos trabalhados em sala, conhecer autores e artistas, tudo isso de forma mais lúdica e divertida. Também pode conhecer a si mesmo, trabalhar sua criatividade, aperfeiçoar sua postura em relação ao público, além de aprender a valorizar a própria cultura brasileira. |

Fonte: Entrevistas concedidas a este autor, 2017.

Acerca da questão 2 (**Como você vê o projeto de teatro na escola?**), as respostas dos três entrevistados apontam o projeto visto como uma importante ferramenta que estimula o acesso à cultura de forma prático-educativa; como um grande incentivador cultural, além de despertar novos talentos e promover a cidadania; apresenta uma ótima metodologia pedagógica, além de estimular a valorização da cultura.

Questão 3. O que mudou em sua vida após o ingresso no grupo?

| Entrevistados | Respostas |
|----------------------|------------------|
|----------------------|------------------|

| | |
|----|--|
| E1 | Antes do projeto eu não sabia o que iria fazer quando terminasse o Ensino Médio. Quando comecei nos encontros com a turma de teatro, dirigida pelo Professor Getulio, tive um norte do que talvez eu poderia seguir profissionalmente. Quando terminamos o ano, essa ideia se concretizou e me fez estudar ainda mais para seguir carreira. |
| E2 | Tudo. O teatro, de uma simples disciplina escolar, hoje é minha profissão. O Projeto Cutucart foi fundamental para tudo o que sou hoje. Diria até que é o responsável pelo profissional e cidadão que me tornei. Atualmente, além de componente fixo do grupo Cutucart, sou mais um arte-educador como o nosso diretor e fundador Getulio Cruz. Ou seja, o Projeto Cutucart não se limita a nós mesmos e a quem passou por ele. De formas independentes, mas partindo de uma mesma ideia e força, os ex-alunos hoje são professores que continuam semeando por onde passam o amor pela arte dramática. |
| E3 | Após entrar no projeto de teatro na escola, minha vida se transformou completamente. Além de adquirir mais foco e disciplina nas atividades escolares, passei por um processo de autoconhecimento no qual percebi que o teatro poderia ser não somente um <i>hobby</i> , ou uma atividade extracurricular, mas também uma profissão. |

Fonte: Entrevistas concedidas a este autor, 2017.

Acerca da questão 3 (**O que mudou em sua vida após o ingresso no grupo?**), os três respondentes tiveram o teatro na escola como uma oportunidade profissional, visto que todos atuam profissionalmente na atualidade.

Questão 4. **Como você avalia a sua participação no grupo de teatro?**

| Entrevistados | Respostas |
|---------------|--|
| E1 | Estar num grupo de teatro faz com que aprendamos a lidar com problemas em coletivo. Hoje em dia me vejo uma pessoa muito sensível para a relação com a sociedade, já que tenho um olhar clínico para os problemas que existem. O “simples” fato de estar num coletivo pensante em arte nos deixa muito mais atentos ao que fazemos e ao que os outros fazem – o olhar clínico. |
| E2 | Minha participação foi cheia de altos e baixos, mas fundamental para estruturação e fixação do grupo. Todos que de alguma forma passaram pelo projeto deixaram sua contribuição e foram importantes para firmar o coletivo. Estamos constantemente em evolução, sem ter um parâmetro fechado, nos inspirando em outros grupos, e criando nossos próprios métodos de sobrevivência nessa uma década de troca. |
| E3 | Acredito que, através da minha participação no grupo, adquiri maturidade e, com o passar do tempo, fui assumindo algumas responsabilidades. Hoje, assim como os outros colegas participantes, contribuo tanto com a parte artística quanto com as questões administrativas para o andamento do grupo. |

Fonte: Entrevistas concedidas a este autor, 2017.

A questão 4 (**Como você avalia a sua participação no grupo de teatro?**) é seguida das seguintes considerações observadas nas respostas: o primeiro entrevistado aponta o fato de ter aprendido a trabalhar em grupo e lidar com problemas no coletivo; a segunda fala ressalta a experiência adquirida pelo enfrentamento dos pontos altos e baixos; o terceiro fala das responsabilidades assumidas. Em geral, fica a maturidade adquirida como o fator alto ressaltado nesta questão.

Questão 5. Qual a importância de se ter um grupo de teatro na escola?

| Entrevistados | Respostas |
|----------------------|--|
| E1 | Vejo duas vertentes na resposta dessa questão: A) o fato de se ter um grupo de teatro na escola estimula o aluno que a ele pertence a se desenvolver no que tange à relação com o outro e consigo mesmo. Faz com que o aluno conheça seu próprio corpo, entenda seus limites e os do outro, e possa, assim, trabalhar com eles (problemas e outros alunos) respeitando-os. B) ter-se um grupo de teatro na escola, ativo, estimula os demais alunos a estarem mais ligados com a cultura, proporcionando-lhes um lazer menos paliativo, fazendo com que eles exercitem mais o ato de pensar. |
| E2 | Um grupo de teatro, ou mesmo de dança, ou qualquer outra manifestação artística é o que dá alma a uma escola. É o que dá identidade. É o que mostra para o resto da comunidade como é importante o poder de transformação do indivíduo e da sociedade através da arte. Evidentemente que o teatro não caminha sozinho na criação dessa identidade, tendo a interdisciplinaridade como uma forma ainda mais enriquecedora dos parâmetros da escola. Afinal, nela temos o local propício para todos os tipos de diálogo. |
| E3 | Ter um grupo de teatro na escola faz com que outros alunos se inspirem e se permitam em relação ao fazer teatral. |

Fonte: Entrevistas concedidas a este autor, 2017.

A questão 5 (**Qual a importância de se ter um grupo de teatro na escola?**), apresenta respostas que refletem a importância do grupo teatral na escola que, segundo os entrevistados, consiste na capacidade de desenvolver o autoconhecimento, o estímulo cultural, a identidade e o espaço para o diálogo, a possibilidade de o aluno ter acesso à arte.

Questão 6. Quais métodos pedagógicos foram utilizados durante o processo criativo?

| Entrevistados | Respostas |
|----------------------|------------------|
|----------------------|------------------|

| | |
|----|--|
| E1 | Durante todos os processos de criação do Grupo Cutucart, comandados pelo arte-educador Getulio Cruz e, boa parte dos anos, pelo ator e professor Denis Bueno, nos familiarizamos com a pedagogia de Viola Spolin e Olga Reverbel com seus jogos teatrais que nos faziam, quase que intrinsecamente, trabalharmos as qualidades necessárias para se estar em cena, atuando com o outro, jogando. Também nos foi apresentado, pelo D. Bueno, jogos corporais do Augusto Boal, fazendo com que trabalhássemos o nosso físico ligado ao pensamento político. |
| E2 | Vários métodos foram utilizados. Não somos um grupo fechado a um certo tipo de pesquisa, pois constantemente estamos em transformação. Mas o Cutucart é um espaço de experimentação. Incentivados pelo Getulio, todos nós temos a oportunidade de expor nossas opiniões e livre arbítrio para desenvolver diferentes papéis em nossos processos criativos. Desta forma nos colocamos de frente a novos desafios, tendo o aprendizado e a experiência sempre como nosso principal objetivo. Assim temos como lema, que não precisamos apenas de um ator, e sim, um ator/cenógrafo/figurinista/produtor/iluminador e etc. não que a pessoa tenha formação em tais áreas, mas que esteja sempre disponível para aprender. |
| E3 | Dentro dos vários processos criativos pelo qual o grupo tem passado nesses dez anos, adquirimos uma metodologia própria. O grupo trabalha muito com processos colaborativos, onde todos podem contribuir e participar das tomadas de decisões, tanto nas questões artísticas, quanto administrativas. |

Fonte: Entrevistas concedidas a este autor, 2017.

A questão 6 (**Quais métodos pedagógicos foram utilizados durante o processo criativo?**) apresenta a resposta de três respondentes na íntegra. Os teóricos Viola Spolin e Olga Reverbel estão na fala dos entrevistados, mas também a liberdade de variação nos métodos utilizados nas oficinas, isto é, um espaço para experimentação. Também é destacada a importância do acesso do aluno às várias funções e profissionais que envolve o teatro: desde o ator, cenógrafo, figurinista, produtor, iluminador, roteiristas, administrador, etc.

