

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” -
UNESP

JACQUELINE TEIXEIRA DAS CHAGAS

Do palco a tela: uma experiência de ensino de teatro on-line

São Paulo
2022

JACQUELINE TEIXEIRA DAS CHAGAS

Do palco a tela: uma experiência de ensino de teatro on-line

Trabalho apresentado para o curso de
Licenciatura em Arte-Teatro do Instituto de
Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho” orientado pela Profª Drª
Lucia Regina Vieira Romano.

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

C433d Chagas, Jaqueline Teixeira das, 1991-
Do palco a tela: uma experiência de ensino de teatro on-
line / Jaqueline Teixeira das Chagas. – São Paulo, 2022.

53 f.

Orientadora: Profa. Dra. Lucia Regina Vieira Romano.
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Arte
Teatro) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho”, Instituto de Artes

1. Teatro – Estudo e ensino. 2. Pandemia. 3. Ensino a
distância - Ensino auxiliado por computador
. I. Romano, Lucia Regina Vieira. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino - CRB/8 7762

JAQUELINE TEIXEIRA DAS CHAGAS

**DO PALCO A TELA: uma experiência de ensino de teatro
on-line**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado para o curso de Licenciatura
em Arte-Teatro do Instituto de Artes da
UNESP, como requisito para obtenção do
título de licenciada em Arte-Teatro.

Trabalho aprovado em: 25/01/2023

Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lucia Regina Vieira Romano
UNESP - Orientadora



Prof. Dr. Vinicius Torres Machado
UNESP

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço aos meus pais, que sempre me incentivaram a estudar e ir atrás dos meus sonhos, independente das circunstâncias. Acreditaram em mim e me fizeram compreender, desde pequena, que o conhecimento tem um valor imensurável, e é o único bem que não pode ser tirado de você.

Agradeço aos meus professores, que me inspiraram a buscar a docência como profissão, que me fizeram enxergar a importância da educação e o prazer em ensinar.

Agradeço à minha orientadora, que me indicou caminhos para descobrir e desenvolver o trabalho, além de me despertar um desejo pela pesquisa acadêmica.

Por fim, agradeço à UNESP, por proporcionar um espaço acadêmico para criação, discussão e formação de professores e artistas.

RESUMO

Esse trabalho pretende refletir sobre a importância do ensino do teatro diante do contexto de isolamento social determinado pela pandemia de COVID-19 no Brasil, apresentando experiências educacionais remotas ocorridas em 2021, no âmbito do ensino formal, em escolas de teatro profissionalizantes. Investiga-se possibilidades de abordagens pedagógicas para o ensino de teatro on-line, observando aspectos sócio-econômicos, pedagógicos e estéticos que envolvem este tipo de experiência de ensino-aprendizado, a exemplo do curso profissionalizante observado na Escola de Teatro Macunaíma. São empregados como suporte para o debate as reflexões de pensadores como Jorge Dubatti, Gordon Craig, Peter Brook, além de pesquisadores que se dedicaram à observação e pesquisa do ensino de teatro por meio do ensino remoto.

Palavras-chave: ensino do teatro; pandemia; ensino remoto, ensino de teatro on-line.

ABSTRACT

This work aims to reflect on the importance of theater teaching in the context of social distancing determined by the coronavirus pandemic in Brazil, presenting remote educational experiences that took place in 2021, within the scope of formal education, in professional theater schools. Possibilities of pedagogical approaches to on-line theater teaching are investigated, observing socio-economic, pedagogical and aesthetic aspects that involve this type of teaching-learning experience, as in the professional course observed at the Macunaíma theater school. The reflections of such as Jorge Dubatti, Gordon Craig, Peter Brook are used as support for the debate, as well as researchers who have dedicated themselves to the observation and research of theater teaching through remote teaching.

Keywords: theater teaching; pandemic; remote teaching; remote theater teaching.

SUMÁRIO

Introdução.....	4
1. Teatro em crise?.....	10
2. Teatro e as mídias	14
2. 1 Experiência convivial e tecnovivial	17
3. A pandemia e a tecnologia	21
4. Ensino de teatro on-line: uma prática	26
4.1 Ensino de teatro on-line: A montagem	28
4.2 Ensino de teatro on-line: O público	30
4.3 Ensino de teatro on-line: Os estudantes.....	32
4.4 Ensino de teatro on-line: A educadora.....	37
Conclusão.....	50
Referências.....	52

INTRODUÇÃO

“[...] vemos teatro em todos os lugares: nos lugares teatrais, mas também na rua, nos porões, nos apartamentos, nos parques, nos trens, nos caminhões, em cafés, em lojas, enfim, por todo lugar.”

(Béatrice Picon-Vallin, 2011)

Diante do novo contexto mundial, em função da pandemia de COVID-19, novas formas de convívio foram estabelecidas, impostas pela necessidade do distanciamento social. A tecnologia tomou a frente e se tornou a principal intermediadora das relações sociais. Dispositivos tecnológicos, plataformas digitais e acesso à internet se tornaram imprescindíveis no cotidiano pandêmico. O trabalho remoto foi priorizado quando possível, ao passo que os encontros sociais se restringiram às redes sociais e às videochamadas, e as instituições de ensino passaram a adotar aulas remotas.

Frente a esse quadro novos protocolos foram adotados e, por consequência, novas necessidades e preocupações surgiram. A quarentena imposta pelo governo do Estado de São Paulo, e também vivenciada pelo mundo todo, reconfigurou a realidade e transformou todas as dinâmicas sociais, transformando o convívio social em convívio remoto.

Outro desdobramento do contexto de pandemia foi a ressignificação do contato físico, que passou a ser traduzido como irresponsável e perigoso, e se transformou em sinônimo de ação contagiosa que corrobora para a doença, de tal forma que contato e presença física foram evitados em qualquer ambiente e ocasião.

A pandemia, podemos ver pelos índices sócio-econômicos¹, acentuou a desigualdade, principalmente, na perspectiva educacional. O maior impacto da pandemia na educação foi a dificuldade de acesso à escola através de dispositivos eletrônicos. Dessa maneira, esse contexto de completo isolamento social impossibilitou que milhões de estudantes brasileiros, desde

¹ Disponível em: <<http://repositorio.enap.gov.br/handle/1/6492>> Acesso em 29 de setembro, 2022.

a educação básica à educação superior, mantivessem o vínculo com a instituição de ensino, seja por falta de acesso à internet ou falta de equipamentos, também somadas à escassez de recursos financeiros.

O impacto causado pela pandemia, vivido por estudantes do Brasil inteiro, pode ser melhor apontado em números que comprovam o afastamento de milhões de estudantes brasileiros do ambiente escolar no ano da pandemia de COVID-19. Cerca de 4,1 milhões de crianças e adolescentes de 6 a 17 anos tiveram dificuldade de acesso ao ensino remoto em 2020, e aproximadamente 1,3 milhão abandonou a escola, de acordo com o estudo do Fundo das Nações Unidas pela Infância (Unicef), publicado em janeiro de 2021, intitulado “Enfrentamento da cultura do fracasso escolar”.²

A dificuldade em manter a frequência das atividades escolares remotas também partiu das redes de ensino e dos profissionais da educação, que se viram despreparados diante da mudança repentina do ensino presencial para o ensino remoto. De acordo com os resultados da pesquisa “Desafios das Secretarias Municipais de Educação na oferta de atividades educacionais não presenciais”³, que investigou as limitações ao acesso remoto de estudantes de 3.978 redes municipais de ensino, apenas 33% dos domicílios possuíam computador, acesso à internet e um morador com celular, e 46% possuíam apenas acesso pelo celular. Somado a isso, também foi observada a falta de orientação por parte das redes de ensino para prosseguir com o ensino à distância. Assim como a dificuldade na escolha e utilização de ferramentas apropriadas para essa nova modalidade de ensino, levando em consideração o acesso limitado à internet.

Outro fator que prejudicou a continuidade do ano letivo foi a dificuldade de comunicação com os estudantes a respeito das novas diretrizes adotadas. Por outro lado, com o todos os impasses do atual cenário imposto pelo distanciamento social, os professores também encararam um grande desafio: a implementação de novas práticas pedagógicas mediadas pelo uso da

²Disponível

em: <<https://www.unicef.org/brazil/media/12566/file/enfrentamento-da-cultura-do-fracasso-escolar.pdf>>
Acesso em: 28 de agosto, 2021.

³ Disponível em: <https://undime.org.br/uploads/documentos/php7UslEg_5ee8efcba8c7e.pdf>
Acesso em: 28 de agosto, 2021.

tecnologia. Além de todos os empecilhos impostos pelos recursos individuais dos alunos, os educadores se depararam com obstáculos que necessitaram superar, muitas vezes, às suas próprias expensas, como a dificuldade de acesso à internet, falta de equipamentos apropriados para a preparação e criação de aulas através de plataformas digitais, e principalmente, a falta de formação para utilização de recursos tecnológicos necessários para as aulas remotas.

A realidade dos últimos dois anos, por fim, nos mostra que, apesar das dificuldades enfrentadas pelas redes de ensino, professores e alunos diante do ensino remoto, o encontro virtual se tornou a única possibilidade de socialização humana no contexto pandêmico.

Nesse cenário, também me deparei com todas as dificuldades impostas pelo isolamento social, que à primeira vista parecia ser temporário. Amigos, colegas de trabalho e familiares apostavam que o isolamento seguiria em média de duas a três semanas. Não havia nada que indicasse a proporção que tomaria a pandemia de COVID-19. Cientistas e chefes de Estado não tinham respostas claras, e a mídia só veiculava incerteza, medo e insegurança.

Diante das circunstâncias, fui afetada de duas maneiras, como professora de inglês da Educação Infantil e como estudante de teatro. Portanto, me vi em menos de um mês inserida em um contexto de educação remota que nunca havia tido contato anteriormente. Vivi o despreparo, o medo e a ansiedade em duas frentes. Como o tempo previsto para o retorno das aulas presenciais era em média de duas semanas, eu como professora, fui orientada a aguardar o retorno para a retomada e, enquanto aluna, o mesmo era esperado. Duas semanas depois, as notícias ainda não eram positivas, o vírus continuava a se propagar desproporcionalmente pelo mundo, e apesar da prevenção da doença seguir em primeiro lugar, as instituições de ensino iniciaram um planejamento de retorno gradual das aulas, da maneira que fosse possível, e nesse momento crítico seria um retorno exclusivamente remoto.

De um lado, uma professora aflita, indagando sobre como seria a transição das aulas presenciais para as aulas on-line, diante do terror de nunca ter ministrado nenhuma aula on-line. Muitas dúvidas surgiram a

respeito do uso de plataformas e ferramentas pedagógicas necessárias para o ensino remoto, bem como sobre a preparação de uma aula on-line, o controle do tempo em um ambiente virtual e como funcionaria a interação com os alunos e entre eles. Tantas perguntas sem respostas, que pairavam na minha mente durante todo o período de isolamento em que vivenciei a realidade das aulas on-line diariamente.

Por outro lado, como aluna de um curso de licenciatura em teatro, também me vi questionando como seria essa prática à distância. Será que é possível ensinar teatro de maneira remota?

Me vi, como professora de teatro em formação no curso de Licenciatura do Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo, diante de diferentes experiências e proposições durante o período que permaneci frequentando as aulas on-line do curso da graduação. Participei de disciplinas que eram, de acordo com a grade do curso, completamente práticas, como por exemplo, na área de dança, trabalhada em componentes como “Estudos e abordagens sobre corpo e dança” e “Corpo, criação e arte na educação”⁴. Antes mesmo de iniciar as disciplinas, me questionei sobre como seria transpor para o ambiente virtual uma disciplina prática, que exige uma preparação e experimentação corporal intensa.

Nessas disciplinas, que realizei on-line, vivi um misto de curiosidade e aprendizado. O contato, mesmo que apenas virtual, no período mais rígido da pandemia, mostrou-se uma libertação diante do aprisionamento do corpo, esse corpo isolado, que para frear um vírus não podia se mover, não podia ir e vir, impedido por uma razão maior. Mas esse corpo sofria; esse corpo não vivia mais livremente, não respirava, não se movimentava, não desejava e não poderia desejar estar em lugar nenhum. Era como um corpo morto, mas com vida! Foram as aulas de corpo que trouxeram meu corpo à vida mais uma vez; meu corpo acordou; viajou através de movimentos vistos através de uma tela; dançou ao som de ritmos diversos; descobriu e redescobriu espaços, experimentou um lugar novo de trabalho e de descoberta. Em meu corpo, me relacionei com o redor, que estava ali o tempo todo, mas anulado pelo cotidiano. Resgatei meu corpo, que percebeu o sofá, as janelas, o chão

⁴ Disciplinas ministradas pela Prof^a Dra. Lilian Freitas Vilela, em 2020, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

gelado e firme, a iluminação... percebeu a cadeira pressionada contra a pele... em meu corpo, senti a coluna vertebral de uma forma não tão agradável, mas senti de verdade o que não sentia mais.

