



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA  
LICENCIATURA EM TEATRO

**NEIVALDO DOS SANTOS MEDEIROS**

**TEATRO-ESCOLA CLÁUDIO BARRADAS:  
A narrativa de um aluno de licenciatura em teatro sobre o aprendizado  
teórico-prático adquirido no teatro experimental da UFPA e nas  
vivências em sala de aula.**

Belém – PA  
2019

**NEIVALDO DOS SANTOS MEDEIROS**

**TEATRO-ESCOLA CLÁUDIO BARRADAS:  
A narrativa de um aluno de licenciatura em teatro sobre o aprendizado  
teórico-prático adquirido no teatro experimental da UFPA e nas  
vivências em sala de aula.**

Monografia de Conclusão de Curso apresentada à coordenação do curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal do Pará - UFPA, como requisito final para obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Orientador: Prof. Me. Paulo de Tarso Nunes dos Santos Júnior.

Belém – PA  
2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Biblioteca Universitária da Escola de Teatro e Dança da UFPA - Belém-PA**

---

M488t Medeiros, Neivaldo dos Santos

Teatro-Escola Cláudio Barradas: A narrativa de um aluno de licenciatura em teatro sobre o aprendizado teórico-prático adquirido no teatro experimental da UFPA e nas vivências em sala de aula / Neivaldo Medeiros dos Santos -- 2019.

Orientador: Prof. Me. Paulo de Tarso Nunes dos Santos Júnior.

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Teatro, Belém, 2019.

1. Teatro experimental - Pará. 2. Teatro escolar - Pará. 3. Teatro na educação. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.098115

---

**Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726**



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA  
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO



### ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos 09 dias do mês de julho do ano de dois mil e dezenove, às 16 h (dezesseis horas), reuniu-se na Sala 17 (dezesete) desta ETDUFPA, a Banca Examinadora composta pelos professores: Prof. Me. Paulo de Tarso Nunes dos Santos Júnior (Orientador e Presidente), Prof. Me. Tarik Coelho Alves (Examinador) e Prof. Me. Jorge Luis Torres de Azevedo (Examinador), para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso de autoria do aluno NEIVALDO DOS SANTOS MEDEIROS, intitulado: “TEATRO – ESCOLA: A narrativa de um aluno de Licenciatura em Teatro sobre o aprendizado teórico-prático adquirido no edifício teatral Cláudio Barradas e nas vivências em sala de aula”.

Após a apreciação do trabalho escrito e da apresentação pública oral e expositiva, a banca promulga o seguinte resultado:

O trabalho foi Aprovado com conceito Excedente  
com as seguintes observações: acrescentar o subcapítulo sobre o teatro experimental e realizar as discussões da banca

e após constar, foi lavrada a presente Ata, que depois de lida e aprovada, foi assinada pelo presidente e demais membros da banca examinadora.

Belém, 9 de julho de 2019

Prof. Me. Paulo de Tarso Nunes dos Santos Júnior  
Orientador e Presidente de Banca

Prof. Me. Tarik Coelho Alves  
Examinador

Prof. Me. Jorge Luis Torres de Azevedo  
Examinador

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura\_\_\_\_\_

*Neivaldo dos Santos Medeiros*

Local e Data: \_\_\_\_\_

*Dedico este trabalho a todos aqueles que buscam transformar a vida de crianças, jovens e adultos por meio da educação e da arte, pois a partir delas, não formamos apenas um mercado de trabalho, mas uma nação capaz de pensar.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus por ter me dado saúde, sabedoria e determinação para concluir esta pesquisa.

Aos meus pais, Neivaldo e Lindomar Medeiros e ao meu irmão, Ney Nelson Medeiros que são e sempre serão meus bens mais preciosos. Obrigado por fazerem parte de minha trajetória de vida, fazendo de mim um ser humano ético e justo.

Ao meu orientador, Prof. Me. Paulo de Tarso que durante os três anos que estive ao seu lado foi muito mais que um professor, nesse percurso, tornou-se também um pai e amigo para todas as horas.