Questão 7. Partindo de sua experiência em sala de aula, o que você pensa sobre necessidades e consequências do ensino do teatro para o aluno?

| Entrevistados | Respostas |
|---------------|--|
| E1 | Aluno que se insere num grupo de teatro começa a desenvolver seu pensamento crítico. Isso reflete em sala de aula quando temos um aluno muito mais atento ao professor, pois ele aprende que tudo pode ser usado em prol do seu trabalho como artista. Como consequência, criamos uma geração muito mais ativa política e culturalmente. Refletindo ainda na sociedade de diversas formas. |
| E2 | O ensino do teatro tem um princípio fundamental para nossa convivência em sociedade. Nos ensaios de qualquer companhia de teatro o trabalho em grupo é, e sempre será, um dos principais motivos da junção de pessoas em prol de um mesmo objetivo, valorizando assim a importância de cada indivíduo para se construir um espetáculo/sociedade melhor. O teatro tem por princípio o exercício diário de nos |

| | |
|----|---|
| | colocarmos no lugar do outro. Ou seja, através da pesquisa e interpretação de um personagem é possível o ator se colocar em situações que jamais viveria e a partir de então se transformar como ser humano. Tendo esse princípio básico, acredito que o teatro para o aluno de uma escola seja fundamental para aprender a respeitar o outro independentemente de qualquer circunstância e a se colocar enquanto cidadão, ciente de seus direitos e deveres. |
| E3 | Através do teatro, o educando tem a possibilidade de experimentar outras formas de aprendizado, levando para a prática a experiência da sala de aula. É uma forma de desenvolver sua dialética, sua expressão, sua habilidade de falar em público... elementos que são necessários para a maioria das profissões, ampliando assim suas habilidades pessoais e profissionais. |

Fonte: Entrevistas concedidas a este autor, 2017.

A questão 7 (**Partindo de sua experiência em sala de aula, o que você pensa sobre necessidades e consequências do ensino do teatro para o aluno?**) apresenta respostas que apontam o teatro como um instrumento capacitado a desenvolver seu pensamento crítico em todos os aspectos sociais e cotidianos no indivíduo, podendo leva-lo a refletir a participar de forma mais ativa em sua sociedade. O teatro é transformador, coloca o indivíduo vivendo, experimentando o papel e a história do outro, abrindo a mente do ator para entender melhor o outro, os outros pontos de vista e respeitar as diferenças.

Questão 8. Os trabalhos desenvolvidos em sala têm a mesma qualidade do trabalho desenvolvido fora da grade?

| Entrevistados | Respostas |
|----------------------|--|
| E1 | Nem sempre. Isso depende muito de como o professor aborda o conteúdo e as práticas com seus alunos. Contudo, é óbvio que dentro da grade o tempo não é suficiente para se trabalhar de forma mais eficiente todos os alicerces de uma montagem teatral. |
| E2 | Dificilmente o trabalho teatral é desenvolvido em sua totalidade apenas dentro da sala de aula. Isso por uma questão estrutural e também pelo pouco tempo disponível. Isso não quer dizer que este tenha menos qualidade ou valor do que o que é desenvolvido fora. O teatro é um trabalho de imersão, e somente com um tempo ampliado é possível chegar em resultados mais concretos. Sendo assim, o trabalho ampliado ao horário programático das aulas de artes sempre será mais fácil de ter uma eficácia maior. |
| E3 | O trabalho realizado fora da grade regular de ensino acaba sendo uma forma de aprofundar o aprendizado. Ambas as formas são igualmente necessárias, pois acabam se completando. |

Fonte: Entrevistas concedidas a este autor, 2017.

Acerca da questão 8 (**Os trabalhos desenvolvidos em sala têm a mesma qualidade do trabalho desenvolvido fora da grade?**) aponta-se que, segundo as respostas apresentadas, embora as aulas fora da sala de aula não possuam estrutura ideal para o seu bom funcionamento, ainda assim são complementares e igualmente importantes no contexto da educação, da formação pessoal, cultural e profissional dos alunos/artistas.

Questão 9. Como você dialoga com a fundamentação da proposta?

| Entrevistados | Respostas |
|---------------|--|
| E1 | O ensino público poderia estimular muito mais a cultura (música, teatro, circo, dança, artes plásticas) de forma prática. Assim, o aluno sairia desse lugar de ter que estar sentado numa cadeira vendo teorias – o que ele já faz nas outras disciplinas. A escola, usando o modelo norte americano, poderia mostrar aos seus alunos a opções artísticas que eles podem trabalhar e deixar claro que não precisam seguir carreira, basta conhecer e fazer algo do que aprenderem nessas aulas. |
| E2 | Acredito que o ensino do teatro seja bem limitado em uma instituição pública, não porque não existam profissionais competentes para desenvolver essas habilidades no ambiente escolar, mas sim devido às várias circunstâncias que é preciso enfrentar diariamente. O olhar preconceituoso de parte da comunidade escolar é um dos maiores desafios, pois, apesar de incentivos de alguns, sempre terá aquele que vai dizer que o que você está fazendo é uma perda de tempo. As artes são desvalorizadas, e quando algum professor de teatro, por exemplo, se põe a enfrentar estes desafios, este com certeza já carrega um fardo maior. |
| E3 | A escola pública acaba sendo o acesso mais fácil e eficaz para a vivência teatral. Muitos alunos não possuem condições financeiras para pagar um curso fora e enxergam na escola essa possibilidade. Além disso, a escola também alcança os alunos que inicialmente não procurariam o teatro, mas que, existindo essa oferta diferenciada de ensino, acabam descobrindo uma identificação com o fazer teatral. |

Fonte: Entrevistas concedidas a este autor, 2017.

Em resposta à questão 9 (**Como você, aluno de escola pública, vê a instituição e que papel ela reserva para o ensino de teatro?**), conforme se verifica na fala dos três respondentes na tabela abaixo, embora a escola pública apresente limitações estruturais, financeiras e até críticas preconceituosas da comunidade para investir em artes, a escola deve oferecer aos alunos esta oportunidade de ter acesso ao universo das artes, o que fora da escola muitos dos alunos jamais teriam este tipo de conhecimento e experiência.

Questão 10. Teatro é necessário?

| Entrevistados | Respostas |
|---------------|---|
| E1 | Arte é necessária. Seja teatro, música, dança, circo, etc. O Teatro é necessário para aquele que quer ver o mundo de outra forma, e assim tentar mudar alguma coisa nele. Esse pensamento utópico (mas necessário) é que move aquele que é iniciante na arte do teatro. |
| E2 | Teatro é necessário para a vida. Aliás teatro é vida. Depois de ser picado pelo chamado "bicho do teatro" dificilmente é possível nos desvincilharmos totalmente dele. Nunca nada será fácil, mas saber que nosso poder de estar em cena além de cultural e político, é social. É a forma como nos colocamos enquanto cidadãos protagonistas e transformadores de nossa própria realidade. É uma satisfação pessoal de ouvir os aplausos no final do espetáculo e muito maior quando alguém da plateia vai te cumprimentar e falar que você conseguiu tocá-la. O teatro é e sempre será um exercício de acreditar. Acreditar que, mesmo com o pouco público de hoje, sem o apoio e patrocínio de amanhã, continuamos fazendo nossa parte. |
| E3 | Teatro é extremamente necessário como uma expressão da condição humana, como uma representação do homem e seu meio. Teatro nos faz pensar, refletir, evoluir, divertir... é a ferramenta viva dos sentimentos sendo expostos para o mundo. |

Fonte: Entrevistas concedidas a este autor, 2017.

Na questão 10 (**Teatro é necessário?**) observa-se nas falas dos entrevistados que a arte é necessária na formação da pessoa, para a transformação do olhar dela enquanto cidadão, pois, por meio do teatro, neste caso em específico, é possível se colocar no lugar do outro, tornar-se melhor enquanto ser humano, desenvolver um pensamento e um olhar mais crítico sobre os problemas que os cercam, inclusive sociais e políticos.