Além de reavivar o corpo, as aulas reavivaram a alma. Foi um período de muita empatia, tanto da parte dos docentes quanto dos discentes, afinal, todos nós estávamos submetidos a viver de uma maneira diferente, que nunca antes fora vivida. Nunca vivemos anteriormente um momento como esse, de completa distância e ao mesmo tempo de conexão. A tecnologia nos permitiu prosseguir com a vida cotidiana, com o estudo, o trabalho e o lazer, mesmo que dentro de nossas casas, sem contato físico direto com o mundo externo.

Conscientes dessa singularidade, naqueles meses de 2020 e 2021, encontramos-nos compreensivos. Os educadores de teatro, pela primeira vez exclusivamente atrás de uma tela⁵, fazendo de um jeito novo o que já faziam por anos. Todos tentaram transpor a sala de aula para dentro da casa de cada aluno, se esforçando para, ao mesmo tempo, oferecer suporte emocional e apoio através de palavras de carinho e compreensão. Foi um período de reaprender a se relacionar, de construir novas pontes, de criar novas formas de se fazer entender, de olhar para si mesmo e para o outro compreendendo que todos têm algo em comum nesse momento da história.

Nesse contexto, vivi uma experiência singular como professora e como estudante de teatro. Encontrei dificuldades de me reinventar como educadora e me adaptar às exigências do mundo cibernético, mas também criei novas possibilidades de escuta, aprendi um novo jeito de ensinar e de aprender. Como estudante, experimentei a solidão de dançar sozinha na sala de casa, câmera desligada, guiada por uma voz do outro lado da tela. Fiz da minha cozinha uma sala de aula. Percorri caminhos de desconstrução de tudo que acreditava e conhecia, e construí uma nova perspectiva sobre a arte e as práticas pedagógicas. O tempo passou e deixou o que era temporário para

⁵ No Brasil, o conceito de Educação à Distância é definido em 19 de dezembro de 2005 no Decreto nº 5.622 (BRASIL, 2005): Art. 1º Para os fins deste Decreto, caracteriza -se a Educação a Distância como modalidade educacional na qual a mediação didático-pedagógica nos processos de ensino e aprendizagem ocorre com a utilização de meios e tecnologias de informação e comunicação, com estudantes e professores desenvolvendo atividades educativas em lugares ou tempos diversos.

trás, mas o que foi vivido não será esquecido. Portanto, transformada pelas experiências educacionais vividas, minha tentativa aqui é compreender os desafios e as possibilidades que a tecnologia pode possibilitar para o ensino de teatro on-line, utilizando desse meio para ampliar o repertório de ensino de teatro e construir uma nova perspectiva a respeito do ensinar e fazer teatral.

1. TEATRO EM CRISE?

A impossibilidade do encontro presencial no cenário pandêmico fez surgir questões autênticas a respeito do futuro do teatro. Companhias de teatro e artistas do mundo inteiro se viram diante da angústia de sair do teatro e ir para casa sem previsão de retornar ao palco, rodeados pela insegurança e pelo medo do futuro.

O mesmo aconteceu com educadores, que precisaram se distanciar da sala de aula e, conseqüentemente, se adaptar a um novo formato de trabalho, nunca experimentado de maneira tão ampla. Essa adaptação forçada pela pandemia fez surgir questões como: “É possível ensinar teatro de maneira remota?”. Diante de tantos questionamentos permeados pela demanda momentânea de aulas on-line, surgem outras questões, mais antigas, mas que rodeiam o arte-educador desde sempre, e uma das perguntas é “Como ensinar teatro?”.

Para responder questões como essas, surge uma outra questão preliminar: “Afim, o que é teatro?”. Muitos se debruçaram sobre esse tema, explorado diversas vezes, porém a partir de perspectivas diferentes. Dentre muitos conceitos, pode-se afirmar que o teatro é uma arte viva, a arte da presença, do momento, do efêmero. Fazer parte de um espetáculo teatral é participar de uma experiência ímpar, irreplicável, pois apesar de todos os fatores que compõem um espetáculo, como atores, cenário, texto, espaço, serem previstos e portanto passíveis de serem replicados, existe um fator externo irreprimível, o tempo. O tempo no teatro é construído e compartilhado com a plateia, que se propõe a participar desse evento uno.

Existe um pacto, que se faz com a força viva do teatro, em que o público, consciente ou não, viverá apenas uma vez. Não é como um filme, que pode ser assistido muitas vezes e não se modificará, ou um quadro que já foi pintado e, apesar de infinito em suas interpretações, será sempre o mesmo; o teatro é o humano, transitório, a presença inegável.

O teatro, entretanto, não é singular ou imutável, mas está em constante transmutação. Não possui uma única e específica definição, já que passa por diversas questões relacionadas a tradição e tempo, mas traz consigo características intrínsecas. Craig já distendia os elementos

constituintes do teatro, compreendendo que o teatro apresentava mais que os elementos básicos, como ator e texto, por exemplo.

A arte do teatro não é nem a atuação dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; ela é formada pelos elementos que as compõem: do gesto que é a alma da arte do ator; das palavras que são o corpo do texto; das linhas e das cores que fazem a existência da cenografia; do ritmo que é a essência da dança. (CRAIG, 1963, p. 41)

Diversamente do que afirma Craig, o teatro é também associado à tríade ator, texto e público (MAGALDI, 1994). Entretanto, com o surgimento dos teatros corporais e da cena performativa, o texto "saiu de cenário", e o ator-performer tornou-se o centro da cena teatral. Embora conceitos e tendências novas tenham surgido na esfera teatral, contudo, um aspecto continua caracterizando adequadamente o fazer teatral, conforme apontado por Sábato Magaldi: "Teatro implica a presença física de um artista, que se exhibe para uma audiência. O cinema já subentende a imagem, substituindo a figura humana real. No teatro, público e ator estão um em face do outro, durante o desenrolar do espetáculo." (MAGALDI, 1994, p. 7)

Sábato Magaldi já aponta a necessidade da presença física, e coloca o ator e o público face a face para caracterizar a experiência teatral. Outra ideia inerente ao teatro é a presença encarnada do público, como também pontua o autor: "Conceber um quadro abstrato em que o ator represente para a sala vazia, realizando-se no prazer solitário, talvez seja a maior contrafação da ideia de teatro." (MAGALDI, 1994, p. 4)

De tal maneira, Grotowski também se propõe a determinar os elementos essenciais para o acontecimento teatral, examinando os elementos constitutivos um a um:

[...] em seu manifesto acerca de um "teatro pobre" e que, através de uma prática artística de impacto de público e crítica, conquistou em diferentes continentes muitos adeptos aos seus princípios artísticos. Sua resposta surge de um processo de eliminação, no qual interroga o caráter efetivamente imprescindível de cada elemento de composição cênica (texto, cenário, figurino, música, etc.) para que ocorra o acontecimento teatral. E assim, conclui que os únicos elementos indispensáveis para constituição do fato teatral são o ator e o espectador. Dessa forma, a essência do teatro está naquilo que se passa entre alguém que faz na presença real de alguém que vê, aspecto do fenômeno teatral com o qual as mídias tecnológicas não podem rivalizar. (ISAACSON, 2011, p. 16)

Essas duas ideias que configuram o conceito de teatro, de acordo com Sábato e Grotowski, foram contestadas na pandemia de COVID-19. A incapacidade da presença física tornou o teatro da “presença real”, como apontado por Grotowski, inconcebível. As salas de teatro se esvaziaram, os grupos teatrais se fragmentaram em unidades em suas casas, respeitando o isolamento e progredindo com seus trabalhos e encontros mediados pela tecnologia, resistindo e descobrindo novas formas de ação para manter viva a arte, contrariando que o teatro só se faz de maneira presencial. As mídias tecnológicas, diferentemente do que foi mencionado acima, não rivalizaram com o teatro, mas se tornaram ferramentas essenciais para dar continuidade ao trabalho do ator e do arte-educador.

Contudo, um aspecto levantado por Sábato e Grotowski se manteve de pé: o encontro entre espectador e ator. Esses seriam os elementos fundamentais para o teatro, de acordo com Grotowski. Afinal, qual o propósito de fazer teatro em uma sala vazia?

Mas, foi o que nos restou: salas vazias e a incerteza no campo teatral. Não é a primeira vez, entretanto, que o teatro passa por uma crise. Em 1962, Peter Brook, ao retornar de uma viagem do México com a percepção de que assim como as *fiestas* no México, o teatro é apenas mais um evento de apreço e importância social em Nova York, indaga sobre a necessidade das artes cênicas. Ele questiona: “[...] se todos os teatros fechassem (como o fizeram recentemente, durante uma greve) o público pouco se importaria.” (BROOK, 1962). Insatisfeito com o rumo do teatro e da crítica, o encenador avalia a importância e o papel do teatro para o público.

A crise é evidente. Hoje em dia é possível realizar de maneira satisfatória uma grande variedade de peças; no entanto, quem for honesto consigo mesmo há de saber muito bem, no fundo, que o que está fazendo é totalmente inútil. O que nos move é um simples impulso pessoal. (BROOK, 1962, p. 4)

Grotowski, ciente da crise no teatro eurasiático, também apresenta uma visão pessimista sobre o futuro da cena teatral.

Se um dia todos os teatros fossem fechados, uma grande percentagem do povo não tomaria conhecimento disso durante algumas semanas; mas se se eliminasse os cinemas e a televisão, toda a população no mesmo dia entraria em grande alvoroço. (GROTOWSKI, 1992, p. 35-36)

Anatol Rosenfeld amplia a afirmação de Grotowski para o cenário brasileiro, quando afirma que “[...] no Brasil, uma grande percentagem do povo não perceberia o fechamento dos teatros não só durante algumas semanas, mas provavelmente nunca.” (ROSENFELD, 1993). A questão é apresentada por Rosenfeld diante de uma cena teatral brasileira que não se constituiu como na Europa: um público que não é habituado a frequentar o teatro está, portanto, impossibilitado de transmitir esse hábito às próximas gerações.

Outro aspecto apresentado por Rosenfeld quanto a o que dificulta o acesso ao teatro, é o preço dos ingressos e a dispersão dos teatros. O teatro atual também sofre com a concorrência das indústrias televisiva e cinematográfica. Grotowski concorda que é impossível competir com o desenvolvimento técnico do cinema e da televisão, e que, em virtude disso, o teatro precisa buscar suas características intrínsecas, para compreender o que o torna insubstituível. Como diz Grotowski: “[...] o teatro deve reconhecer suas próprias limitações. Se não pode ser mais rico que o cinema, então assuma sua pobreza. Se não pode ser superabundante como a televisão, assuma seu ascetismo.” (GROTOWSKI, 1992, p.35-36)

Desse modo, apesar das limitações, o teatro é uma arte que continua viva e que, mesmo possuindo um alcance menor, não deve se comparar ou se reconhecer como arte menor diante de outras artes. Rosenfeld, comentando o pensamento de Grotowski, provoca que não é “[...] porque o cinema é rico, o teatro deve ser pobre; porque a televisão usa recursos técnicos avançados, o teatro deve se despojar deles [...]” (ROSENFELD, 1993, p. 254). Essa leitura do teórico brasileiro poderia ser contestada, uma vez que Grotowski propõe não um "empobrecimento da linguagem", mas a aposta em recursos que nascem do encontro: Cabe ao ator e ao espectador a valorização do teatro no seu caráter artesanal, preservando as singularidades dessa arte.

Com o impacto do distanciamento social, foi um processo de consciência semelhante a esse que ocorreu em março do ano de 2020, com os grupos teatrais e artistas da área. Primeiro, o choque: Salas vazias. Quarentena. Pandemia. COVID-19. Isolamento social. Fechamento de teatros e espaços artísticos. Em seguida, a classe teatral se mobilizou para compreender o momento histórico presente. Num plano, a preocupação financeira dos grupos, que vivem de teatro e dependem dos recursos produzidos pelos seus espetáculos. Em seguida, a inquietação crescente frente à falta de certezas e a apreensão de adaptar-se a uma nova realidade o mais rápido possível. Retomar o trabalho artístico e continuar fazendo teatro dentro de certas limitações foi o único recurso possível para os artistas brasileiros, que com pouco ou nenhum incentivo, dependem da arte para sobreviver.

Algumas adaptações ocorreram, como a presença física do ator substituída pela presença virtual; ao passo que o público face a face com os atores se distanciou, oculto por uma tela. O contato ator-plateia esmoreceu. A tela se transformou em palco para os atores, e a câmera tornou-se a única janela para o mundo.

2. O TEATRO E AS MÍDIAS

Diferentemente da televisão e do cinema, o teatro nunca dependeu de invenções tecnológicas para existir, porém sempre adotou aparatos técnicos para construir e aprimorar a linguagem teatral, que está em constante transformação. Lehmann (2007) já afirmava que o teatro deixava de ser um “meio de comunicação de massa”, mas que junto com a literatura, estava se transformando diante dos avanços tecnológicos.