Aos professores, Tarik Coelho e Jorge Torres que aceitaram fazer parte da minha banca examinadora e que compartilharam comigo um pouco dos seus conhecimentos. Agradeço pelo apoio e por sempre pegarem no meu pé.

Aos melhores amigos que fiz e que estiveram comigo nesses quatro anos de curso: Epaminondas Cardoso, Leandro Quinderé e Luciano David. Agradeço por fazerem desses quatro anos que estivemos juntos os mais divertidos e empolgantes de minha vida.

Ao meu grande mestre, o cenógrafo Claudio Bastos que me ensinou que “existe solução para tudo, exceto a morte”. Agradeço pelos ensinamentos, pelas broncas, e acima de tudo, por ter feito de mim membro de sua família. O grande mestre é antes professor, amigo e responsável. Obrigado por ter sido os três.

Ao amor da minha vida, Lorena Coelho, que sempre me apoia em tudo o que faço. A mulher que enxergou em mim muito mais do que os olhos podem ver, ela me ensinou que “só se vê bem com o coração, o essencial é invisível aos olhos”. Você é e sempre será a minha rosa.

*“Do que o teatro precisa, parece-me, é mais de bons profissionais e menos de “gênios” e “revolucionários”, pois se o aparecimento de um esplêndido subversivo é fundamental, a presença de excelentes artesãos é indispensável”.*

- Gianni Ratto

## RESUMO

Esta pesquisa tem o objetivo de apresentar o relato de experiência da trajetória do aprendizado teórico-prático, acadêmico e técnico do aluno Neivaldo dos Santos Medeiros no curso de licenciatura em Teatro no período de março de 2014 a dezembro de 2018. Este Trabalho de Conclusão de Curso refere-se a um estudo narrativo desenvolvido a partir de duas experiências artístico-pedagógicas no Teatro Universitário Cláudio Barradas e no estágio curricular do 7º e 8º semestres com os alunos da turma de teatro infanto-juvenil 2017. Contém neste trabalho abordagens sobre a evolução do edifício teatral e da cenografia desde o seu surgimento no século IV a. C. no ocidente até os dias atuais, tendo como referências Margot Berthold, Cyro Del Nero e Gianni Ratto. Outro autor como Luís Cláudio Cajaíba se faz presente em algumas abordagens sobre as disposições de palco e plateia ao longo da história. Encontra-se nesta pesquisa uma abordagem sobre o Teatro Universitário da UFPA na sua função como Teatro-Escola e equipamento cultural da cidade de Belém. Um breve relato da produção cenográfica do artífice Claudio Bastos – cenógrafo responsável por inspirar este trabalho – se faz presente nesta dissertação. Assim como, relatar a prática teatral exercida nos cursos livres da Escola de Teatro e Dança da UFPA, tendo como enfoque as dificuldades e superações dos alunos-estagiários no planejamento e execução das aulas. Para as práticas teatrais realizadas com os alunos foram adotadas metodologias baseadas nas obras de Ricardo Japiassu, Viola Spolin e Mark Danby, no que se refere à improvisação para o teatro.

**Palavras-chave:** Edifício teatral. Cenografia. Cenotecnia. Teatro-Escola. Prática Teatral.

## ABSTRACT

This research aim to present the report of experience of the trajectory of the theoretical-practical, academic and technical, learning of the student Neivaldo dos Santos Medeiros in the licenciad curse in theatre from march 2014 to December 2018. This work of conclusion of curse is a narrative study based on two pedagogical-artistic experiences at the Teatro Universitário Cláudio Barradas and at the curricular stage of the 7<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup> semesters with the students of the theater class for children in this work approaches on the fourth century a. C. in Greece to the present day, with Margot Berthold, Cyro Del Nero and Gianni Ratto as references. Another author like Luís Cláudio Cajaíba is present in some approaches on the arrangements of stage and audience throughout history. In this research, we focus on the UFPA University Theater in its function as theater-school and cultural equipment in the city of Belém. A brief account of the scenographic production of the artist Claudio Bastos, the set designer responsible for inspiring this work, is present in this dissertation. As well as, to report the theatrical practice in the free curses of the Theatre and Dance School of UFPA, focusing on the difficulties and overcoming of the trainee-students in the planning and execution of the classes. The theatrical practices carried out with the students were adopted methodologies based on the works of Ricardo Japiassu, Viola Spolin and Mark Anby, with regard to improvisation for the theater.