Questão 11. **Descreva o projeto Cutucart.**

| Entrevistados | Respostas |
|---------------|---|
| E1 | Em 2006, o arte-educador, diretor e ator Getulio Cruz abre um projeto de teatro na escola do Centro Educacional 01 do Cruzeiro, onde, ao longo do ano, os alunos interessados trabalhariam na montagem de um espetáculo (FRAGMENTOS, 2006). Preocupado com uma formação mais consistente, Getulio traz seu parceiro e ex-aluno Denis Bueno para que ele desenvolvesse a corporeidade de seus alunos-atores. Muitos alunos passaram pelo projeto que em 2008 firmou-se como grupo de teatro amador e agora, com um número menor de pessoas, o grupo passou a trabalhar seguindo os ensinamentos de treinador corporal, D. Bueno. Getulio vinha com toda sua bagagem ensinando-nos as expressões e atuações, dando-lhes base interpretativa. Hoje o Cutucart atua na cidade do Distrito Federal e em festivais de teatro pelo Brasil – onde já conquistou vários prêmios – mostrando sua poesia corpórea. Seguindo a linha do teatro físico, os atores partem de seus corpos para a criação dramaturgica. Isso desenvolve-se durante os ensaios feitos ainda na escola do CED 01 do Cruzeiro, sede do Grupo até hoje. |

| | |
|----|--|
| E2 | Descreveria o Projeto Cutucart como um grande laboratório de aprendizagens. Laboratório porque a preocupação não é apenas em formar atores. O Cutucart forma diretores, iluminadores, cenógrafos, produtores e, principalmente, pessoas. Nesse projeto temos uma base de todas as áreas das artes cênicas. Constantemente trocamos conhecimentos, pois tudo que achamos relevante em nossas pesquisas individuais, sejam elas acadêmicas ou não, o grupo é o lugar onde dividimos esses conhecimentos. Hoje alguns de nós, como professores, também somos multiplicadores do projeto Cutucart. Cada um em seu ambiente, mas fazendo valer os valores e conhecimentos adquiridos nesses 10 anos dessa grande família. |
| E3 | O Cutucart é a prova viva dos resultados que podemos adquirir com o projeto de teatro na escola. Um grupo que se firmou no cenário teatral brasileiro e depois alcançou várias experiências por todo Brasil. Hoje, os integrantes são arte educadores e seus trabalhos repercutem o projeto em suas respectivas unidades de ensino. |

Fonte: Entrevistas concedidas a este autor, 2017.

Acerca da questão 11 (**Descreva o projeto Cutucart**), os entrevistados declaram o modo como se informaram e ingressaram nas oficinas dentro da escola e descrevem-no como um “laboratório de aprendizagens”, uma atividade que não só forma atores, mas profissionais que operam nas diversas atividades do teatro, bem como forma cidadãos profissionais aptos para o mercado de trabalho.

Em consonância com os capítulos anteriores, podemos dizer que o espetáculo *Seca* é o resultado de longos anos de estudos, preparos, conversas, experimentos, trocas e sinergia entre alunos da escola pública que ingressaram nas oficinas de teatro da escola e professores de artes empenhados na investigação e proposição da inovação pedagógica com base no bom emprego da arte nas salas de aulas.

Muito embora se trate de companhia pequena e ainda incipiente no cenário das artes cênicas, é possível afirmar que *Seca* não teria alcançado tamanha repercussão e o respeito do público sem a soma de muitos estudos, com intensas referências envolvidas na pedagogia que se consolidaram na formação dos artistas componentes do espetáculo teatral, além do empenho e da autonomia criativa de cada um dos artistas envolvidos na equipe.

Enfim, no que se refere ao questionamento proposto lá atrás (Seria o teatro uma alternativa para mudar este caótico cenário das escolas públicas? E, complementando esta questão, qual seria sua contribuição?), podemos dizer que, do ponto de vista dos alunos, a arte em sala de aula se mostra uma saída, um caminho para sua autoavaliação, bem como para sua autoestima enquanto cidadãos, seres pensantes, criativos e cheios de capacidades. Do ponto de vista do professor, podemos dizer que a arte lecionada e/ou realizada em sala de aula é um recurso ou um instrumento que ele ou ela tem para exercer seu papel pedagógico com mais eficiência e efetividade, pois a arte não só educa, mas fornece cultura, conhecimento, dinamiza

o processo de ensino-aprendizagem, permite ao professor e aos seus alunos uma aproximação cultural ao indivíduo humano, seus conflitos e desafios diários através das trocas, dos relatos cotidianos, do debate, dos desabafos e da discussão coletiva que gera reflexões.

Tais reflexões privilegiam os momentos criativos – seja dos jogos, seja das interpretações – que fogem do convencional apoiando-se em autores mais do que em textos pré-escritos, valendo-se da pesquisa do corpo, da tradução poética nas quais os exercícios propostos se encadeiam pela exigência pautada na busca do equilíbrio e das ações físicas, da calma e do ponto fixo. Essa ligação movida pela estética de tempo e espaço proposta na criação de um modelo de cena que, na utilização dos jogos, desperta e constrói as ações dramáticas e “Tudo se move”.

Ao criarmos a primeira cena (O parto), esta originou-se no ponto fixo proposto por Jacques Lecoq em *O Corpo Poético*, interiorizar as tensões, as ações que partem de um ponto a outro, isto é, de dentro para fora, escoar o grito preso no corpo e não na garganta e deixar invadir o espaço. Do ponto de vista da cena, seria um grito, um êxtase contagiante em que, ao tocar a plateia, teríamos a sensação de que a proposta não fora convencional de um parto comum e, sim, a força das entranhas de alguém que simbolicamente sofre não só uma dor de ‘parir’, mas uma dor que devasta o ambiente em toda a sua extensão de tempo e sobrevivência de um filho que não vem.

Neste ínterim, pode-se dizer que a pedagogia aqui descrita e testada na prática, além dos estudos e pesquisas dos teóricos estudados, seja no início dos jogos de Olga Reverbel como introdução ao teatro, seja com Viola Spolin como aprofundamento dos jogos e já se utilizando de uma dramaturgia corporal, seja Augusto Boal em seu Teatro do Oprimido, desde o início deste projeto já era estabelecido um contato direto com a realidade dos alunos e alunas a qual é vivenciada em seus cotidianos. O exercício dessas vivências em atos teatrais preparou e conduziu nossos alunos e alunas, atores e atrizes, à criação e ao entendimento de um teatro criativo, participativo, crítico e formador de opiniões. Quanto à Jaques Lecoq, este nos fornece a matéria-prima do estudo do corpo e da poesia, a palavra oculta, o movimento estético, a pedagogia *mimodinâmica*, sempre útil em domínios da aprendizagem. Lecoq vai muito além do teatro e da formação artística, precede a interpretação e estabelece o equilíbrio entre ator/atriz, a cena dramática e o espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Grupo Teatral Cutucart resulta de uma trajetória desenvolvida no decorrer de 10 anos de experiências, dentro do CED 1 (Centro Educacional 1) do Cruzeiro Velho, Brasília-DF, utilizando o teatro como instrumento de transformação e formador de cidadania. A proposta aqui destacada reflete a necessidade de uma pedagogia teatral que, atualmente, não ocorre na grade horária do ensino de artes cênicas, ministrado na escola pública mencionada.

A motivação de criar um grupo teatral dentro de uma escola pública parecia irreal e fora de propósito, devido à não aceitação da disciplina em sala de aula pela maioria dos alunos ali matriculados. Muitas questões surgiram neste período embrionário: Como despertar o interesse dos alunos para artes cênicas? O que eu gostaria de desenvolver fora de sala de aula? Por onde começar? Quais estratégias de ensino desenvolver? Foram questões levantadas e analisadas durante o tempo em que as aulas de artes cênicas eram ministradas. Decidi tentar.

Após descobrir que não havia nenhum projeto de teatro na escola pública, nem proposta para criação de um, foi consultada a direção sobre a possibilidade de inserir, no PPP, um projeto de oficinas de artes cênicas fora da grade horária, em turno contrário, visando baixar os índices evasão e violência na escola e retirar alunos das ruas nos horários em que não se encontravam na escola. A direção concordou e deste modo iniciou-se o trabalho de pesquisa sobre temas relacionados a oficinas de teatro na escola.

Esta dissertação é parte do resultado do sucesso deste projeto iniciado em escola pública e aplaudido atualmente em dezenas de palcos por onde andam os espetáculos, produtos deste projeto. A fala dos alunos e alunas entrevistados é a resposta ideal, aquela que presumimos desde o início deste projeto, constituir na prática a própria transformação destes alunos e alunas em pessoas com leitura, opinião, visão crítica, formação e autoestima elevada para conduzir suas vidas com mais dignidade e cidadania.