Diante da pressão exercida pelo estímulo das duas forças conjuradas, a da velocidade e a da superficialidade, o discurso teatral aproxima-se delas e se emancipa da literariedade. Ao mesmo tempo, com a sua função na cultura geral, tanto o teatro quanto a literatura lidam com texturas que dependem em grande medida de uma liberação de energias e fantasias ativas, que na civilização do consumo passivo de imagens e informações se tornam mais fracas. (LEHMANN, 2007, p. 17)

Nesse contexto, percebe-se que o teatro e a literatura perdem sua potência diante de uma sociedade imersa em uma realidade voltada ao consumo passivo, superficial e imediatista. Lehmann discute que a imagem é um “meio extraordinariamente poderoso” e de consumo rápido. Portanto, a necessidade de inovação e quebra dos padrões estéticos teatrais, já pretendidos pelas vanguardas artísticas do início do século XX, se intensificou com os avanços tecnológicos, ao mesmo tempo que esses recursos propiciaram a renovação dos modos de fazer teatro, assim como exigiram novas maneiras de comunicação com o espectador, absorvido pelo avanço midiático.

A introdução de novas tecnologias no espetáculo teatral, então, não surgiu somente com a crise pandêmica, mas sempre fez parte das práticas teatrais. Ao longo do tempo, o que era exclusivamente de produção artesanal, transformou-se a partir da revolução industrial, com a invenção da máquina fotográfica. A partir de então, as técnicas do fazer no teatro passaram a inserir a tecnologia para a composição teatral. No teatro, é criada uma intersecção entre arte e tecnologia que está cada vez mais integrada ao fazer artístico, conforme Santaella menciona:

Enquanto a técnica é um saber fazer, cuja natureza intelectual se caracteriza por habilidades que são introjetadas por um indivíduo, a tecnologia inclui a técnica, mas avança além dela. Há tecnologia onde quer que um dispositivo, aparelho, ou máquina for capaz de encarnar, fora do corpo humano, um saber técnico, um conhecimento científico acerca de habilidades técnicas específicas. Nessa medida, a arte tecnológica se dá quando um artista produz sua obra através da mediação de dispositivos maquínicos, dispositivos estes que materializam um conhecimento científico, isto é, que já tem uma certa inteligência corporificada neles mesmos. (SANTAELLA, 2008, p. 152 - 153)

O avanço tecnológico foi tão intenso, que o antigo maquinário teatral, já desenvolvido desde o teatro grego, foi se transformando e, assim, mudando o teatro, desde os recursos de iluminação cênica até a utilização de mídias digitais, com a utilização de gravadores, de projeções, etc. As experiências cênicas utilizando mídias digitais, por consequência, questionaram os elementos tradicionais do teatro.

Vale lembrar, entretanto, que desde os anos 1950, artistas já utilizavam da tecnologia digital para compor suas performances e happenings⁶. Segundo Béatrice Picon-Vallin, o caráter híbrido do teatro se acentua com a inserção de novas tecnologias na cena teatral contemporânea: “[...] no início do século o teatro ampliou seu campo de ação a todas as artes: ele integra, assim, a dança, o circo, a música, as marionetes, as artes plásticas.” Segundo Hobi:

Na contemporaneidade, as linhas que demarcam e rotulam as artes tornam-se cada vez mais tênues, sendo difícil distinguir e enquadrar alguns fenômenos artísticos em rótulos preexistentes e bem definidos, as linguagens cada vez mais híbridas dialogam com áreas outras, a exemplo das neurociências, ciências humanas, da robótica, da informática, dentre outras. (HOBÍ, 2013, p. 52)

Lehmann, por sua vez, ressalta o aspecto de ruptura, que se caracteriza pela rejeição do textocentrismo, pela autonomia da cena, e principalmente, pela negação estética dos padrões da então sociedade midiática, como menciona Sérgio de Carvalho na introdução de Teatro Pós-Dramático (LEHMANN, 2007).

Em um formato de teatro presencial, esse processo de hibridização do teatro é uma opção estética, que passa a ser compulsória no contexto de pandemia. Quando a única possibilidade de um encontro teatral se deu através de uma tela, conectando ator e espectador, a tecnologia permitiu que o teatro continuasse sendo feito. O teatro viveu a radicalização do processo mencionado por Picon-Vallin:

Esses dois processos – expansão do campo de ação e retração da audiência – geram dois estados complementares: o teatro de hoje toma emprestadas todas as formas e mistura-as, utiliza todos os espaços, todas as passagens possíveis nas quais ele puder se insinuar para continuar existindo. Essas me parecem noções que são características do estado do teatro de hoje: “teatros híbridos” (no plural), teatros como lugares de resistência. (PICON-VALLIN, 2011, p. 195)

⁶ O happening ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Do mesmo modo, os "atores" não são profissionais, mas pessoas comuns. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>. Acesso em: 30 de set. de 2022.

Para continuar existindo, o ator mudou, o teatro mudou e, consequentemente, a perspectiva do espectador também mudou. O espectador atual é capaz de compreender e assimilar novos modos de fazer arte, inclusive as que se utilizam das mídias digitais. Nesse cenário, arrisco dizer que o indivíduo está preparado e mais apto a se adaptar às novas demandas tecnológicas: o espectador também é internauta, usuário de plataformas digitais e das redes sociais; está sempre conectado e rodeado de estímulos, atento às mudanças tecnológicas. Portanto, o teatro aprofundou seu caráter de arte de resistência, como Vallin afirma:

O teatro, há muito tempo, não é mais, de forma alguma, uma arte dominante. Sabemos que ele foi ultrapassado por muitas outras artes e mídias; no entanto, é uma arte que resiste. E o conceito de resistência (arte resistente) parece-me também algo muito interessante: tratar-se-ia de definir, então, o que é essa resistência, de aprofundar essa questão. Para existir, na verdade, o teatro – ou, antes, os teatros (penso que é preciso utilizar o plural, pois não há um teatro, mas teatros) – deve utilizar tudo aquilo que é possível para existir, como lugar e como tempo. (PICON-VALLIN, 2011, p. 194-195)

Ao passo que os artistas aprenderam uma nova forma de fazer teatro, os educadores encontraram uma nova maneira de ensinar teatro. Se Lehmann, no Teatro Pós-Dramático, menciona a pretensão de levar o teatro “um passo além”, além de “estimular métodos de trabalho teatrais” que fugissem do convencional e da ideia hegemônica de teatro, no contexto atual, educadores também precisaram dar esse passo, e reinventar suas práticas. Embora diversamente da criação de um espetáculo teatral, o processo de ensino e aprendizagem de uma arte, como teatro, também possui especificidades.

A vivência desse momento histórico único exigiu rápidas mudanças e adaptações, porque uma nova perspectiva e uma nova forma de viver foi necessária, na transposição de todas as tarefas para o universo virtual.

2.1 EXPERIÊNCIA CONVIVIAL E TECNOVIVIAL

É necessário reconhecer que as relações sociais também são afetadas pela tecnologia, principalmente, em um contexto em que o isolamento social

determina que a convivência seja, predominantemente, feita de maneira remota, ou intermediada por aparatos tecnológicos.

Antes de abordar o ensino de teatro nesse contexto, é necessário apontar a diferença das experiências de convívio e tecnovívio estabelecidas, conceitos apresentados por Jorge Dubatti. A experiência convivial se baseia na presença física de corpos em um tempo e espaço comum, ao passo que a tecnovivial parte do encontro desterritorializado, realizado através de recursos tecnológicos. Dito isto, pode-se afirmar que o ensino da arte, e principalmente, de teatro, parte também do princípio da experiência, em que a vivência individual e física perpassa situações, de tal maneira que se produza e compartilhe conhecimentos. Para Dubatti e Dewey, a experiência é muito significativa para essa partilha de saberes:

Experiencia es más que lenguaje, incluye inefabilidad e ilegibilidad, y constituye formas de producción de conocimiento, como señaló ya en 1934 el pragmatista americano John Dewey, en *El arte como experiencia* (2008). (DUBATTI, 2020, p. 17)

Assim como a experiência é importante para aprendizagem, ela é essencial para a arte, especialmente para o teatro, que cria experiências através de acontecimentos. Segundo Dubatti “[...] para la Filosofía del Teatro el concepto de experiencia es fundamental en tanto unidad existencial de acontecimiento e instauración de “zona” territorial.” DUBATTI, (2020, p.17).

Por conseguinte, existem diferenças marcantes entre uma experiência de ensino convivial e uma tecnovivial. Kartum (2015, apud BOHM, 1998), cita algumas distinções entre os dois formatos, que de acordo com Dubatti, pode ser também apontada no ensino de teatro presencial e remoto.

O corpo presente, a proximidade e o espaço dão lugar à distância, ao espaço virtual, ao vínculo remoto, possível de existir somente através de máquinas, da tecnologia e da energia. A experiência tecnovivial é oposta ao que o teatro e ensino do teatro pretendem alcançar, pois o corpo é matéria primordial para a composição teatral; ele é sinônimo de presença, de territorialidade. Entretanto, no tecnovívio, o ator/aluno está diante de uma tela que o aprisiona em um espaço virtual, limitado pelo enquadramento da tela de um dispositivo, e abreviado pelo tempo da vivência virtual, que se

prolonga e se dilata. O corpo do ator, entretanto, é um elemento significativo, que exige um trabalho intenso para comunicar e construir uma narrativa, como afirma Reis: "... a linguagem corporal é como a onírica: anuncia e denuncia, fornecendo, assim, símbolos à consciência." (2002, p. 44). Já no tecnovívio, o corpo do ator se contrai e se limita ao espaço da tela e do seu local de trabalho.

Outra diferença reside no controle sobre o encontro: enquanto a experiência tecnovivial é passível de ser controlada, gravada, arquivada, acessada na posteridade, a experiência convivial não é dependente da tecnologia; é incontrolável, não registrável, fugaz e territorial. O tempo também é uma grande questão que diferencia a interação presencial da virtual. A percepção de tempo é alterada no ambiente virtual, que parece prolongar um mesmo período de tempo; extensão que presencialmente não se perceberia.

Na experiência tecnovivial, não é possível sentir a presença física e calor dos corpos. Existe uma separação evidente no tipo de convívio, mencionado por Lehmann:

Na tecnologia de comunicação midiática, o hiato da computadorização separa os sujeitos uns dos outros de tal maneira que a proximidade e a distância se tornam fatores indiferentes. Em contrapartida, na medida em que o teatro consiste em um tempo-espço comum de mortalidade, ele formula como arte performativa a necessidade de lidar com a morte, portanto com a vitalidade da vida. (LEHMANN, 2007, p. 372)

Apesar da distância entre os sujeitos, quando os mesmos se encontram no mesmo tempo-espço de uma experiência teatral, existe uma percepção de tempo compartilhado, e portanto, a certeza de uma vivência efêmera e temporal.

A prática do teatro on-line também possui uma imprevisibilidade, já que, apesar de todos os aparatos tecnológicos estarem realizando a sua função e operando como um meio para a realização de um espetáculo, alguns impasses superam o controle humano, como a conexão de internet, que pode se desestabilizar a qualquer momento e impossibilitar algum ator de entrar em cena, ou um espectador perder algum trecho do espetáculo.

Essa imprevisibilidade constitui a experiência tecnovivial do ator e do espectador.

O teatro, como arte da presença e da liberdade, se viu, contraditoriamente, confinado, como nós. Assim ocorre também, quando transportamos todas essas características presentes na experiência tecnovivial para uma sala de aula. Questões como essas se tornam cada vez mais relevantes e são absorvidas na experiência de aprendizagem, mas podem ser refletidas ou não pelos educadores e alunos. De maneira positiva, Jorge Dubatti afirma que “[...] la experiencia del aislamiento social nos permite observar la relevancia de los convivios en nuestras existencias cotidianas.” (2020, p. 14).

É evidente que a oportunidade nos compeliu a perceber a alteração nas relações sociais cotidianas, inclusive, no contexto educacional, em que cada prática afeta diretamente o processo de aprendizagem. Para pensar em uma abordagem educacional, vale ter em mente as questões citadas por Dubatti com relação ao convívio e tecnovívio. Também, é necessário lembrar que apenas transferir as mesmas práticas pedagógicas do ensino de teatro de forma presencial para o remoto seria um equívoco, já que são formatos distintos. Dubatti defende que inexistente uma experiência melhor que a outra: “No identidad de convivio y tecnovivio: constituyen experiencias diferentes, ni mejores ni peores: diferentes. No son lo mismo en términos existenciales.” (2020, p. 23)

O ensino de teatro on-line deve ser percebido pelo educador em suas limitações, complexidades e singularidades. Deve-se considerar o formato, e valer-se das ferramentas disponíveis no universo tecnológico, para utilizá-los de maneira que proporcionem experiências teatrais potentes, mesmo que através de uma tela. Não há como determinar sua superioridade: é apenas um meio diferente de estudar e aprender o teatro.

Assim, optar pelo ensino de teatro on-line não significa dispensar a centralidade do convívio social e teatral, ou negar a importância da experiência teatral convivial para o estudante de teatro. Mas é, sobretudo, uma forma de resistência; uma maneira de garantir o contato com o teatro e com o ensino-aprendizado do teatro. Assim como Dubatti, Janiaski e Vissichio (2021) afirmam que “[...] pensar o teatro a partir do recurso da

internet possibilita ponderar sobre as novas maneiras do fazer teatral, que podem colocar em xeque conceitos cristalizados como presença, espaço, tempo e corpo.” (JANIASKI; VISSICHIO, 2021, p. 145).