**Keywords:** Theatrical building. Scenographic. Cenotecnia. Theater-School. Theatrical practice.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Desenho ilustrativos da Eira de bois.....	19
Figura 2: Teatro de Dionísio.....	20
Figura 3: Disposições de palco de arena.....	21
Figura 4: Desenho ilustrativo dos primas cenográficos.....	22
Figura 5: Esquemática do Teatro de Epidauro.....	23
Figura 6: Frente do cenário do teatro romano de Mérida, na Espanha.....	24
Figura 7: Teatro de Marcello, Roma.....	25
Figura 8: Diagrama dos cenários do espetáculo “Paixão Valenciana”, de 1547.....	27
Figura 9: Representação do edifício teatral renascentista no século XVI.....	29
Figura 10: Esquemática da maquinaria renascentista desenvolvida por Nicola Sabbatini.....	30
Figura 11: Configurações de palco do teatro elisabetano.....	31
Figura 12: Teatro Globo.....	32
Figura 13: Configurações de palco italiano.....	33
Figura 14: Desenho da sala 04, atual sala 03.....	36
Figura 15: Sala de apresentação do Teatro Experimental Waldemar Henrique, ano 2018.....	43
Figura 16: Teatro Vila Velha, Salvador – Bahia.....	44
Figura 17: sala 24.....	45
Figura 18: sala 22.....	45
Figura 19: sala 23.....	46
Figura 20: Hall do piano.....	46
Figura 21: camarim do TUCB.....	47
Figura 22: Banheiros externos do TUCB.....	47
Figura 23: sala de sonorização.....	48
Figura 24: sala de iluminação.....	48
Figura 25: Sala 21.....	49
Figura 26: Passarelas fixas a mostra nos canto superior esquerdo e direito. Acima do mezanino a passarela central.....	50
Figura 27: Hall de entrada do TUCB.....	50
Figura 28: Sala de apresentação do TUCB.....	51
Figura 29: Desenho do palco do espetáculo “Zeca de uma cesta só”.....	52
Figura 30: Desenho do Palco e Cenografia do espetáculo “Narcisos”.....	56
Figura 31: Anúncio de ocupação do Teatro pelos técnicos, bolsistas e colaboradores. Cartaz anexado nas dependências da ETDUFPA.....	59
Figura 32: Muro lateral esquerdo em frente ao TUCB. Pintado em 2016 pelos alunos de cenografia e técnicos do Teatro. Símbolo de manifestação contra o governo Temer. No centro o tema da II Mostra de Teatro Amador.....	60
Figura 33: Espetáculo “Valsas”, 2017.....	61
Figura 34: Cenografia do espetáculo “Nadim Nadinha contra o Rei de Fuleiró”, 2017.....	63
Figura 35: Cenografia do espetáculo “Nadim Nadinha contra o Rei de Fuleiró”, 2017.....	63
Figura 36: Gráfico que representa em porcentagem os eventos que mais preencheram o calendário de solicitações de pauta no ano de 2017.....	64
Figura 37: Gráfico comparativo da quantidade de apresentações ocorridas no	

TUCB nos anos de 2017 e 2018.....	66
Figura 38: Frente do TUCB após a revitalização da pintura externa em agosto de 2018.....	67
Figura 39: Espetáculo “MPB”, 2018.....	68
Figura 40: Plataformas pantográficas do TUCB.....	70
Figura 41: sargento utilizado na formação de coxias.....	70
Figura 42: Estudos 01 e 02 de palco e plateia.....	74
Figura 43: Estudos 03 e 04 de palco e plateia.....	75
Figura 44: Estudo 05 de palco e plateia.....	76
Figura 45: Desenho da disposição do palco de espetáculos apresentados no TUCB.....	78
Figura 46: Desenho da disposição do palco desses espetáculos.....	79
Figura 47: Desenho da disposição do palco desses espetáculos.....	80
Figura 48: Alunos do GCDA. Ao fundo, Claudio Bastos. Ano 2007.....	82
Figura 49: Apresentação do espetáculo Yubá. Ano 2008.....	83
Figura 50: Estrutura cenográfica do espetáculo “A farra dos Minions”.....	84
Figura 51: imagem ilustrativa do sentido de entrada, interação e saída dos atores.....	91
Figura 52: Modelo do círculo concêntrico utilizado na criação do espetáculo “Marcas da Adolescência”.....	98
Figura 53: Elenco reunido no último dia de apresentação do espetáculo “Mãe é Mãe”, ano 2017.....	107
Figura 54: Análise em grupo do texto “Mãe Coragem e seus filhos”. Ano 2018.....	109