No que se refere às principais dificuldades encontradas na coleta de dados, são elas: realizar entrevistas com os primeiros integrantes do grupo teatral da escola; tempo hábil para organizar os materiais bibliográficos, realizar fichamentos, concatenar as ideias e vincular o conteúdo de forma eficaz. Quanto aos desdobramentos deste estudo, sugerem-se alguns temas correlatos, a saber: a) O teatro na escola como instrumento capaz de qualificar alunos para o mercado; b) O teatro na escola e sua contribuição para a formação da cidadania; c) O teatro na escola e sua contribuição para o desenvolvimento crítico, ético e político do cidadão.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Anna. *O Teatro Kathakali*. Obvious [online]. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2013/06/o-teatro-kathakali.html#ixzz50gYWKLNQ>. Acesso em 2 out. 2017.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski et al. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BIÃO, Armindo. A especificidade da pesquisa em artes cênicas no ambiente universitário brasileiro. In: I CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2000. Salvador. *Anais...* Salvador: ABRACE, 2000. p. 254-257.
- _____. As fronteiras e os territórios das linguagens artísticas das linguagens artísticas. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, v. 4, n.7. p. 5-9, jan./jun. 2004.
- _____. Aspectos epistemológicos e metodológicos da etnocenologia: por uma cenologia geral. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1999, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 1999. p. 364-367.
- _____. Etnocenologia, uma introdução, in: GREINER, Christine.; BIÃO, Armindo. (ORG). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- _____. Ouro em Pó na TV: da Bahia para o mundo. *Revista da Bahia*, Salvador, v. 30, p. 100-107, 1999.
- BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1998.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Funarte, MC e Gramond, 2009.
- _____. *Teatro Legislativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BRASIL. Lei Nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm>. Acesso em 2 mai. 2017.
- BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro*

e quarto ciclos do ensino fundamental, Brasília; MEC, 1998. P 436.

BRASIL. Secretaria de Educação Básica. *Orientações curriculares para o ensino médio: linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: MEC, 2006, p.239.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Vida de Galileu*. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo: Paz e Terra, 1991

BRISA, Lucita. *Proposta pedagógica e planejamento: as bases do sucesso escolar*. Disponível em: <<https://novaescola.org.br/conteudo/453/proposta-pedagogica-planejamento-bases-sucesso-escolar>>. Acesso em 1 mai. 2017.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CARNEIRO. Sarah Roberta de Oliveira, *A incorporação midiática da cultura popular pelas artes cênicas*. 2002. Trabalho apresentado no XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador, 2002.

CARTAXO, Carlos. *O ensino das artes cênicas na escola fundamental e média*. João Pessoa: 2001.

CORADESSQUI, Glauber (Org.). *Teatro na Escola – experiência e olhares*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010, p. 13.

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 2011.

DUMAS, Alexandra Gouvea. *Corpo em cena: oralidade e etnocenologia* R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 148-162, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbep/v2n1/2237-2660-rbep-2-01-00148.pdf>>. Acesso em 3 mai. 2017.

EU ESTUDANTE. *Primeira escola do Cruzeiro faz 50 anos*. Publicação: 18 nov. 2014. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/ensino_educacaobasica/2014/11/18/ensino_educacaobasica_interna,458061/primeira-escola-do-cruzeiro-faz-50-anos.shtml>. Acesso em 4 mai 2017.

FRANZ, Teresinha Sueli. *Desafios para uma arte/educação pós-moderna*. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/vsa/download/download05/Tersinha.doc>>. Acesso em 3 mai. 2018.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 36ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FUNARTE – PORTAL DAS ARTES. *‘Seca’ expõe os vazios de uma família nordestina*.

Publicado em 10 de agosto de 2016. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/teatro/Seca-expoe-os-vazios-de-uma-familia-nordestina/>>. Acesso em 14 mai. 2017.

G1. *Indisciplina é um dos principais problemas em escolas, diz pesquisa*. Caderno Fantástico (online). Publicação: Disponível em: <<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2015/03/falta-de-acompanhamento-psicologico-e-maior-problema-na-escola-dizem-professores.html>>. Acesso em 3 mar. 2017.

GARCIA, Pedro ou GARCIA, Pedro Benjamim. Educação para a diversidade. *In: Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*, 2006, Brasília.

GARFINKEL, Harold. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1967.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

_____. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GODOY, A. S. *Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades*. Revista de Administração de Empresas da EAESP/FGV, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, mar./abr. 1995, p. 58.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1992 - A semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOUSSINSKY, Eugenio. Brasil é o país com mais alunos na escola, mas péssima qualidade no ensino, segundo ranking norte-americano. *R7*. Publicação: 15 mar. 2016. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/educacao/brasil-e-o-pais-com-mais-alunos-na-escola-mas-pessima-qualidade-no-ensino-segundo-ranking-norte-americano-15032016>>. Acesso em 3 jul. 2017.

GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org.) *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

GUERRA, Isabel Carvalho. *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo: sentidos e formas de uso*. Sao Joao do Estorial/Portugal: Princípia, 2006.

GUINSBURG, J.: BARBOSA, Ana Mae. (Org.) *O pós-modernismo*. São Paulo Perspectiva, 2005.

HUAPAYA, César. *As práticas performativas e as artes performativas como novo paradigma da antropologia do teatro e da etnocenologia*. Disponível em: <<http://www.tempodecritica.com/link02110.h1tm#>>. Acesso em 3 mai. 2018.

JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do ensino do teatro*. 6 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 224 (Coleção Ágere).

JOUSSE, Marcel. *L'antropologia del gesto*. Paris: Gallimard, 1974.

_____. Le mimisme humain et l'anthropologie du langage. *Revue anthropologique*, julio-septiembre 1936, p. 201-215.

LECOQ, J. *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. En colaboración avec Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. Paris: Actes Sud-Papiers, 1997.

_____. (Org.). *Le Théâtre du Geste: mimes et acteurs*. Paris: Bordas, 1987.

_____. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo, Senac, 2010.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes; 1998.

_____. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1998. P. 232.

MARIOTTI, Fabián. *Jogos e recreações*. Tradução: José Édil de lima Alves, Rio de Janeiro: Shepe Ed. 2003, 190 p.

MARQUES, Fernando. *A província dos diamantes – ensaios sobre teatro*. Belo Horizonte: Autêntica; Brasília: Siglaviva, 2016, p. 188.

MEDEIROS, Maria Beatriz. (Org.). *A arte pesquisa: ensino e aprendizagem da arte: linguagens visuais*. Brasília: UNB, 2003. P. 402.

MOROZ, Melania; GIANFALDONI, Mônica Helena Tieppo Alves. *O processo de pesquisa: iniciação*. Liber Livro, 2006.

OLGA Reverbel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa513967/olga-reverbel>>. Acesso em: 29 de Jun. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PARANÁ. Secretaria de Estado de Educação. *Diretrizes curriculares de arte para o ensino fundamental: versão preliminar*. Paraná, 2006.

PERFIL DO ADMINISTRADOR. *Administração Regional de Santa Maria, DF. 1 de janeiro de 2015*. Disponível em: <<http://www.santamaria.df.gov.br/category/sobre-a-ra/perfil-do-administrador>>. Acesso em 2 jan. 2017.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. Manifesto da Etnocenologia. In: TEIXEIRA, João Gabriel (Org.). *Performáticos, Performance e Sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

PUPO, Maria Lucia. Teatro e educação formal. In: CORADESSQUI, Glauber (Org.). *Teatro na Escola – experiência e olhares*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010, p. 12-13.

REVERBEL, Olga. *Um caminho do teatro na escola*. Minas Gerais: Scipione, 1989.

_____. *Teatro na escola*. São Paulo: Scipione, 1997 (Col. Pensamento e Ação no Magistério)

ROSSI, Marina. Violência é o maior problema para pais, alunos e professores da escola pública. *Jornal El País* (online). Publicação: 24 mar. 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/27/politica/1395957488_708635.html. Acesso em 23 abr. 2017.

RUDIO, Franz Victor. *Introdução ao projeto de pesquisa científica*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1985. 121p.

SACHS, Cláudia Müller. *Questões de tradução do livro O corpo poético de Jacques Lecoq: ganhos e perdas*. Florianópolis: UDESC.

SACRISTÁN, José Gimeno. *Educar e conviver na cultura global: as exigências da cidadania*. Tradução de Ernani Rosa. Porto Alegre: Artmed, 2002. P. 269.