3. A PANDEMIA E A TECNOLOGIA

A sociedade, em constante transformação, se adapta diante de diversos contextos. Diante da impossibilidade do encontro físico, o recurso tecnológico possibilitou a continuidade de tarefas cotidianas, como o trabalho e o ensino remotos, apesar de inúmeras limitações.

Essa mudança só foi possível graças ao advento da internet e o desenvolvimento dos meios de comunicação. É importante ressaltar que desde seu surgimento, a internet vem impactando todos os aspectos das interações humanas, sejam elas sociais ou comerciais. Bach, Haynes e Smith já previam o impacto da internet em diferentes âmbitos sociais, porém não contavam com a dimensão da transformação que ocorreria após a pandemia, como a vivida em 2020.

O impacto transformador da internet aumentará ainda mais na próxima década. A primeira onda de atividade na internet em meados da década de 1990 começou a mudar a natureza da publicidade e das transações comerciais. Os eventos políticos e a experiência da educação (como argumentamos neste livro) também foram significativamente afetados. E-mail e telefones celulares se tornam uma forma de comunicação de massa no mundo desenvolvido, vivida pela maioria das pessoas. Grandes somas de dinheiro foram investidas em especulações sobre como os desenvolvimentos tecnológicos gerariam mudanças econômicas e um novo mercado mundial. (BACH; HAYNES; SMITH, 2007, p. 5)

A mudança promovida pela consolidação do mundo cibernético não foi calculada, e ainda não pode ser previsto até onde chegará. Entretanto, algumas alterações podem ser apontadas, segundo Hobi (2013), a exemplo das mudanças no entendimento tradicional de conceitos importantes, como espaço, corpo, tempo e presença. Hobi (2013) ainda afirma que a aceleração tecnológica altera modelos e dinâmicas sociais, e é preciso lembrar que o

acesso à tecnologia também é atravessado pelas diferenças sociais, econômicas e geográficas.

Esse movimento interfere diretamente na educação. As plataformas digitais e a internet já se tornaram ferramentas fundamentais, por exemplo, para a institucionalização da educação a distância - EAD ao redor do mundo. As práticas pedagógicas se reinventaram para se encaixar nesse novo formato de ensino, exigindo também uma postura diferente de docentes e discentes.

Apesar da educação já ter passado por esse processo de adaptação e mudança com o surgimento da internet e de novas tecnologias educacionais, foi na pandemia que houve uma necessidade global da utilização desses meios tecnológicos para possibilitar o mínimo contato com o processo educativo. Em benefício da saúde pública, para evitar a propagação do vírus da COVID-19, a migração do ensino presencial para o ensino remoto ocorreu de maneira urgente, sem que as instituições de ensino tivessem condições reais para oferecer os cursos de maneira remota.

O ensino remoto emergencial, como foi intitulado, diante do seu caráter extraordinário, pretende dar continuidade ao processo de aprendizagem iniciado presencialmente. Portanto, não possui o caráter de um curso desenvolvido já para o formato EAD. Diante das circunstâncias emergenciais, as instituições colocaram esforços para prosseguir com os cursos, utilizando as ferramentas tecnológicas disponíveis e contando com os mesmos professores e tutores, responsáveis pelos cursos presenciais. O corpo docente precisou realizar adaptações na estrutura e elaboração de cursos, mesmo sem os recursos e conhecimentos necessários para tamanha reestruturação.

Diferentemente do ensino remoto emergencial, contudo, a educação a distância possui um modelo de ensino que ocorre integralmente on-line, de forma assíncrona, possibilitando ao aluno uma maior flexibilidade de horários de estudo, e podendo ser acessado de qualquer lugar. O curso é disponibilizado em uma ambiente virtual de aprendizagem (Ava), incluindo aulas, atividades, provas e as interações, que podem ocorrer através de fóruns de discussão coletiva ou do chat, com tutor do curso. Ou seja, toda interação acontece através da plataforma, e de maneira virtual. Dessa

maneira, o curso é construído para que o aluno tenha autonomia para trilhar um caminho de autoinstrução. Conforme explicitam Hodges, Moore, Lockee, Trust e Bond (2020), existe um processo próprio na criação de um curso on-line, contrário ao que foi feito no ensino remoto emergencial.

Ensino à distância, incluindo ensino e aprendizagem on-line, tem sido estudado por décadas. Diversas pesquisas, teorias, modelos, padrões, e critérios de avaliação focam na qualidade da aprendizagem à distância. O que nós sabemos dessa pesquisa é que ela apresenta resultados efetivos do ensino à distância em razão do design instrucional e planejamento cuidadoso, usando um modelo sistemático para o design e desenvolvimento. O processo de design e a consideração minuciosa de diferentes decisões de design tem impacto na qualidade da instrução. É esse processo metódico de design que estará ausente na maioria dos casos emergenciais. (Hodges; Moore; Lockee; Trust; Bond, 2020)

Observa-se, portanto, que um curso à distância possui uma concepção diferente, que depende de um *design* singular: é necessário um planejamento detalhado, designers instrucionais (responsáveis pelas escolhas didático-pedagógicas e elaboração das etapas do curso), além de uma plataforma de aprendizagem que atenda às necessidades do assunto.

Apesar da diferença entre o ensino remoto emergencial e o ensino à distância, também existem similaridades, quando se trata de criar um processo de aprendizagem à distância. Em 1993, surge a teoria da distância transacional, defendida por Michael Moore, em que se estabelece que a educação à distância vai além do distanciamento geográfico entre professor e aluno: é um conceito em que se destacam as relações, considerando interações entre docentes e discentes, estrutura do curso e grau de autonomia do aluno.

Para melhor compreender a teoria da distância transacional, é necessário compreender o conceito de transação, cunhado por Dewey (DEWEY; BENTLEY, 1949), em que toda experiência humana é resultado da percepção e interação com o entorno. Em síntese, a transação é compreendida, de acordo com Moore, como “[...] a interação entre o ambiente, os indivíduos e os padrões de comportamento numa dada situação” (BOYD; APPS apud MOORE, 2002, p. 2). Em resumo, sobre o ensino-aprendizado:

A separação entre alunos e professores afeta profundamente tanto o ensino quanto a aprendizagem. Com a separação surge um espaço psicológico e comunicacional a ser transposto, um espaço de potenciais mal-entendidos entre as intervenções do instrutor e as do aluno. Este espaço psicológico e comunicacional é a distância transacional. (MOORE, 2002, p. 2)

A distância transacional nunca é a mesma; é variável e relativa. Dessa maneira, diante da experiência de um curso à distância e um curso presencial, pode-se notar uma diferença considerável com relação a distância transacional; de modo que é indispensável que as estratégias e práticas utilizadas levem em consideração esse espaço entre professor e aluno. De acordo com Moore (2002), existem três variáveis que devem ser consideradas no momento de analisar a distância transacional dentro de um programa educacional, que são diálogo, estrutura e autonomia do aluno.

O diálogo, para o autor, pode ser compreendido como as interações positivas construídas durante o programa entre professor e aluno, sendo consideradas positivas as trocas em que há escuta ativa e contribuições construtivas valorizadas pelas partes. Relacionado ao diálogo, outro fator determinante que afeta a distância transacional é o meio de comunicação, que implica diretamente na qualidade do diálogo entre o docente e discente. Por exemplo, um curso por correspondência ou um curso autoinstrucional não permitirá o diálogo entre aluno e professor, diferente de um curso à distância com aulas síncronas, ou mesmo um curso presencial. Moore afirma que:

[...] parece óbvio que esta natureza interativa do meio de comunicação é um fator determinante do diálogo no ambiente de ensino-aprendizagem. Manipulando-se os meios de comunicação é possível ampliar o diálogo entre alunos e seus professores e assim reduzir a distância transacional. (MOORE, 2002, p. 4)

Muitos outros fatores determinam também a distância transacional, como quantidade de aulas e alunos, o espaço físico que ocorre o curso, a personalidade do professor e alunos, o conteúdo, o ambiente emocional do professor e do aluno.

Outra variável é a estrutura do programa, que pode ampliar ou reduzir a distância transacional no ambiente educacional. Tendo como exemplo um curso bem estruturado, sem possibilidade de reorganização ou espaço para

contribuição dos alunos, a distância transacional é maior, se comparado a um curso com uma estrutura mais flexível, possibilitando maior interação entre aluno e professor e permitindo a reestruturação do curso de acordo com a necessidade dos alunos.

Por fim, a autonomia do aluno também é uma variante. Segundo Moore (2002), “[...] a autonomia do aluno é a medida pela qual, na relação ensino/aprendizagem, é o aluno e não o professor quem determina os objetivos, as experiências de aprendizagem e as decisões de avaliação do programa de aprendizagem.” (MOORE, 2002). Dessa forma, a autonomia também diminui a distância transacional.

Cabe relacionar essas questões com as diferenças entre um programa educacional de teatro presencial e on-line, com aulas síncronas. Diante das variantes apresentadas, pela especificidade do conteúdo, um curso de teatro apresentaria por si só uma distância transacional menor, pois requer constantes interações entre o aluno e professor. Além disso, possui características mais flexíveis, em que existe um processo de construção do programa com o aluno e, por consequência, a reorganização da estrutura se torna inevitável.

É perceptível o quanto essas variantes serão afetadas em um programa educacional de teatro completamente on-line. Se o meio de comunicação é apenas uma plataforma digital, o aluno participa do diálogo com o professor através de um recurso que, apesar de permitir a interação simultânea entre alunos e professor, não é ideal para um tipo de diálogo mais flexível. Algumas plataformas permitem a criação de grupos e o direcionamento dos alunos para determinados grupos, proporcionando uma interação mais inclusiva, mas que permanece restrita ao número de pessoas daquele grupo.

A espontaneidade e a naturalidade também são afetadas, pois o educador precisa se adaptar ao meio e encaixar as estratégias pedagógicas respeitando as limitações pré-determinadas, assim como os alunos precisam moldar seus corpos, aparelhos perceptivos e sensibilidades à tela (às vezes, mínima) de seu dispositivo tecnológico.

Logo, baseando-se nos conceitos apresentados sobre distância transacional, ensino à distância e ensino remoto emergencial, pode-se

concluir que a reinvenção do ensino de teatro a partir de recursos tecnológicos foi uma maneira de continuar existindo e resistindo, através da educação e da arte. Sob outra perspectiva, ainda permanecem diversas questões acerca da permanência do ensino de teatro on-line, incluindo como se daria a estruturação e o processo de aprendizagem de um curso totalmente remoto.

Conforme mencionado anteriormente, Moore (2002) traz à luz questões que precisam ser consideradas, ao pensar e estruturar um programa educacional on-line. A separação entre aluno e professor, por exemplo, afeta diretamente o processo de ensino/aprendizagem e exige novas abordagens para diminuir a distância transacional entre as partes, especialmente quando se trata de um programa educacional de teatro, que sabidamente necessita um nível de interação maior entre o educador e os alunos.

4. ENSINO DE TEATRO ON-LINE: UMA PRÁTICA

Com o intuito de compreender os principais desafios do ensino de teatro on-line, acompanhamos nessa pesquisa um grupo de adultos, na faixa de 17 a 60 anos, que frequentaram de maneira remota um curso de teatro profissionalizante, cujo objetivo é a formação de atores profissionais e que promove, como parte do programa, uma montagem ao final do módulo.

O curso ocorreu entre agosto e dezembro de 2021. Apesar das aulas presenciais já terem sido retomadas nesta escola de teatro, os alunos dessa turma, especificamente, optaram por prosseguir os estudos de maneira remota, tanto pela segurança que o isolamento social ainda apresentava em um momento tão incerto, como pela flexibilidade de acompanhar as aulas de qualquer lugar onde estivessem. Alguns alunos já se conheciam pessoalmente, e outros já haviam frequentado algum curso anterior com a educadora. Entretanto, a maioria não se conhecia pessoalmente.

A dinâmica das aulas foi construída a partir de um aquecimento, com o objetivo de despertar o corpo e trazer a presença e a atenção para o trabalho a ser realizado. Foi proposto aos alunos desenvolverem durante o

aquecimento a percepção do corpo e do espaço, explorando diferentes níveis como baixo, médio e alto, explorando o repertório corporal e tentando expandi-lo com novas experimentações.

Como propostas, trouxemos a percepção do ritmo interno; a atenção à respiração e ao movimento das articulações do corpo; relaxamentos e alongamentos; desenhos de formas no ar; expansão do corpo no espaço e caminhadas, atentos à atmosfera da música, permitindo a si mesmos sentir. Também, se relacionaram com diferentes canções, que produziam ritmos de movimentos diversos.

Os aquecimentos acompanharam também o desenvolvimento das aulas e do espetáculo, que foi construído aos poucos.

Aquecimentos, sempre ligados ao objetivo da aula, podem ser mais voltados ao trabalho de percepção corporal, ou seja, de conexão com o próprio corpo e com o espaço, tonificando o corpo do ator e aumentando sua atenção ao redor, como também pode orientar o trabalho central que está sendo desenvolvido.

Outros aquecimentos podem variar entre dar início a um trabalho individual e desenvolvê-lo durante a aula de uma forma coletiva. Por exemplo, a educadora sugere que os alunos recuperem vivências, sensações vividas durante a semana e deixem reverberar no corpo. Ou, propõe a luta com algo que incomoda os alunos; sugere que pensem em algo que querem potencializar na vida e que o façam através do corpo; pede que abracem ideias e pessoas que os fazem bem.