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

AMB – Associação Médica Brasileira

EAA – Escola de Aprendizizes Artífices do Pará

EMMD – École Municipal de Musique e Danse

EMUFPA – Escola de Música da Universidade Federal do Pará

ETDUFPA – Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará

GCDA – Grupo Cênico Divina Arte

GTN4 – Grupo de Pesquisa Teatral Nós 4

MEC – Ministério da Educação

NPI – Núcleo Pedagógico Integrado

TUCB – Teatro Universitário Cláudio Barradas

UFPA – Universidade Federal do Pará

UNIASSELVI – Centro Universitário Leonardo da Vinci

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>1. UMA BREVE NARRATIVA HISTÓRICA DO EDIFÍCIO TEATRAL E A EVOLUÇÃO DA CENOGRAFIA NO OCIDENTE</b> .....	17
1.1. O EDIFÍCIO TEATRAL GREGO.....	19
1.2. O EDIFÍCIO TEATRAL ROMANO.....	23
1.3. O EDIFÍCIO TEATRAL DA IDADE MÉDIA.....	26
1.4. O EDIFÍCIO TEATRAL RENASCENTISTA.....	27
1.5. O EDIFÍCIO TEATRAL ELISABETANO.....	30
1.6. A SALA À ITALIANA.....	32
1.7. O TEATRO EXPERIMENTAL.....	34
<b>2. O ALUNO QUEM VOS FALA</b> .....	35
2.1. MEUS PRIMEIROS PASSOS.....	37
2.2. CONHECENDO O TEATRO UNIVERSITÁRIO CLÁUDIO BARRADAS.....	41
2.3. O TRABALHO DO CENOTÉCNICO.....	52
2.3.1. UM CENOTÉCNICO EM CONSTRUÇÃO.....	53
2.3.2. EQUIPAMENTOS E MATERIAIS DAS MONTAGENS CENOGRÁFICAS.....	69
2.3.3. CONFIGURAÇÕES DE PALCO DO TUCB.....	71
2.4. UM RELATO DE EXPERIÊNCIA DA PRODUÇÃO CENOGRÁFICA DE CLAUDIO BASTOS.....	81
<b>3. A TRAJETÓRIA COMO PROFESSOR</b> .....	88
3.1. O ESTÁGIO SUPERVISIONADO I E II.....	92
3.2. GÊNESIS.....	108
<b>CONCLUSÃO</b> .....	115
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	117