SADAME. *Teatro Nô*. Disponível em: <<https://sadame.wordpress.com/2008/07/01/teatro-no/>>. Acesso 3 out. 2017.

SALLES, Nara. *Educando por meio das artes cênicas: desafios e estratégias*. Disponível em: <<http://www.nucleo.ufal.br/nace/frame/artigos/009/pdf>>. Acesso em 12 jan. 2018.

_____. *Possibilidades de leitura de imagens através das artes cênicas*. Disponível em: <<http://www.nucleo.ufal.br/nace/frame/artigos/002.pdf>>. Acesso em 24 dez. 2017.

SANTANA, Arão Paranaguá de. *teatro e formação de professores*. São Luís: EDUFMA, 2000. P. 269.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Globalização: fatalidade ou utopia*. Porto: Edições Afrontamento, 2002.

SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES. São Paulo: Centro de Documentação e informação do Instituto Pólis, 2005. V. 1. P.90-95.

SILVA, José Afonso da. *Curso de direito constitucional positivo*. 28ª ed. São Paulo: Malheiros, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da. et al (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. P. 133.

SOUSA, Rogério Newton de Carvalho. *Direitos humanos e Teatro do Oprimido: uma aproximação dialógica*. 2011. 120p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Jurídicas da UFPB. Disponível em: <http://bdtd.biblioteca.ufpb.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1449>. Acesso em 2 nov. 2017.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Tradução: Ingrid DormienKoudela e Eduardo José de Almeida Ramos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

_____. *Jogos teatrais na sala de aula, o livro do professor*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução de: Pontes de Paula Lima 4ª edição ed. Rio e janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

The New Encyclopaedia Britannica, 15ª ed., Micropaedia vol. 4, 1990.

TUNG, in Film Quaterly apud SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Tradução: Ingrid DormienKoudela e Eduardo José de Almeida Ramos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

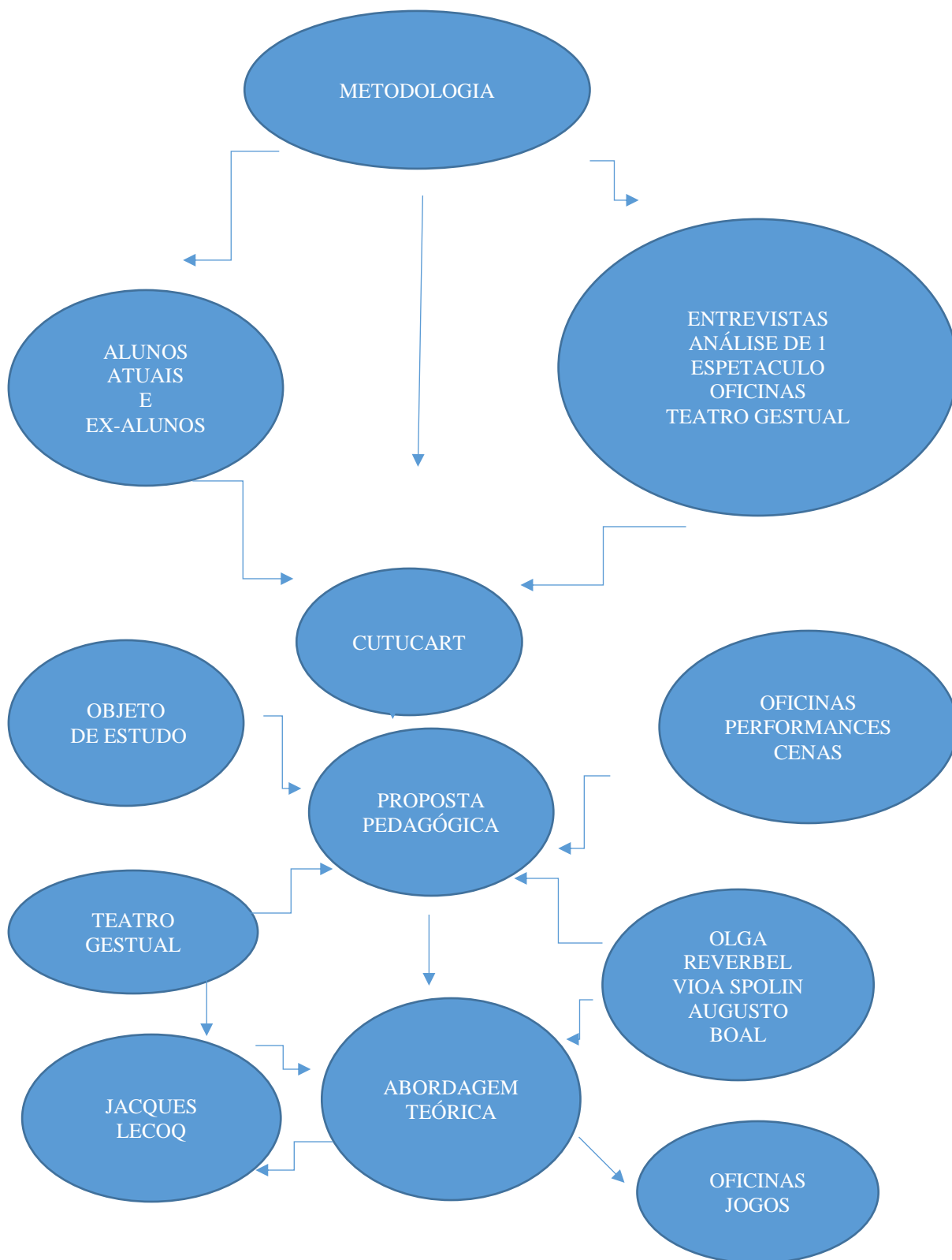
TURATO, Egberto Ribeiro. *Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa: construção teórico-epistemológica, discussão comparada e aplicação nas áreas da saúde e humanas*. Petrópolis: Vozes, 2003.

UOL. *Brasil tem 3ª maior taxa de evasão escolar entre 100 países, diz Pnud*. Publicação: 14/03/2013. Disponível em: < <https://educacao.uol.com.br/noticias/2013/03/14/brasil-tem-3-maior-taxa-de-evasao-escolar-entre-100-paises-diz-pnud.htm>>. Acesso em 2 jul. 2017.

VERGARA, Sylvia Constant. *Métodos de pesquisa em administração*. São Paulo: Atlas, 2005.

VIEGAS, Waldyr. *Fundamentos de metodologia científica*. Brasília: Editora da UnB/Paralelo 15, 1999.

APÊNDICE A. TÉCNICA DE COLETAS E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS



APÊNDICE B. QUESTÕES DAS ENTREVISTAS

Questionário aplicado em entrevista aos alunos e alunas, atores e atrizes da Cutucart:

1. O que levou você a participar de um grupo de teatro na escola?
2. Como você vê o projeto de teatro no escola?
3. O que mudou em sua vida após o ingresso no grupo?
4. Como você avalia a sua participação no grupo de teatro?
5. Qual a importância de se ter um grupo de teatro na escola?
6. Quais os métodos pedagógicos foram utilizados durante o processo criativo?
7. Partindo de sua experiência em sala de aula, o que você pensa sobre necessidades e consequências do ensino do teatro para o aluno?
8. Os trabalhos desenvolvidos em sala têm a mesma qualidade do trabalho desenvolvido fora da grade?
9. Você como aluno de escola pública, como vê a instituição e que papel ela reserva para o ensino de teatro?
10. Teatro é necessário?
11. Descreva o projeto Cutucart.

APÊNDICE C. FICHA TÉCNICA, SINOPSE, RELEASE, SONOPLASTIA E HISTÓRICO DO ESPETÁCULO

Ficha Técnica

Dramaturgia: Grupo Cutucart

Direção: Getulio Cruz

Elenco: Bia Oliveira, Iury Persan, Wanderson de Sousa e Lucas Isacksson

Preparação Corporal: Denis Bueno

Concepção musical e Trilha Sonora: Bruno Bernardes e Tuyan Santiago

Concepção de Luz: Wanderson de Sousa

Operação de Luz: Angela Amorim e Estáquis Lucas

Arte Gráfica: Tuan Emanuell

Contribuição Dramatúrgica: Denis Bueno

Sinopse

No sertão nordestino o silêncio dita a tristeza de uma mulher que luta para não ser igual a tudo que está ao seu redor. Uma batalha que ela trava consigo mesma e com o frio marido que a trata como um deserto. Dois garotos trazem esperança e alegria para ela, mas para ele são apenas mais dois. Os quatro são aquele lugar.