Outros meios de trabalhar o corpo podem ser desenvolvidos, como imaginar um película ao redor do corpo, como um balão que precisa ser esticado para criar espaço, dentre outras maneiras de conquistar o espaço, ou ocupar todo o espaço ao redor.

Todos esses aquecimentos são comuns também em uma aula presencial de teatro, mas existem exercícios solicitados durante o processo que só podem fazer parte de uma aula de teatro remota. Cito como por exemplo a busca de uma conexão através da tela, pois quando falamos em espaço no ensino de teatro remoto, percebemos que não existe um espaço coletivo partilhado por todos, com referências semelhantes. Portanto, criar isso influencia no trabalho coletivo que é desenvolvido, numa proposta de

trabalhar em grupo, cuja única conexão é através de uma tela. Se o espaço comum não é físico, mas virtual, estamos dependentes do recurso tecnológico. Apesar da distância típica dos encontros remotos, existe uma composição corporal própria, que permite a conexão entre a tela e o corpo que constrói movimentos únicos e limitados pelo espaço singular de cada um.

Os aquecimentos, guiados através da voz da educadora e da música, iniciavam a aula, após uma breve conversa. Uma experiência individual que dialogava com o espaço e com a câmera, simultaneamente, constituía um quadro de movimentos. As conexões e perdas de conexões, câmeras fechadas e momentos do congelamento da tela fizeram parte do processo, mas os corpos, que foram despertados com tranquilidade através do aquecimento, também passaram a constituir a aula.

A mudança brusca e contínua da música permitia aos alunos experimentarem novas sensações e experiências: a relação do corpo com o espaço e a música foram se tornando mais fluidas com o passar do aquecimento. Assim, os alunos iniciavam a aula com o corpo aquecido e pronto.

Em seguida, a educadora enunciava frases disparadoras para o início do processo criativo do trabalho de encenação, geralmente inaugurado com um debate, seguido de uma experimentação cênica, individual ou em grupo. As experimentações pretendiam dar vida a um espetáculo teatral, que seria apresentado no final do curso.

4.1 ENSINO DE TEATRO ON-LINE: A MONTAGEM

O início do processo de criação do espetáculo se deu pela troca de experiências e repertórios baseados no tema da mostra, indicado pela escola: “O desejo pela vida”. Daí, surgiram discussões e subtemas, que rodeavam a ideia principal, tais como o medo, o tempo, o amor, as prisões, as lutas, a vida, a força de viver, o desejo e o sonho.

Os alunos também entraram em contato com diversos materiais apresentados pela educadora, a fim de contribuir para a criação pessoal e coletiva das cenas. Foi trazido, por exemplo, um trecho do filme “Metropolis”,

de Fritz Lang⁷; a música “Age of Aquarius”⁸, e a leitura da peça “À margem da vida”, de Tennessee Williams.

O resultado desse processo resultou na peça “A vida e seus (des)encontros”. As discussões direcionaram a turma para a construção individual de personagens, que podiam partir de histórias e cenas reais do cotidiano, ou de obras clássicas da dramaturgia e do cinema, assim como de eventos históricos reais. A construção de personagens passou por diversas etapas, iniciando-se por pesquisas individuais, em que os alunos traziam o tema do processo e compunham cenas coletivas com os colegas de turma. Em seguida, passou-se a investigar a personagem através de composições cênicas individuais, experimentando diversas facetas do personagem, como por exemplo, como o personagem se vestia, como comia, ou como agia em determinada situação.

Diversamente do trabalho que seria desenvolvido presencialmente, no ensino do teatro on-line os alunos deixaram de estar no palco e passaram a se relacionar com a câmera do seu dispositivo. Portanto, além do trabalho de encenação, os estudantes precisaram passar por um processo de adaptação, em que compreenderam que a câmera seria seu meio de conexão com o parceiro de cena e com o público: seria através dela que a performance se daria. O enquadramento, a conexão com a internet e a relação com a câmera passaram a ser importantes para realizarem um espetáculo on-line.

Deste modo, no momento final, os alunos se dedicaram ao ensaio de suas cenas, e principalmente, às questões relacionadas ao fazer teatral on-line. A marcação no palco deu lugar à preocupação de ligar ou desligar a câmera, ou seja, marcar com a imagem do quadro o momento de entrada e saída de cena. Ocupar o espaço e estabelecer o cenário, que seriam preocupações coletivas, passaram a ser preocupações individuais, já que cada ator e atriz tinha seu próprio espaço de trabalho, que se transformava em cenografia. A iluminação e a conexão com a internet também foi outra preocupação individual.

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6P2iUJucbk4>

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Cq8qKk2aSM>

Os técnicos de palco continuaram sendo necessários, pois foram aqueles responsáveis pela trilha sonora e pela apresentação/edição das telas entre as cenas.

Esse processo de criação foi percorrido dentro de quatro meses e resultou em um espetáculo apresentado de maneira remota chamado “A vida e seus (des)encontros”.

4.2 ENSINO DE TEATRO ON-LINE: O PÚBLICO

Ao fim da peça, houve um bate-papo entre os atores e o público, em que os espectadores puderam fazer observações e comentários sobre o espetáculo e direcionar perguntas aos atores. Uma das questões levantadas por um espectador foi a diferença entre a criação e a realização de uma peça de teatro apresentada presencialmente e uma peça apresentada on-line. Essa pergunta foi disparadora de vários comentários do público e dos atores a respeito das similaridades e diferenças entre esses dois formatos.

Muitos atores mencionaram a dinâmica diferente no momento da composição, e as principais diferenças apontadas foram a falta da presença física, a limitação de espaço e a falta de energia. A presença física e a falta de energia podem estar relacionadas, pois a presença é essencial para criar uma conexão entre os atores; portanto, a falta de energia pode ser resultado da distância física entre eles, que precisam encontrar outra maneira de se conectar mesmo distantes. O espaço é um elemento muito importante para a composição teatral, já que interfere em todos os âmbitos na criação da obra, como afirma Almeida Jr.

[...] a escolha de espaço para uma apresentação teatral não deve ser aleatória, uma vez que, tal escolha, interfere e interage em todos os níveis da dinâmica teatral, a saber, na construção da personagem, na encenação, na dramaturgia ou na recepção teatral, uma vez que os processos de comunicação no teatro dependem do tipo de espaço onde se inserem; e fundamentalmente interfere na dialética sociedade/teatro. (ALMEIDA JR., 2007)

No teatro on-line o tipo de espaço está dado, pois só existe uma possibilidade, o espaço virtual, com suas potências, como a

desterritorialização, mas também com suas limitações e perdas, como a impossibilidade de sentirmos o calor dos corpos e a presença atenta da plateia. Isso nos levou a explorar os recursos que essa forma de fazer teatro apresenta.

O ator, ao participar de um espetáculo de teatro on-line, adquire outras funções: passa a ser seu próprio figurinista, iluminador e cenógrafo. Ele controla seu próprio som e vídeo; precisa estar atento ao enquadramento da câmera, isto é, como se posicionar para que a percepção do público seja a desejada, dentre várias outras preocupações.

Apesar disso, existem vantagens que acompanham esse formato, como o alcance de público, que pode acompanhar a peça de qualquer lugar facilmente (se houver conexão de internet...), evitando o deslocamento pela cidade e o gasto de tempo e recursos econômicos para assistir a peça. Para os atores, descobrimos uma facilidade maior de comunicação durante o espetáculo com os atores e diretor que não estão em cena, através dos aplicativos de mensagens.

Outra questão levantada foi sobre o trabalho do ator em cena e suas principais dificuldades. Foi mencionado o trabalho de voz, já que o ator é preparado para atuar no palco e projetar a voz de uma forma que permita o alcance de uma grande plateia; distintamente do teatro on-line, em que a projeção da voz deve ser feita levando em consideração o microfone e o espaço, encontrando meios e se adaptando para utilizar a voz da maneira adequada. A expressão corporal é outro desafio, porque o ator depende da delimitação do espaço, que trabalho no seu ambiente de trabalho e que enfrenta o enquadramento limitado e imóvel da câmera. Isso faz com que o ator não seja visto inteiramente, e que permaneça atento às suas movimentações, para sempre se enquadrar na câmera. O movimento do corpo é comprimido e impactado pelo tamanho da tela.

Outra dúvida da plateia foi a respeito de sua própria importância; afinal, como saber se o público está mesmo do outro lado e acompanhando de fato? Qual seria a sensação, para os atores, de não observarem as reações do público? Algumas sensações mencionadas pelo elenco foram medo, nervosismo e pânico. Realmente, nesse formato, o interesse da plateia e a percepção do público são completamente desconhecidos, se a dinâmica do

espetáculo não envolver o público atuante durante a peça. Apesar de ser visto e percebido, o ator, na maioria das vezes, não tem a resposta imediata do público, fazendo com que se sinta solitário e precise se abastecer com a própria energia, que no teatro presencial poderia vir em parte da plateia. Entretanto, outros atores citaram que o foco na câmera sem uma resposta imediata é confortável e se torna um costume.

Uma das vantagens mencionadas foi a facilidade de conciliar o curso profissionalizante de teatro com a própria rotina, como responsabilidades de trabalho e domésticas, evitando também os percalços durante o deslocamento.

Finalizando o bate-papo um ator conclui que no palco existe um grande espaço para ser explorado, para expandir a voz, o corpo, enquanto a relação com o espaço virtual é diferente, pois é restrito, pequeno. Apesar das dificuldades e foi afirmado que a arte pode ser feita das duas maneiras e que foi uma reinvenção da forma de fazer teatro.

Acredito que foi não só uma reinvenção na forma de fazer teatro, mas também de ensinar. O olhar do educador foi direcionado para outras questões, que podem ser menos importantes no teatro presencial, mas que no teatro on-line é essencial.

4.3 ENSINO DE TEATRO ON-LINE: OS ESTUDANTES

Após a finalização do curso e apresentação da montagem, os alunos responderam um questionário sobre a experiência que tiveram nas aulas e na montagem, ambos realizados de forma on-line. No total, foram feitas seis perguntas, quatro dissertativas, uma de múltipla escolha e uma com caixas de seleção para o aluno escolher quantas opções desejar, além de um campo livre, para comentários. O questionário pretendeu investigar como os alunos percebem o ensino de teatro on-line após realizarem um semestre completo, e que pudessem pontuar vantagens e desvantagens, assim como dificuldades que encontraram durante o percurso.

As perguntas realizadas foram as seguintes:

1. Você prefere estudar teatro de forma remota ou presencial?

2. Quais as vantagens de fazer aula de teatro de forma remota?
3. Existe perda ao estudar teatro remoto? Quais dificuldades encontrou?
4. Quais aulas abaixo você acredita ser mais difícil realizar à distância?
 - ☐ Práticas de corpo e voz
 - ☐ Práticas de interpretação
 - ☐ Montagem
 - ☐ Jogos e improvisação
 - ☐ Teoria do teatro
5. O ensino de teatro on-line veio pra ficar?
 - ☐ sim
 - ☐ não
6. Você faria outro curso de teatro on-line? Por quê?
7. Algum comentário ou experiência que gostaria de deixar registrado a respeito das aulas remotas.

O questionário foi respondido por nove alunos. Na primeira pergunta, que questiona se o aluno prefere estudar teatro de forma presencial ou remota, apenas um aluno respondeu preferir estudar de maneira remota, ao passo que oito alunos responderam preferir estudar presencialmente; um deles pontuou que a atmosfera é muito diferente, pois se sentia mais envolvido e mais focado. Um deles também disse preferir a aula presencial, com toda certeza.

Na segunda pergunta, a intenção foi compreender as percepções dos alunos sobre as vantagens de estudar teatro on-line. Alguns pontos vantajosos citados pelos alunos foram a locomoção, a administração do tempo, a facilidade de acesso, a facilidade de registrar e compartilhar materiais, e a participação em todas as etapas de produção de um espetáculo.

Dos nove alunos, sete pontuaram a questão da locomoção como importante e vantajosa na escolha de um curso de teatro on-line. Os principais comentários a respeito da locomoção se relacionam ao conforto de poder realizar um curso em casa; um aluno pontuou que isso evita o estresse e o cansaço ocasionado pelo transporte. Outro tópico que pode ser

associado com a locomoção é a administração do tempo, pois evitando o deslocamento, poupa-se tempo. Entre os sete entrevistados que pontuaram a importância de não precisarem se deslocar, três afirmaram que se ganha o tempo que seria gasto com locomoção, permitindo administrar melhor o uso do tempo.

Já a facilidade de acesso, que permite o encontro e realização de um trabalho independente do local físico em que as pessoas estão, foi mencionada três vezes. Um entrevistado menciona que se pode trabalhar com pessoas de outros estados e até países, enquanto outro aponta que o curso on-line pode ser uma oportunidade para reunir pessoas que moram em outras cidades e têm interesse no curso.

A facilidade de registrar e compartilhar materiais de composição e pesquisa foi citada por apenas um aluno, que mencionou o conforto de captar detalhes da atuação e produção através do registro de áudio e imagens.