Release

Erguido por jovens artistas brasileiros, que em 2006 fundaram o grupo teatral Cutucart, o espetáculo *SECA* é uma narrativa que utiliza o teatro gestual para abordar a escassez emocional do ser humano, tendo como pano de fundo o sertão nordestino para materializar a “falta” em seus diversos âmbitos.

Sob a direção de Getulio Cruz, diretor maranhense radicado em Brasília desde 1979, o grupo Cutucart surgiu no projeto Teatro na Escola da Fundação Athos Bulcão em parceria com o Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, por meio de espetáculos desenvolvidos em sala de aula na RA do Cruzeiro e apresentados no Teatro do CCBB Brasília. Os jovens artistas, antes alunos do ensino regular, injetaram sangue novo nas veias do diretor teatral, que foi aluno de Dulcina de Moraes em uma de suas primeiras turmas da Fundação Brasileira de Teatro no início da década de 1980. Com o passar dos anos, os cinco jovens ingressaram na graduação em Artes Cênicas, imergindo na pesquisa em interpretação teatral e dança, tendo em comum o interesse pelo teatro gestual. Em seu repertório, *SECA* destaca a identidade do grupo. O espetáculo foi erguido com uma intensa pesquisa corporal, o que expandiu seu alcance dialógico, uma vez que não faz uso da palavra para comunicar-se.

Com temática que aborda a dicotomia entre a fragilidade e a força emocional, *SECA* trata de questões como a infertilidade, a ausência, a solidão e a perda. Por tratar do comportamento humano e utilizar-se de mecanismos gestuais para contar sua história, o espetáculo expandiu sua abrangência, tratando questões que carregam por si sós a escassez como fundamento, com o desenho poético da comunicação por meio de gestos.

Sonoplastia

Depois de estruturado, o espetáculo contou também com a colaboração dos músicos Thuyan Santiago e Bruno Bernardes que construíram uma sonoplastia autoral composta exclusivamente para o espetáculo. Por conta dessa composição artística, onde a cena influencia na música e a música influencia na cena, a trilha sonora se torna um elemento condutor do espetáculo, deixando ainda mais vivos os sentimentos nela retratados.

Histórico do Espetáculo

O espetáculo *Seca* estreou no ano 2010, na Sala Conchita de Moraes, no centro de Brasília. Nessa estrada local, já passou por diversos teatros brasilienses como Teatro Nacional, Teatro Goldoni e Teatro Plínio Marcos- FUNARTE. Devido à grande receptividade, o espetáculo também abrangeu a esfera nacional apresentando-se em vários festivais por todo o Brasil. Dentre eles: Festival LUPA-SP, FENTA-MG, Festival Gota Pó e Poeira, no Espírito Santo.

Sempre com retornos positivos e uma bagagem de cada vez mais experiência, o espetáculo muitas vezes voltou para casa com vários prêmios como: Melhor Ator (Iury Persan), Melhor Ator Coadjuvante (Wanderson de Sousa), Melhor Roteiro, Melhor Cenário, Melhor Iluminação e um prêmio especial de Melhor Desenvolvimento Corporal no Festival LUPA-SP. Além das premiações, também já foi indicado aos prêmios de Melhor Espetáculo, Melhor Direção (Getulio Cruz) e Melhor Atriz (Bia Oliveira).

APÊNDICE D. HISTÓRICO DO GRUPO

Histórico do Grupo 2016

Naquela Estação, Criação Coletiva do Grupo (Teatro Plínio Marcos- FUNARTE)

Seca, Criação Coletiva do Grupo (Teatro Plínio Marcos- FUNARTE/ Teatro Sesc Garagem)

2015

Naquela Estação, Criação Coletiva do Grupo (Teatro Paulo Autran; Festival Nacional de Teatro de Paracatu-MG) - *Indicações*: Melhor Espetáculo, Melhor Direção (Wanderson de Sousa), Melhor Atriz (Bia Oliveira), Melhor Atriz Coadjuvante (Izabella Dias), Melhor Roteiro, Melhor Cenário.

2014

Seca, Criação Coletiva do Grupo (Festival Nacional de Teatro Gota Pó e Poeira-Guaçuí-ES) com a seguintes premiação de Melhor Trilha Sonora e indicações de Melhor Espetáculo pelo Júri Popular e Melhor Figurino.

2013

A Caravana da Ilusão, Alcione Araújo (Complexo Cultural FUNART, Sala Plínio Marcos)

2011

Seca, Criação Coletiva do Grupo (Teatro Nacional, Sala Martins Pena; Jogo de Cena no Teatro da Caixa; Teatro do Guará; Auditório da Faculdade SENAC; Teatro Atiaia, Governador Valadares-MG). *Premiações* no VII Festival Nacional de Teatro FENTA-MG, de Melhor Ator Coadjuvante (Wanderson de Sousa) e Melhor Iluminação. *Indicações*: Melhor Espetáculo, Melhor Direção, Melhor Atriz (Bia Oliveira), Melhor Ator (Iury Pereira).

O Verbo é o Lixo, Criação Coletiva do Grupo; (Teatro do Guará).

Às vezes, as vozes, Joilson Portocalvo (Sala Conchita de Moraes; Complexo Cultural Rubem Valentim).

2010

O Verbo é o Lixo, Criação Coletiva do Grupo; (10º Edição do Festival de Teatro na Escola, pela Fundação Athos Bulcão, Teatro Dulcina).

Seca, Criação Coletiva do Grupo (Sala Conchita de Moraes; Complexo Cultural Rubem Valentim; Teatro Nelson Castro- São José do Rio Preto-SP). *Premiações* do I Festival Nacional de Teatro Amador, LUPA-SP) foram: 2º Melhor Espetáculo, Melhor Ator (Iury Pereira),

Melhor Roteiro, Melhor Cenário, Melhor Iluminação, Melhor pesquisa e desenvolvimento corporal (prêmio especial). As *indicações*: Melhor Direção e Melhor Atriz (Bia Oliveira).

2009

Quando Você me Disse Adeus, adaptação de “Fala comigo doce como a chuva”, de Tennessee Williams; (Mostra de Cenas Curtas, na Sala Adolfo Celi; Terça Arte, no Teatro dos Bancários).

Uma Véspera de Reis, de Arthur Azevedo (Festival de Teatro na Mochila, no Complexo Cultural Rubem Valentim).

Uma História Real Inventada, Criação coletiva do Grupo; (Mostra Competitiva de Teatro – Teatro da Escola Parque).

A Vida de Galileu Galilei (Adaptação), de Bertold Brecht (Quinto Centenário da Morte de Galileu, no Teatro Dois Candangos da UNB; Semana Cultural do Cruzeiro, no Auditório do CED 02 do Cruzeiro).

2008

Uma Véspera de Reis, de Arthur Azevedo; (Campeonato de Teatro Sub-17 – Teatro Plínio Marcos). *Premiações*: Melhor Equipe Técnica. *Indicações*: Melhor Espetáculo, Melhor Cenário, Melhor Ator (Iury Persan) e Melhor Atriz Coadjuvante.

2007

Quem Casa, Quer Casa, de Martins Pena (Festival de Teatro na Escola, no Centro Cultural Banco do Brasil).

2006

Os Estatutos do Homem, de Tiago de Melo (Festival de Teatro na Escola, no Centro Cultural Banco do Brasil).

Fragmentos, Criação Coletiva do Grupo (Festival de Teatro na Escola , no Centro Cultural Banco do Brasil).

APÊNDICE E. ROTEIRO/ARGUMENTO DO ESPETÁCULO *SECA*

SECA

(Criação Coletiva- Grupo Cutucart)

Personagens:

Mãe

Pai

Filho Caçula

Filho Mais Velho

Roteiro/Texto

A cena se passa no sertão nordestino. Sonoplastia ao vivo. Uma árvore Seca à direita com um banco de madeira à sua frente. Uma cacimba à esquerda, gravetos e folhas Secas espalhados por todo o palco. Ciclorama com projeção do sol/lua.

CENA I

Ainda no escuro, ouve-se um chamado de “Mãe!”. Ao som das folhas *Secas* sendo amassadas, entram Filho Mais Velho e Filho Caçula. São crianças simples, de pés descalços no chão batido. Sentam-se à pequena sombra dos galhos secos da árvore e confortam-se à espera de uma figura materna, que nunca vem. Do outro lado, entra Mãe, mulher de meia-idade já castigada pelo tempo e por uma vida árdua. Na cabeça, carrega o peso de sua bacia. No útero, o peso de seu primeiro filho. Aproxima-se da cacimba para lavar sua roupa. A rotina de outrora torna-se cada vez mais difícil em seu estado adiantado de gravidez.

Cansados de mais um dia de espera, os irmãos levantam-se em meio à habitual monotonia sertaneja. Vão embora sentindo o peso de outro dia solitário. A lavadeira, agora sozinha, sente fortes dores em meio ao ritmo pesado de seu trabalho. Percebe que dessa vez não são fruto do seu esforço, mas dores do parto. Procura por seu marido, mas acaba caindo sem forças.

Ouvindo os gritos de sua mulher, entra o Pai, trabalhador de mãos calejadas e expressões rígidas. Ali mesmo tenta ajudá-la a trazer seu filho ao mundo. Depois de muito esforço e suor, finalmente chegam ao ápice do nascimento. Vê sua esperança se dissipar ao perceber que o filho que tanto ansiava nasce morto como tudo que está ao seu redor. Do ventre de sua mulher encontra apenas um punhado de areia.

Desolado, o Pai encontra um graveto cor-de-sangue onde projeta o próprio filho perdido. Afasta-se de sua mulher e o coloca entre os galhos da árvore. Sai. Abandonada ao próprio destino, a Mãe arrasta-se até a cacimba onde lava os resquícios de sua perda que escorrem entre

suas pernas. A areia que tira de si, se mistura com o barro da cacimba que já dá os primeiros sinais de infertilidade.

CENA II

Sob um sol escaldante, os meninos entram brincando. A lavadeira está em sua rotina, nas pedras da cacimba. Contagiada pela energia das crianças, cantarola uma velha cantiga de roda. Os garotos, ao ouvirem, sentem a ausência de sua mãe e se recolhem à tristeza de sua saudade. Ao perceber aquele vazio em comum, o olhar dos três se encontra e ali nasce a possibilidade de uma nova família. Tomada pelo sentimento materno, a Mãe acolhe os irmãos em seu colo.

Entra o Pai arrastando seu rancor e estranha as duas figuras acolhidas por sua mulher. Retira brutalmente as crianças de seu colo. Examina os meninos como se fossem animais e enxerga neles apenas braços e pernas para o trabalho na roça. Cria-se ali um conflito entre o afeto da Mãe e a frieza do Pai, fazendo com que a lavadeira vá embora com o sentimento de mais um filho que foi tirado de si. Os três passam a roçar. De enxadas nas mãos, a poeira sobe com o ritmo das braçadas simultâneas e, com apenas um olhar, o Pai ensina tudo para os dois irmãos. A partir dali, para serem filhos terão que aprender tudo que um bom sertanejo deve saber. Encarregado de buscar água, o Filho Mais Velho vai até a cacimba com duas latas, mas só encontra gotas que já vêm se misturando com a terra. Leva consigo o resto de água lamacenta e uma pequena gaita encontrada naquele imenso cor-de-barro. Entrega as latas ao Pai que tenta regar as últimas sementes plantadas naquele solo infértil, na esperança de germinar o que há muito tempo hesita em crescer. Enquanto isso, os meninos disputam a posse da gaita, admirados com o som daquele novo objeto. O Pai os chama para ir embora e os que antes eram enxadas e latas transforma-se em uma carroça que os leva para casa.

CENA III

Com pratos, fogareiro e abanador para acender o fogo, a Mãe entra em cena e prepara o jantar. Ao sair para buscar os talheres, entram o Pai e as crianças. A Mãe serve a todos a pouca comida que ainda resta, sentindo o olhar de desaprovação do Pai e o de fome dos garotos. Com tremendo desgosto, o Pai se alimenta sentado no banco da árvore, enquanto os meninos no chão disputam esfomeados um único prato. Após sua última garfada, o Pai olha com remorso o galho cor-de-sangue na árvore, símbolo da perda de seu verdadeiro filho. Sai exalando toda sua

mágoa. A Mãe se posiciona para finalmente conseguir comer, mas é interrompida pelo arrastar do prato que chega aos seus pés: mais um pedido de comida dos filhos. Mesmo de barriga vazia, a Mãe despeja o resto de sua comida no prato e entrega aos pequenos. Enquanto terminam de comer, a mulher recolhe os objetos do jantar. Ainda famintos, as crianças se apegam às colheres já vazias, que acabam sendo tiradas à força pela Mãe. Senta no banco, acolhe as crianças e coloca-as para dormir sob a luz da lua, tentando enganar a fome dos filhos com o sono que está por vir. Blecaute.

CENA IV

Durante a noite o Pai vagueia embriagado pelo sertão. Em meio a sua solidão procura algum sinal de vida nas sementes que havia plantado, se deparando apenas com o chão rachado. Ali, com a ajuda do álcool, pode finalmente descarregar todos os sentimentos guardados em si: o medo da fome, da *Seca* e a frustração da infertilidade. Chega ao ápice de sua embriaguez, dançando sua dor ao som da noite e das folhas secas espalhadas pelo chão. A luz da lua vai se apagando até desaparecer.

CENA V

Novo dia. A lavadeira entra com a bacia e estende suas roupas nos galhos da árvore. Percebe que esqueceu algo e deixa as roupas secando sob o sol forte, enquanto os irmãos entram brincando com uma bola, fazendo suas estripulias de criança. Irmão Mais Velho, com malícia, joga a bola na bacia de roupas molhadas, já esperando uma atitude ingênua do Irmão Caçula. Este, em sua inocência, pega a bola e *Seca* na roupa limpa já estendida. Só depois de perceber o olhar de reprovação do irmão, entende a situação em que acaba de se meter. Antes de acharem uma solução, a Mãe retorna e se depara com a mancha em seu lençol e, sem conseguir identificar um único culpado, decide punir o dois garotos. Irmão Mais Velho leva a primeira palmada, mas acaba achando graça do castigo. A mulher enfurecida corre atrás das crianças que riem e se divertem com as tentativas frustradas da Mãe em acertá-los. O Pai surge em cena e os garotos se colocam entre seus braços, procurando proteção. Por alguns instantes o homem entra na brincadeira, gerando um fio de esperança na mulher de que seu marido pode finalmente ter aceitado aquelas crianças como seus filhos. Os meninos riem embaixo das asas do Pai. Repentinamente, o homem relembra a real situação que os trouxe para ele e, com um rio de angústias, os afasta de si. Entristecidos, os garotos sentem o peso da rejeição e saem. O homem,

depois de despejar toda sua mágoa com um olhar para sua mulher, deixa-a sozinha.

Desapontada, a lavadeira recolhe o lençol sujo e, com sua bacia, se dirige à cacimba. Na metade de seu caminho, é surpreendida por uma forte ventania acompanhada do som de trovoadas. Retorna em euforia para retirar o restante da roupa que ainda havia ficado em seu varal. Tomada por uma alegria que há muito tempo não lhe pertencia, do céu nasce a esperança de uma chuva que traga vida àquele sertão. A mulher vê seu anseio se dissipar ao assistir o movimento das nuvens se distanciando. Sai.

CENA VI

De estilingues nas mãos, entram os dois garotos. Atiram pedras na expectativa de acertar algum pássaro que possa garantir a refeição daquele dia. O Filho Caçula se prepara para derrubar a melhor caça que encontrou até então, mas o Filho Mais Velho toma a sua frente, valendo-se daquela oportunidade. Atira e erra o alvo, sendo assim zombado pelo irmão. Furioso, sai em busca de sua gaita que havia deixado escondida. O Irmão Caçula continua a sua caçada e, ao encontrar novamente um alvo, é surpreendido pelo Irmão Mais Velho que, de tocaia, entra com a gaita e espanta o pássaro. O caçula irritado procura por pedras que sirvam de munição para atirar em seu irmão. Erra as primeiras tentativas, até finalmente acertá-lo. O que antes tinha um tom de brincadeira acabou tornando-se mais uma briga entre eles. O Irmão Mais Velho vai embora soprando sua gaita. Solitário, o caçula tenta brincar para suprir a falta do irmão. Desiste e, pela primeira vez, vai embora sozinho.