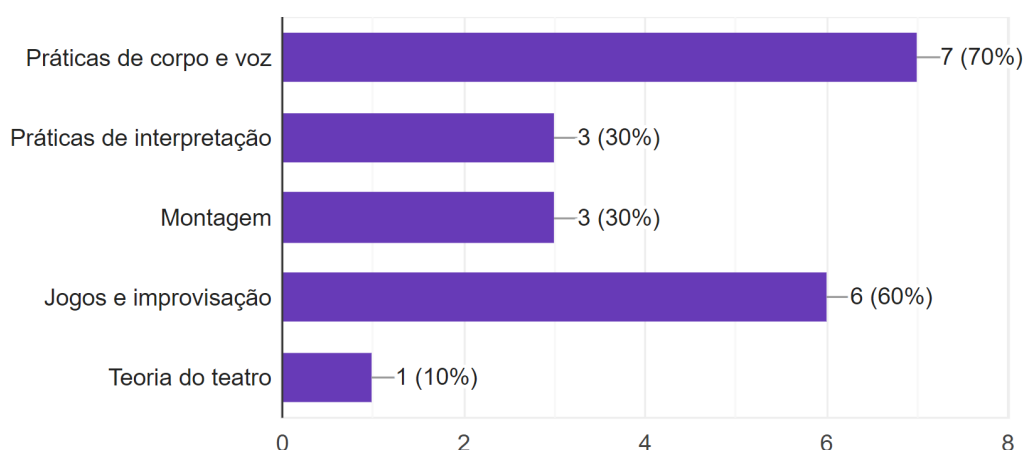
A participação em todas as etapas de produção de um espetáculo foi citada por três alunos, que mencionaram que no teatro on-line é possível participar de etapas importantes para a montagem, tais como figurino, cenografia, iluminação e sonoplastia, o que faz com que se expandam os conhecimentos utilizados no teatro. No teatro on-line o aluno também entra em contato com a câmera, e portanto, precisa estar atento ao enquadramento, além de precisar de criatividade para administrar todas as outras questões citadas anteriormente. Por fim, um entrevistado respondeu que inexistia qualquer vantagem no curso de teatro on-line.

A questão três pretendeu investigar as dificuldades encontradas pelos alunos ao estudar teatro de maneira remota, e se existe alguma perda durante o processo de aprendizagem. Os principais aspectos mencionados foram a falta do contato humano, a dificuldade com a tecnologia, a vergonha e a falta de espaço. A carência de contato humano apareceu quatro vezes, de diversas formas, entre elas, falta da relação social, falta do contato afetivo entre atores, falta da energia corporal, falta do olho no olho e falta da conexão com a plateia. Foram citadas três vezes as dificuldades com a tecnologia, como problemas técnicos; por exemplo, oscilação da internet ou dificuldade e pouca prática com aplicativos e sites de reunião on-line, principalmente, no momento de controlar a câmera e o áudio.

Dois alunos citaram dificuldades em realizar a prática on-line por motivos como vergonha, por estar em casa e se preocupar com vizinhos, ao passo que outro justificou possuir um senso crítico elevado, relacionado à própria imagem. Dificuldades citadas apenas uma vez foram perdas na comunicação, falta de atenção e dificuldades na criação do conceito de “aqui e agora” durante a aula on-line. Apenas um estudante respondeu não ter dificuldades alguma nas aulas on-line.

A pergunta quatro procurou identificar quais disciplinas os alunos tiveram mais dificuldade em realizar de maneira on-line. A pergunta permitia que mais de uma opção fosse selecionada. O gráfico abaixo apresenta as respostas dos entrevistados, em números e em porcentagem.

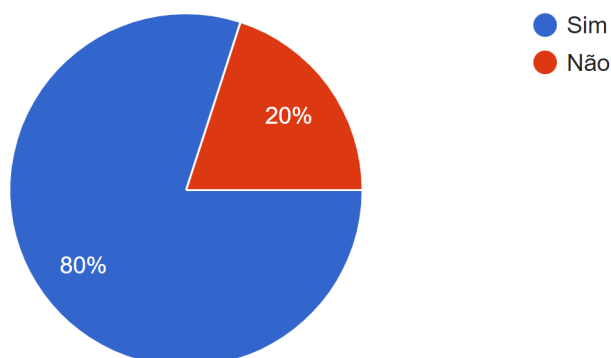
4. Quais aulas abaixo você acredita ser mais difícil realizar à distância?



Observa-se que 70% dos entrevistados acreditam que a disciplina de Práticas de corpo e voz teria sido a mais difícil de ser realizada a distância, enquanto 60% acredita que a disciplina de Jogos e improvisação seria a mais difícil. Apenas 30% destacaram que as disciplinas de Práticas de interpretação e Montagem seriam as mais difíceis de serem realizadas de forma remota. Por fim, apenas 10% acredita que a disciplina de Teoria do teatro foi mais difícil de ser realizada on-line.

A pergunta cinco pretende analisar a opinião dos alunos a respeito da permanência do ensino de teatro on-line após o período de isolamento social. Abaixo, o gráfico aponta que 80% dos entrevistados acreditam que sim, o ensino de teatro on-line veio para ficar, enquanto 20% acredita que não.

5. O ensino de teatro on-line veio pra ficar?



A última pergunta dialogava com a questão cinco, pois questionava se os alunos fariam novamente outro curso de teatro de maneira remota, e por qual motivo. O resultado do gráfico condiz com as respostas apresentadas na última pergunta, pois entre os nove alunos, seis responderam que fariam novamente um curso de teatro on-line, enquanto três afirmaram que não o fariam. Entretanto, as justificativas foram bem variadas, indicando a individualidade de cada aluno.

Dentre os alunos que responderam que sim, três apresentaram a questão da distância, locomoção e dificuldade de estar presencialmente como motivos principais para frequentar outro curso on-line; entre eles, um citou também a preocupação com a pandemia e as questões de distanciamento social. Outros motivos apresentados foram as múltiplas imersões e o resultado rico proporcionado pelo curso on-line, ao lado do amor pela arte e a presença desse valor da arte tanto presencialmente quanto remotamente.

Os três alunos que manifestaram que não fariam novamente um curso de teatro remoto apresentaram entre as justificativas uma maior facilidade de aprender de maneira presencial; a vontade de vivenciar um curso de teatro presencial; o desejo de estar no palco, e a necessidade de sentir a energia dos colegas de classe. Um aluno respondeu que não faria novamente teatro on-line, porém estudaria apenas disciplinas teóricas.

Por fim, foi aberto um espaço opcional para os alunos realizarem comentários que gostariam de fazer a respeito das aulas remotas de teatro.

Os comentários foram, em sua maioria, positivos a respeito da experiência proporcionada por esse novo formato. Cito abaixo alguns depoimentos feitos pelos entrevistados:

- “O ensino remoto veio pra ficar mesmo, só necessita mais experiência e adaptação pois ainda parece muito recente essa introdução ao teatro remoto.”

- “Nas aulas remotas aprendi bastante, interagi com os professores e colegas, fiz muita pesquisa e tive poucas ou nenhuma falta.”

- “Não tive ainda a experiência de me apresentar no palco, então pra mim consigo sentir uma emoção enorme mesmo fazendo do meu quarto o palco. Consigo sentir o carinho e a presença de todos. Acredito ser um novo meio que veio para nós fazer testar novas experiências e oportunidades”

- “Aprendi bastante a vencer alguns medos com relação a chamadas de vídeo.”

Um aluno, contudo, afirmou que a aula on-line para teatro não funcionava, mas que acreditava que poderia funcionar para aulas de audiovisual. Para ele, o teatro só acontece na troca, na vivência, no olho no olho, o que é impraticável em uma aula on-line.

Outros entrevistados apresentaram algumas questões que tiveram durante as aulas on-line conforme mencionado abaixo:

- “Como tenho sempre uma preocupação com o coletivo, me vi mais envolvido em apoiar os(as) colegas que enfrentaram problemas e dificuldades com o formato remoto.”

- “Apesar de um certo desconforto, adorei as aulas remotas”

Um estudante mencionou apenas que o sistema “funciona”, e outro, deixou seus agradecimentos.

4.4 ENSINO DE TEATRO ON-LINE: A EDUCADORA

A mudança repentina no ensino do teatro impactou não apenas os estudantes, que deixaram de vivenciar o teatro como um curso presencial, mas também os educadores, que se indagaram sobre as possibilidades de continuar ministrando aulas de teatro, mesmo que de forma remota.

Continuar ensinando teatro diante do cenário pandêmico, com a impossibilidade da troca e do contato físico, foi um ato de resistência dos alunos, que persistiram e apostaram que era possível continuar fazendo arte mesmo através de uma tela. Mas, a persistência veio, principalmente, dos educadores, que precisaram se reinventar e se adaptar rapidamente para manter o teatro vivo. Foram os educadores que mais se empenharam, transformando cursos integralmente presenciais em cursos on-line e buscando caminhos para manter a essência do teatro, usando a tecnologia como meio principal de interação e contato.

Para compreender como foi esse processo para o educador de teatro, a professora do curso profissionalizante, Christiane Lopes, deixou seu depoimento sobre sua experiência prática de ensinar teatro de forma remota, suas impressões, angústias e questionamentos que surgiram durante a pandemia. A entrevista foi semiestruturada, ou seja, apesar de possuir um roteiro simples de perguntas, existia também abertura para outras perguntas e comentários além do planejado, fazendo com que a entrevista não perdesse a naturalidade e espontaneidade de uma conversa.

As perguntas, previamente estruturadas, buscaram investigar a experiência integral de ensinar e vivenciar o teatro on-line da perspectiva de uma educadora. Para isso, a entrevista propõe uma coleta de dados qualitativos, em que o entrevistador tem liberdade para reestruturar suas perguntas e guiar a entrevista como desejar, assim como o entrevistado é livre para construir sua narrativa dentro de suas respostas. Pondé, Mendonça e Caroso (2009) revelam o caráter dialógico das entrevistas semi-estruturadas:

Diferente de outros textos, nos quais o interlocutor interfere apenas indiretamente na narrativa, a natureza dialógica das entrevistas semi-estruturadas de pesquisas qualitativas leva a influência mais direta do interlocutor. O entrevistador/pesquisador escolhe o tópico a ser abordado, elabora os quesitos e guia a entrevista com novas questões. Os informantes não são marionetes nesse processo; eles também orientam a entrevista com suas respostas. (PONDÉ, MENDONÇA, CAROSO, 2009, p. 133 e 134)

A entrevistadora está demarcada com a primeira letra do seu nome, J, enquanto a professora de teatro também é indicada da mesma maneira, com a letra C. A transcrição não pretende analisar nenhum aspecto linguístico,

portanto, utiliza pontuação e suprime vícios de linguagem e repetições, para melhor entendimento do conteúdo. Algumas marcações são utilizadas durante a transcrição, como (...) que pretende ser um indicador de pausa, e [...], que indica a supressão de algumas palavras ou trechos da entrevista. A entrevista foi realizada por meio da plataforma Zoom.

J: Quais foram as principais questões e dilemas que surgiram com a necessidade da realização de aulas de teatro on-line?

C: [...] Eu te confesso, não sei se por hábito do ofício, do que é fazer teatro no Brasil. Dar aula, tudo o que é de dar conta, de uma profissional de teatro e, eu de certa forma estou muito assim pronta sempre para improvisar. A gente está sempre muito suscetível. É uma profissão que você lida com a estabilidade. E eu confesso que eu não parei pra pensar, sabe? Não parei. Eu não sei também [...] talvez seja uma coisa pessoal [...] mas eu senti assim, tem que se atirar no mar e eu tenho que aprender a nadar. Sabe? Não fiquei pensando, claro, foi difícil a sensação inicial, a primeira aula. Gente, eu tremia aqui, porque qualquer coisa podia desconectar os alunos, a gente tinha que fazer esta relação ser verdadeira. Não, não tinha o hábito, nunca tinha usado zoom na minha vida, nunca usava skype [...] eu não sabia usar nada, eu nem lembro agora pra falar a verdade se eu já tinha ouvido falar em zoom, acho que antes da pandemia não [...]

J: Então foi tudo novo, foi uma surpresa.

C: Foi tudo novo, foi uma surpresa e as questões técnicas me deixaram mais tensa do que a ideia de...[...] de que aquele era o nosso meio de fazer teatro naquele momento. [...].

J: Quais foram as principais dificuldades quando você começou a dar aula?

C: É que você está perguntando não sobre a turma específica que a gente trabalhou mas do início da aula on-line no geral.

J: Sim. De tentar passar o que você dá no presencial para o on-line. Teve alguma dificuldade?

C: Não, [...] só pra lembrar assim que aí você está fazendo perguntas de dois mil e vinte, né?

J: Uhum.