CENA VII

De um lado, com sua bacia na cabeça, entra a Mãe. Do outro, com sua enxada e uma garrafa de cachaça, entra o Pai. Em ambos, o cansaço e o sofrimento estampados no rosto. Mais um dia de trabalho duro. Ela tenta incansavelmente encontrar um resquício de água na cacimba, enquanto ele cava inutilmente o chão árido. Desistem. Em sintonia, olham para o céu implorando por um pingo de vida que possa molhar aquele lugar. Entregues ao destino, encerram sua jornada diária e se preparam pra voltar para casa. Antes de sair, o homem enxerga a lavadeira recolhendo suas roupas perto da cacimba. Toma os últimos goles amargos de sua garrafa e aproxima-se dela. Com as mãos sujas e calejadas, acaricia o corpo de sua mulher, sem esperar respostas ou aprovações. Esta, intimidada, cede às vontades do marido. Ali, de forma *Seca* e brusca, dançam a sua relação, com a mulher sempre submissa ao seu marido. Saem de

cena. O Filho Mais Velho acaba ouvindo o momento íntimo do casal e com dois bonecos de pano tenta reproduzir o que imagina daquela situação. Depois de um tempo, escuta a aproximação dos pais e sai de cena. Blecaute.

CENA VIII

Ainda no escuro, gemidos intensificam-se até tornarem-se gritos. A luz acende e a Mãe está em um novo trabalho de parto. Como outrora, o marido ocupa a função de ajudar a mulher na tentativa de trazer mais uma vida ao mundo. Despejam ali todas as suas forças e expectativas de que algo nasça. Em vão, tudo que sai da Mãe é areia. Como um ciclo que os persegue, o Pai encontra mais um graveto cor-de-sangue e o coloca entre os galhos da árvore. Agora percebe-se que se formou um ninho de gravetos cor-de-sangue naquele lugar. A Mãe arrasta-se até encontrar uma lamparina, o Pai também surge com uma em suas mãos. Iluminados apenas pela pequena luz que sai das lamparinas, os filhos aparecem com pratos vazios nas mãos. Sem resposta à fome dos filhos, ajoelham-se no chão se conformando com o destino. As últimas gotas d'água que restam são as que escorrem pelo rosto dos quatro ao fecharem as pálpebras. Ouve-se o som metálico das crianças batendo nos pratos, enquanto as últimas chamas das lamparinas se apagam. Blecaute.

**APÊNDICE F. LISTA DE NOMES DE ALUNOS QUE PASSARAM PELO GRUPO
CUTUCART**

Alunos que passaram pelo Grupo CutucartV

| | |
|-------------------------------------|------------------------|
| 1. Alan Araújo | 31. Laiane Nascimento |
| 2. Allan Jonathas | 32. Louis Ricardo |
| 3. Ana Carolina | 33. Lourraine Pereira |
| 4. Ana Luiza Soares | 34. Lucas Isacksson |
| 5. Angela Amorim | 35. Luzia de Sousa |
| 6. Bianca Oliveira | 36. Marcus Vinicius |
| 7. Bruna Alencar | 37. Mariane Costa |
| 8. Daiane Costa | 38. Michel Ferreira |
| 9. Débora Cardoso | 39. Milcíades Teixeira |
| 10. Débora Guimarães | 40. Mônica Ribeiro |
| 11. Diego Wannucci (ator convidado) | 41. Núbia Karolyna |
| 12. Dheise Martins | 42. Oswaldo Ribeiro |
| 13. Elda Libório | 43. Paloma Safiry |
| 14. Elineusa Silva | 44. Paula Gicele |
| 15. Erika Kamila | 45. Priscilla Silva |
| 16. Éstaquis Lucas | 46. Rafaela Sá |
| 17. Felipe Pimentel | 47. Raphael Feitosa |
| 18. Fernando Koehler | 48. Raquel Angel |
| 19. Francielly Sampaio | 49. Ravel Kriston |
| 20. Guilherme Antunes | 50. Rayanna Pereira |
| 21. Gutenberg Araújo | 51. Samara de Oliveira |
| 22. Haroldo Sabino | 52. Solange Reis |
| 23. Hetiene Júlia | 53. Thamir Barroso |
| 24. Isabel de Sousa | 54. Tuan Emmanuel |
| 25. Iury Pereira | 55. Wanderson de Souza |
| 26. Izabella Beatriz | 56. Wedson D'Marks |
| 27. Izabella Moreira | 57. Wesllen Masolliny |
| 28. Jéssica Mascarenhas | |
| 29. Judivan Ferreira | |
| 30. Késia Cardoso | |

ANEXO A. TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIMENTO (TCLE)**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIMENTO (TCLE)**

Você está sendo convidado (a) para participar da pesquisa intitulada **TRAJETÓRIA E SIGNIFICADO DE UM GRUPO TEATRAL NO ÂMBITO ESCOLAR – O Caso *Cutucart* e o espetáculo *Seca***, sob a responsabilidade do pesquisador (**Getulio Sousa Cruz**).

Nesta pesquisa busca-se é refletir sobre a contribuição do Teatro na Escola Pública no contexto do ensino e para a formação integral dos alunos e das alunas.

O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido será obtido pelo pesquisador (**colocar o nome do pesquisador e explicar o momento e local onde a obtenção será feita**).

Na sua participação você (**descrever claramente a que o sujeito de pesquisa será submetido. Que tipo de material será coletado, como os mesmos serão analisados. Se o sujeito será submetido a um questionário ou entrevista, etc. Em caso de gravações e filmagens, deve constar no referido termo a informação de que, após a transcrição das gravações para a pesquisa as mesmas serão desgravadas**).

Em nenhum momento você será identificado. Os resultados da pesquisa serão publicados e ainda assim a sua identidade será preservada.

Você não terá nenhum gasto e ganho financeiro por participar na pesquisa.

Os riscos consistem em (**descrever os possíveis riscos que já foram descritos no corpo do trabalho**). Os benefícios serão (**descrever os possíveis benefícios que já foram descritos no corpo do trabalho**).

Você é livre para deixar de participar da pesquisa a qualquer momento sem nenhum prejuízo ou coação.

Uma via original deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido ficará com você.

Qualquer dúvida a respeito da pesquisa, você poderá entrar em contato com: **Informar o nome dos pesquisadores com telefones profissionais e endereço da Instituição a qual estão vinculados**. Poderá também entrar em contato com o Comitê de Ética na Pesquisa com Seres-Humanos – Universidade de Brasília (UnB): Av. João Naves de Ávila, nº 2121, bloco A, sala 224, Campus Santa Mônica – Brasília – DF, CEP: 38408-100; fone: 34-32394131

Brasília, dede 2015.....

Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Participante da pesquisa

ANEXO B. CRÍTICA DE LUIZ ÁUREO

Saudações.

Hoje tive o prazer de fotografar um espetáculo “espetacular”. O nome do espetáculo é *SECA*, do grupo Cutucart de Brasília-DF. Fiquei emocionado no final do espetáculo.

Gostaria de agradecer à Daiane, organizadora do Festival LUPA, pelo convite e pela forma carinhosa como me recebeu hoje no Teatro Nelson Castro. O Festival LUPA vai até sexta-feira, todos os dias no Teatro Nelson Castro. Quem quiser saber mais é só acessar www.festivallupa.blogspot.com

Adorei ter reencontrado o Luiz, técnico de luz e som do Teatro Nelson Castro. Conheci também novas pessoas, entre elas o Alex e a Bruna que também estavam fotografando o espetáculo. É sempre muito bom conhecer pessoas que têm o mesmo gosto, as mesmas paixões. Sucesso para vocês, Alex e Bruna.

E para finalizar, mas não menos importante, quero parabenizar o Grupo Cutucart pelo maravilhoso espetáculo apresentado. É bom saber que existem pessoas tão dedicadas à verdadeira arte do teatro, e dispostas a levar essa arte tão longe como fizeram trazendo esse belíssimo trabalho de Brasília até o interior de São Paulo.

Parabéns a todos!!! Atores, iluminadores, técnicos de som, organização, espectadores... enfim, todos que transformam uma simples peça de teatro em um ESPETÁCULO.

Namastê.

Fonte: <http://luizaureo.wordpress.com/2010/11/24/Seca-grupo-cutucart-brasilia-df/>