C: Então assim. Eu vou tentar lembrar um pouco [...] a dificuldade inicial era justamente isso. Ver como que eu ia trabalhar as questões é... do sistema no on-line. E eu me apeguei muito no sistema, mais ainda. Nos conceitos de relação, por exemplo, tudo bem a gente não estar presente no mesmo lugar mas a gente está fazendo um vínculo. Como que eu fortaleço esse vínculo, como que eu faço os alunos, as alunas se relacionarem de forma verdadeira? [...] Num primeiro momento foi essa a minha preocupação. E os exercícios eu fui intuitiva, fui usando algumas coisas e percebendo o que funcionava e às vezes não funcionava eu já mudava, sabe aquela coisa, você começa a usar [...]foi na tentativa e erro sim. Porque tem coisas que você vê assim, ah, está funcionando. Aí daqui a pouco você vê assim, não! Não está dando liga! Às vezes numa coisa simples. Você sabe que eu uso muita música pra aquecer os atores, as atrizes, então às vezes eu vejo aquela música, não tá pegando, eu já mudo, tem alguma coisa, vi que eles estavam dispersando, vamos pra tela, se comuniquem olho a olho, então eu fazia muito isso.

J: E o que você percebe quando está caindo? [...]

C: [...] Isso acontece na aula presencial também, que às vezes você vê que o exercício que você deu não está dando liga. Mas aqui eu acho que o que os eu sentia [...] você percebe que a pessoa está se distanciando, que ela está paralisada ali e aí é que é louco, esse mecanismo aqui fez a gente usar uma energia [...] era gostoso, eu não pensei muito, mas tinha um desgaste. Acabava uma aula, estava exausta

J: Porque é o tempo todo né? Estimulando, estimulando.

C: É, mas sabe que você fez eu lembrar uma coisa também, que num momento, eu não sei em que momento, eu comecei a perceber que os quadradinhos me davam um olhar de direção. Ou mesmo de professora, quando eu estava dando aula de corpo. Professora sempre, né? Mas eu digo corpo ou montagem ou teoria. Me dava um olhar individual, sabe? Aquela coisa que se fala muito na pedagogia construtivista, de eu preciso olhar para cada ator individualmente, para cada atriz, para cada aluno, aluna, mas aí é que está, né? Numa sala de aula, aquilo se dispersa. Daqui a pouco, aqui tinha uma coisa, que cada um estava recortado num quadradinho. Isso, às vezes, faz com que você tenha mais atenção.

J: É mais fácil focar em um individualmente

C: É, e ao mesmo tempo ver o todo.

J: Isso que eu ia perguntar agora; as vantagens que você percebeu, além disso que você acabou de comentar, que você consegue focar no aluno [...]. Eles comentaram muito da locomoção; falaram demais do conforto de fazer aula em casa, de não perder tempo com transporte.

C: Eu não sei assim. Claro que tem esse conforto, mas a tensão que a gente vive como pedagogo, de ter que manter aquilo vivo, entende? É o que eu falei, uma aula on-line eu acabo exausta, às vezes mais do que uma aula [...]; e não é o que eu desgosto, mas a energia é muito grande que a gente tem (...) entende? Não era uma coisa também de eu me preparar; um minuto antes, abro o notebook e começo a aula, sabe? [...] apesar de, claro, tem essa coisa da locomoção [...] Eu acho assim, isso que eu te falei, eu não estou entrando muito nesse julgamento, que é claro que o teatro presencial, [...] aliás esse termo não existia né? Teatro presencial. É claro que o teatro, teatro, ele é mais potente. Porém, como eu te falei, eu sou muito adaptável; eu não fiquei questionando, sabe? Ah, mas eu quero fazer teatro [...]. É, agora que eu estou nessa, sabe? Eu começo assim, está me batendo a encheção de saco, chegou mais ou menos agora, eu tenho um tempo de

resiliência. Então, como eu precisava fazer aquilo - não vou fazer aqui a Poliana -, mas eu fiquei pensando no que podia dar certo e não no que podia dar errado. [...] eu te digo, eu peguei uma turma bem difícil, duas turmas de on-line e uma foi era uma turma de PA cinco [...] Mas, assim, era uma turma bastante exigente e desconfiada. Então eu tinha que, o tempo inteiro, segurar a bola [...] e isso não por culpa deles; mas você imagina os alunos, as alunas eles já estavam na desconfiança. Nós não podíamos ficar na desconfiança, entendeu? E aí como vantagens eu penso assim; primeiro, eu acho que a grande vantagem foi a gente não ter parado. A gente ter descoberto uma nova forma de se comunicar e de fazer teatro. Segundo, eu acho que talvez para o público, [...] não sei se isso vai continuar ou não. Mas, eu acho que para o ator, pra atriz, houve um desenvolvimento. Assim como eu acho que teve uma vantagem, por exemplo, da gente trabalhar mais o detalhe, o close, que não existe no teatro. Tanto que o espetáculo que você fez assistência comigo, lembra? Eu batia muito nessa tecla.

Vamos usar esse lugar que a câmera nos dá de olhar o ator, a atriz mais de perto e aí trabalhar coisas do sistema monólogo interno, subtexto, esse minimalismo. Eu acho que essa foi uma das vantagens. Tanto que, no final, eu estava muito assim, nessa última peça. A sensação que tinha é que não quero tentar imitar um teatro de sala. Eu quero tentar usar o que tem aqui [...] e era mais difícil. Porque, quero dizer que para os atores, para as atrizes, de certa forma, foi um desafio maior do que fazer cinema ou TV, porque eles ainda tinham que organizar o enquadramento, o espaço físico, desligar e ligar a câmara [...]. Eu acho que esse tempo de teatro on-line vai dar alguma diferença para essa técnica também, e para essa concentração, para a resiliência do trabalho do ator, da atriz, eu acho que sim.

J: Eles comentaram bastante essa questão de ser multitarefas no teatro on-line, de ter que fazer tudo. Pensar no enquadramento, no figurino, no cenário; eles gostaram bastante disso.

C: Sim, foi um exercício. Nesse sentido que falo de resiliência, de concentração e de um lugar... às vezes... da solidão do ator, da atriz e, ao mesmo tempo, desse contato e da responsabilidade do seu trabalho. Eu acho

que tem coisas, por exemplo, que às vezes no presencial você não conseguia chegar a isso, a essa realidade de, como quem quer realmente ser ator e ser atriz, de manter essa concentração, de ter disciplina, entende? [...]

J: E você acha que eles aderiram bem à aula on-line?

C: Olha, tirando a primeira turma, não era a primeira turma, eu tive duas turmas. E uma era mais resistente, mas depois se apaixonou. Eu acho que a maioria aderiu, acho que teve boa vontade, mas eu acho que tem aqueles que também [...] estavam querendo te (...) não sei de certa forma tinha alguma coisa assim, sabe aquelas pessoas que não (...) aqueles que ficaram mas que de certa forma responsabilizava o outro pela dificuldade, sabe? Porque ninguém tinha culpa, né?

Mas, acho que quem aderiu; eu acho que noventa por cento aderiu e foram muito fortes, mas tem sempre esse e aquele que dá pra trás; que fica tentando e, no final, fica eliminando. Mas, assim, essa última turma que a gente fez, na verdade existia mais uma dificuldade de presença, uma dispersão. Por exemplo, na primeira turma, eu tinha aqueles alunos que ficam, mas ficam tentando problematizar. Vem toda a aula, mas tenta problematizar.

J: E quais foram as principais perdas? Quais as principais perdas que você acha que tem no ensino de teatro remoto?

C: [...] É que eu acho tão assim [...] talvez por isso eu não tenha criado uma briga com o teatro on-line, porque pra mim é uma coisa, como é que eu vou dizer? É um plano B, e isso pode virar mais uma plataforma para o teatro, mais um espaço para se fazer teatro, TV, cinema; para se fazer essa relação artística. Mas, é claro que o contato humano, eu acho que o que se perdeu não foi só no on-line. Essa questão da pandemia ter perdido um pouco dessa relação do tato mesmo. De esses alunos, alunas poderem se tocar, se aproximar, eu acho que isso mais.

Por exemplo, uma coisa que senti, quando, depois de praticamente dois anos dando aula on-line, eu passei para o presencial com máscara e

distanciamento, eu queria morrer, eu estava preferindo dar aulas on-line; eu estava conseguindo fazer melhor a minha montagem on-line, por exemplo. A do semestre passado foi muito mais prazerosa do que a minha montagem presencial, porque era tanto cuidado, tanta coisa, que eu pensei "gente, não dá". [...] Se a gente pensar em termos de teatro, o teatro presencial sempre será mais potente; as pessoas se vendo, se tocando, aquela energia ali; o teatro é teatro, justamente, por essa coisa ao vivo. Essa vida, mas eu acho que pro trabalho do ator, da atriz, eu não acho que teve uma perda tão grande, é nesse lugar que eu falo. Eu acho que continuou se fazendo muita coisa.

J: E você acha que esse ensino de teatro on-line vai mudar ou vai dar alguns frutos positivos para o panorama de teatro?

C: Não, eu não acho que vai ser temporário; acho que se continuará fazendo alguma coisa on-line, sabe? Acho que vai começar a se fazer, estar na sala, mas aquele espetáculo também estar sendo transmitido pelo Zoom. Porque a gente pega coisa de lugares e pessoas que não teriam acesso mesmo, que não viajariam até São Paulo, para assistir uma peça tal, dos filhos, dos alunos, do tio, da tia, do primo. E eu acho que é como eu falei; eu acho que é mais uma ferramenta, mais um lugar para se fazer essa comunicação artística. Não sei se isso é ou não teatro; se precisa fazer essa avaliação. E não acho que é um lugar de se pensar como melhor ou pior; eu acho por exemplo [...]. Tenho uma amiga, que mora na Itália; ela falou que os atores italianos odiaram, nem pensaram; ficaram, assim, num protesto de "não vamos fazer isso de maneira alguma".

J: Bem radicais né?

C: Ah e conservadores, né? Porque assim "não mudo; não mudo". Eu acho, no Brasil, que a gente já tem essa coisa tão brasileira de se adaptar com tudo, sabe? Que foi muito rápido. E as pessoas não ficam ali (...) vamos lá, tem o que fazer, vamos fazer e aí vai encontrar a melhor forma de fazer. Eu confesso que esse semestre a história de "ah não dou mais aula on-line" e

de “não está usando mais o notebook pra criar” [...] me deu uma sensação assim “ah e aquela pesquisa toda vai parar e o que que eu posso fazer?”

J: E você achou muito diferente fazer a montagem, o processo da montagem no on-line; ou não?

C: Ah, confesso que achei. Quando comecei a fazer montagem no teatro, sempre dizia que eu era uma atriz fazendo montagem, agora eu me sinto uma diretora. Mas, eu comecei muito nesse aprendizado, e sempre falava que era uma diretora de atores e atrizes, e não uma encenadora. Mas, aos poucos, fui gostando dessa coisa da encenação.

E no teatro on-line, me deu a mesma impressão. Eu sabia o que queria desenvolver com os atores, as atrizes, mas na hora de fazer a concepção, a encenação, eu disse: “caracas eu não sei como isso vai funcionar” e, ao mesmo tempo, era uma coisa de [...] até agora, por exemplo, fazendo esse trabalho que eu estou, é de perceber que ninguém sabia.

Depois, eu fiz um curso com uma amiga, que é atriz também, mas vive só da atuação, e ela ficou fazendo coisas o tempo inteiro e fez uma peça, e aí ela (contando), que assistiu uma peça dela que tinha várias formas, tinha um enquadramento os atores falando, um de frente pro outro, tinha de lado, tinha tudo ao mesmo tempo. Então, você vê que a linguagem é uma coisa que está se descobrindo também, essa linguagem do on-line.

Então, tem um lugar meio assim, ninguém sabe direito se está certo, está errado. Se a gente pensar no enquadramento do cinema, é claro, agora a gente sabe que se fizer uma cena um olhando para um lado e o outro olhando para o outro está errado; a gente não percebia nem isso no primeiro momento, o que tinha que fazer pra entrar falando do mesmo jeito, quem saía primeiro, quem entrava, essas discussões, sabe? Se eu entrar depois de você, eu vou estar de que lado; como o público vai ver isso e, aí, começou-se a discutir tudo isso.

Então, num primeiro momento, a gente fez erros, eu fiz erros absurdos assim. E imagino que outras pessoas também. Depois, a gente foi aprendendo, e vendo também o tempo. Uma coisa que briguei desde o início (...) teve uma reunião eu disse “eu vou fazer peça de duas horas”, e eu

sempre brigando (...) eu percebo que o tempo, o ritmo é outro [...] isso é uma coisa que a gente percebeu, porque é um outro veículo.

J: Você quer fazer algum comentário, alguma coisa que eu não perguntei, alguma observação, algum sentimento, alguma coisa que você queria falar a respeito das aulas on-line.

C: Eu acho que foi um momento que vai deixar lembranças, dessas pessoas que ficaram conectadas durante todo esse processo, toda essa dificuldade, eu acho que vão ficar boas lembranças e pensar nessas pessoas que ficaram tentando fazer vínculos e manter o teatro vivo mesmo durante a pandemia e ter entrado numa plataforma que ninguém sabia como [...] e agradeço e acho muito legal esses alunos, alunas que tenham acreditado nisso, e que tenham realmente se segurado aqui fazendo. Acho que foi uma aposta difícil [...]. Como eu te falei, quem já é da profissão sabe que tem que fazer e tem que fazer. No sentido de que a gente faz isso no teatro mesmo. [...] quem é de teatro sabe que não dá pra ficar parado se queixando, tem que fazer, mas aluno e aluna é diferente, e mesmo assim tiveram aqueles que “vamos lá”, porque eles podiam ter parado. Mas, acho que foi um grande movimento.

J: De todo mundo, né? “Vamos continuar”... muita gente desistiu, né? Mas muita gente não quis desistir também?

C: É e eu acho que esse pessoal que quis até possibilitou que a gente criasse essa coisa que vai continuar ou não, mas [...] vai ter uma história assim, em algum momento (...) “Ah os atores foram pro teatro on-line na época da ditadura” (risos) tô viajando (...). É uma ditadura junto com uma pandemia. (...). É uma censura que a gente teve, né? Era uma regra bem definida de ação e que a gente continuou fazendo, então acho importante.

J: E a maioria dos alunos respondeu que sim, que faria de novo a aula on-line de teatro.

C: Ah é? Que legal, viu?

J: Só dois que disseram que não, mas a maioria disse que sim. Então, acho que foi positivo para eles também.

Diante da descrição da entrevista apresentada, é importante mencionar que a análise se dará em dois níveis: o primeiro, será uma análise baseada nas respostas das questões, enquanto o segundo nível de análise se debruçará sobre as narrativas construídas, que se deslocam do eixo principal de análise. Como afirma Pondé, Mendonça e Caroso:

Em parte da entrevista os entrevistados limitam-se a fornecer respostas curtas às questões formuladas, mudando em seguida a direção da conversa. Essas digressões em relação ao tema proposto compõem o material do segundo nível de análise, chamado de análise baseada nas narrativas, no qual se propõe a identificação de temas centrais em cada narrativa, mesmo que não guardem relação com o tema proposto pelas questões da entrevista. A diferença principal entre os dois níveis é que no segundo não se parte de uma hipótese e nem de uma categoria prévia, mas de uma ideia aberta, buscando-se categorias locais consideradas relevantes para a compreensão do que está sendo estudado. (PONDÉ, MENDONÇA, CAROSO, 2009, p. 134)

A primeira pergunta procura investigar as primeiras questões e dilemas que surgiram diante da necessidade de ensinar teatro on-line. A principal questão levantada pela entrevistada é a dificuldade em lidar com a tecnologia, de manejar novos instrumentos até então desconhecidos, nunca utilizados sequer na vida pessoal. Difere, então, da hipótese inicial, em torno da questão da distância e conexão com os alunos, além da construção de uma dinâmica nessa nova sala de aula. Em um segundo nível de análise, em sua resposta está implicada a dificuldade de ser atriz/ator, principalmente em um contexto artístico brasileiro, quando afirma que a adaptação faz parte “não sei se por hábito do ofício, do que é fazer teatro no Brasil” e que “é uma profissão que lida com a instabilidade”. Portanto, o maior dilema inicial foi se adaptar com a tecnologia como mediadora nesse contexto educacional.

Em seguida, a entrevista aponta especificamente para as dificuldades que surgiram com essa migração do ensino de teatro presencial para o on-line. As dificuldades citadas são de duas ordens, de conteúdo e de

relação. Como trabalhar o sistema, como era feito presencialmente, e ao mesmo tempo criar um vínculo forte e verdadeiro com os alunos e entre eles. Esses impasses foram contornados com tentativas e experimentações, acompanhadas por um olhar atento. A educadora menciona também que a energia direcionada foi maior, pois os alunos precisavam ser mais estimulados durante a aula on-line.

Uma particularidade da aula on-line, que pode ser classificada como uma vantagem, foi a divisão dos alunos em quadros na tela, que facilitou seu olhar individualizado sobre cada aluno, ao lado do olhar panorâmico, sobre a sala como um todo.

Após as dificuldades, foi levantada a questão das vantagens de dar aula de teatro de forma remota. A maior vantagem, do ponto de vista da entrevistada, foi a continuação das aulas e “ter descoberto uma nova forma de se comunicar e de fazer teatro”. Em segundo lugar, ela menciona o desenvolvimento do ator e atriz, que podem trabalhar mais o detalhe, o minimalismo, o subtexto e a relação com a câmera; se preocupando com outras questões, que não cabem no teatro presencial, tais como o enquadramento, seu espaço individual de trabalho, o domínio da tecnologia, e principalmente, a concentração, resiliência e responsabilidade, exigidas dos alunos que realmente desejam tornar-se atores e atrizes.

Nessa resposta, também foram mencionadas algumas questões não pontuadas anteriormente, como a desconfiança de alguns alunos diante das aulas on-line, e a maior potencialidade do teatro presencial, em detrimento ao teatro on-line.

Uma questão importante é sobre a adesão dos alunos de teatro ao formato on-line. A educadora acredita que a maioria dos alunos aderiu ao novo formato; teve boa vontade e foi muito forte. Em contrapartida, existia certa resistência no início, e alguns alunos permaneceram resistentes até o fim.

Em termos de perdas no ensino do teatro remoto, a educadora menciona que se perdeu na vida cotidiana como um todo a questão do contato, da presença física e do tato. Mas, afirma que para o trabalho do ator não houve tantas perdas, e que se continuou produzindo muito.

Após as perdas, foi perguntado sobre os frutos, para o panorama teatral. A educadora acredita que essa prática não será pontual, mas que o ensino de teatro on-line e o teatro on-line continuarão. A distância não será mais um impedimento para familiares assistirem o estudante de teatro, e que a tecnologia fará cada vez mais parte desse contexto artístico. Em segundo plano, ela cita uma amiga que mora na Itália, e faz uma comparação entre os artistas italianos e brasileiros: a postura dos italianos foi negar e repudiar qualquer forma de teatro on-line, ao passo que no Brasil, muitos atores e atrizes precisaram se adaptar e fazer da forma que era possível.

A percepção sobre o processo de montagem também foi um ponto levantado. A entrevistada menciona seu processo de passagem de atriz para diretora, e em seguida, revela as dificuldades de compreender as plataformas digitais como um meio diferente, que exige um olhar novo para realização de um espetáculo teatral. Tanto, que cita alguns erros comuns iniciais no momento de compor teatralmente um espetáculo, e a compreensão de que muitos atores, atrizes, diretores e artistas no geral estavam aprendendo como seria trabalhar nesse novo formato.

Por fim, a entrevista é finalizada com uma pergunta aberta sobre algum sentimento, comentário ou observação que a entrevistada gostaria de deixar. Ela menciona que é um momento que vai ficar para a história. Exalta também a vontade das pessoas em criarem vínculos e continuarem conectadas, mantendo o teatro vivo, apesar de todas as dificuldades.

CONCLUSÃO

A pandemia revelou a grande potencialidade de transformação do teatro, se metamorfoseando para criar pontes de diálogo com a realidade, através de novos recursos. O fechamento dos espaços públicos impactou artistas, educadores e estudantes, que se viram impelidos a refletir sobre a reinvenção do fazer teatral a partir de novas tecnologias. Novas possibilidades surgiram, e a intersecção entre arte e tecnologia nunca foi tão potente.

Assim como os artistas, os profissionais da educação também precisaram incorporar novas práticas pedagógicas, que utilizassem plataformas digitais e recursos tecnológicos diversos para continuar atuando nas salas de aula, mesmo que de maneira virtual.

O teatro e o ensino de teatro precisaram passar por muitas transformações durante o período de isolamento social, e um dos maiores desafios foi transpor um curso de teatro aplicado de maneira presencial para um curso on-line, sem duplicar as mesmas dinâmicas e levando em consideração o novo formato. Foi necessário inovar e reinventar novos caminhos para construir uma prática pedagógica voltada para o ambiente digital. Ryngaert argumenta sobre a necessidade de definir novas práticas para situações específicas:

A transposição demasiado exclusiva de um modelo artístico no domínio pedagógico só servirá para empobrecê-lo ou caricaturá-lo. Além disso, o teatro se submete cada vez menos a regras imutáveis. Como diz Georges Banu, o teatro está sobretudo à procura perpétua de “saídas de emergências” para escapar de um estado de crise permanente. Cabe a cada um definir suas práticas em função de situações diferentes. (RYNGAERT, 2009, p. 30)

A “saída de emergência” do teatro foi continuar fora do palco. Continuou vivo e resistente, em muitos lugares de maneiras diversas. Assim como Rosenfeld menciona que “[...] as tábuas do palco representam o mundo [...]” (ROSENFELD, 1993, p. 257), a força do teatro desmaterializou o palco e se introduziu dentro da casa de diversos espectadores, construindo seu próprio palco imaterial, mas concreto.

Apesar de todo o esforço em se adaptar e continuar com o teatro vivo durante a pandemia de COVID-19, resta a pergunta: e o público? Diferentemente da indagação de Peter Brook, nesse caso, as portas dos teatros realmente fecharam no mundo todo, sem precedentes. E o público se importou? Exigiu que as companhias continuassem suas produções e seus espetáculos de alguma maneira? A vida continuou da forma que foi possível. Para os artistas, a única forma possível é a vida com arte, e foi assim que prosseguimos, movidos por “um simples impulso pessoal”.

A arte e o teatro resistiram, os estudantes e educadores demonstraram que independentemente da presença física é possível ensinar e fazer teatro. Apesar desse trabalho se dedicar a descrever e compreender apenas uma experiência pedagógica, essa parcela vivida durante o período da pandemia só demonstrou os inúmeros caminhos que podem ser percorridos e investigados dentro do ensino de teatro.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA JR.; J. S. Reflexões acerca do espaço teatral e o ambiente escolar. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, v. 1, n. 2, p. 180 - 184, mai./ago. 2007. Acesso em: 9 fev. 2022.

BACH, S.; HAYNES, P.; SMITH, L. *On-line learning and teaching in higher education*. New York: Open University Press/McGraw-Hill Education, 2007

BROOK, P. Em busca de uma fome. Artigo reproduzido em *Cadernos de Teatro*, nº 20, do boletim mensal do Instituto Internacional de Teatro. fev. 1962. Disponível em: http://otablado.com.br/media/cadernos/arquivos/CADERNOS_DE_TEATRO_20.pdf . Acesso em: 27 jan. 2022.

CAMARGO, C. F.; PERES, J. L. P.; SILVA LARANJA, L.; SILVA, L. G. Comorbidades sociais e Covid-19: a desigualdade como desafio da gestão pública em tempos de crises. *Caderno Enap*, 86. Coleção: Covid-19 Fast Track, 2021. Disponível em: <https://repositorio.enap.gov.br/handle/1/6492> . Acesso em: 29 set. 2022.

CRAIG, G. *De l'art du théâtre*. Paris: L'Arche, 1963.

Desafios das Secretarias Municipais de Educação na oferta de atividades educacionais não presenciais. Disponível em: https://undime.org.br/uploads/documentos/php7UsIEg_5ee8efcba8c7e.pdf. Acesso em: 28 ag. 2021

DUBATTI, J. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503/299> . Acesso em: 7 set. 2021.

GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HOBÍ, L. *Interface cena e tecnologia: composições cênicas mediadas*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, Natal, 2013.

HODGES, C.; MOORE, S.; LOCKEE, B.; TRUST, T.; BOND, A. *The Difference Between Emergency Remote Teaching and online Learning*. 2020. Disponível em: <https://er.educause.edu/articles/2020/3/the-difference-between-emergency-remote-teaching-and-online-learning>. Acesso em: 9 set. 2021.

ISAACSSON, M. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. ArtCultura, Uberlândia, v. 13, n. 23, jul-dez. 2011, p. 7-22. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/marta_isaacson.pdf . Acesso em: 13 fev. 2022.

JANIASKI, F. e VISSICHIO, li. F. Aulas de teatro on-line ainda são aulas de teatro?. Rascunhos. Uberlândia, MG. v.8, n.2, p. 143-15, jul - dez 2021.

MAGALDI, S. Iniciação ao teatro. Editora Ática, 1994.

MOORE, Michael G. Teoria da Distância Transacional. In: Keegan, D. Theoretical Principles of Distance Education. Trad. Wilson Acevedo. London: Routledge, 1993, p. 22-38.

PICON-VALLIN, Béatrice. Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico. Entrevista com Béatrice Picon-Vallin, concedida a Marcos Bulhões, com participação de Verônica Veloso e captação de áudio e vídeo de Humberto Issao. Trad. Verônica Veloso e Cícero Alberto de Andrade Oliveira. Sala Preta. Vol. 11, n. 1, dez 2011, p. 193-211.

PONDÉ, M. P.; MENDONÇA, M. S. S.; CAROSO, C. Proposta metodológica para análise de dados qualitativos em dois níveis. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.16, n.1, jan.-mar. 2009, p.129-143.

REIS, M. R. O corpo como expressão de arquétipos junguianos. Revista Brasileira da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, n. 20, São Paulo: Palas Athena, 2002. p. 1-15. Disponível em: http://www.marfizareis.com.br/textos/o_corpo_como_expressao_de_arquetipo_s.pdf . Acesso em: 21 set. 2021.

ROSENFELD, A. Prismas do Teatro. Editora Perspectiva, São Paulo, 1993.

UNICEF. Enfrentamento da cultura do fracasso escolar. Unicef. 2021. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/media/12566/file/enfrentamento-da-cultura-do-fracasso-escolar.pdf> . Acesso em: 28 ag. 2021.