## INTRODUÇÃO

Quando iniciei meus estudos no curso de licenciatura em Teatro no ano de 2014, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, primeiramente busquei adquirir o conhecimento sobre as técnicas de preparação e interpretação do ator, pois meu primeiro contato com o fazer teatral havia sido ao ingressar no curso e por esta razão precisava me familiarizar com os métodos e técnicas para assim, passar adiante como docente. Chegando ao quarto semestre do curso, em 2015, já havia adquirido o aprendizado teórico-prático necessário para ministrar oficinas de teatro para crianças e adolescentes na Paróquia de Santa Luzia<sup>1</sup>, este foi o primeiro espaço onde tive a oportunidade de pôr em prática os conhecimentos de dois anos de curso. Ainda no quarto semestre fui instigado a desenvolver um pré-projeto de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) para a avaliação da disciplina Metodologia da Pesquisa em Arte. A disciplina me proporcionava pensar em meu objeto de pesquisa e produzir os primeiros rascunhos do TCC, naquela época eu havia decidido falar a respeito da preparação do ator para cena atuando em duas linguagens distintas: teatro e cinema. O objetivo da pesquisa seria relatar, registrar e diferenciar a forma como os atores se preparavam para entrar em cena no teatro e no cinema. Sentindo-me desorientado, sem saber se teria condições em dar prosseguimento com a pesquisa, resolvi explorar outros campos do fazer artístico teatral e na área da educação na esperança de ser atraído por outro objeto de pesquisa. Foi então que em Abril de 2016, fui convidado a estagiar por um período de um mês no Teatro Universitário Cláudio Barradas. O estágio tinha o objetivo de promover aos alunos do curso de teatro de diferentes turmas o aprendizado técnico-prático básico nas áreas de iluminação, sonorização e cenotecnia. Sem saber ao certo se realmente queria estar ali, deixei por me levar pela oportunidade de ampliar meus saberes. No estágio fui selecionado para compor a equipe de cenotecnia, supervisionada pelo cenógrafo e cenotécnico do TUCB na época, Claudio Bastos. O supervisor da equipe possuía um extenso currículo em produções teatrais e à medida que explicava o funcionamento dos equipamentos e sobre a estrutura do teatro, ele sempre mostrava vídeos de trabalho anteriores e explicava como eram feitos e quais os tipos de materiais eram usados na cenografia e nos efeitos especiais de grandes espetáculos. Suas aulas eram verdadeiras viagens no universo da cenografia e a cada dia eu me sentia mais

---

<sup>1</sup> Paróquia localizada na Rua dos Pariquis no bairro do Jurunas, Belém.

atraído por esse mundo da carpintaria cenográfica. Graças aos trabalhos cenotécnicos realizados no TUCB, engenhosidade, criatividade e história de vida do cenotécnico Claudio Bastos que me inspiraram na elaboração desta pesquisa, onde narro todos os aprendizados adquiridos por meio de êxitos e falhas nesses quatro anos de curso, tendo como etapas a minha trajetória como aluno e professor de teatro, as dificuldades e superações ao decorrer do curso.

O primeiro capítulo faz uma abordagem histórica sobre a evolução da cenografia e do edifício teatral no ocidente, percorrendo os principais formatos de palco desde os primeiros espaços usados para representações ritualísticas até o formato da sala à italiana.

O segundo capítulo narra o meu ponto de vista como aluno desde a chegada na ETDUFPA no ano de 2014 e a minha experiência como cenotécnico do Teatro Universitário Cláudio Barradas em 2017, ocupando o lugar de meu mestre Cláudio Bastos. Nesse capítulo eu também faço uma apresentação histórica do TUCB, assim como explico o que é o trabalho do cenotécnico, os principais materiais e equipamentos utilizados nas montagens cenotécnicas. Faço uma análise das imagens de palco e plateia do Estudo multidisciplinar para desenvolvimento e implantação do centro de pesquisa em arte cênica: teatro-escola da Universidade Federal do Pará. Abordo um breve resumo histórico sobre os tipos de palco ao longo da história, disposições de palcos-plateia do TUCB e encerro este capítulo falando um pouco da história do cenógrafo que me inspirou na criação deste trabalho, assim como sua produção cenográfica.

O terceiro capítulo narra as minhas experiências como professor nos estúgios. Nele eu conceituo os estúgios do curso em três tipos: palco de observação, palco de participação e palco de regência. Relato a metodologia desenvolvida por mim e pelo Grupo de Pesquisa Teatral Nós 4 – GTN4 no ensino da arte teatral no Estúgio supervisionado I e II, em 2017; das dificuldades, dos momentos de frustração vividos em sala de aula e das composições de espetáculos e metodologias de ensino fundamentadas em teorias de grandes dramaturgos.

# 1. UMA BREVE NARRATIVA HISTÓRICA DO EDIFÍCIO TEATRAL E A EVOLUÇÃO DA CENOGRAFIA NO OCIDENTE.

Como vai, caro (a) leitor (a)?

Antes de relatar a trajetória de meu aprendizado na arte teatral até a conclusão de meu percurso acadêmico no curso de licenciatura em teatro, venho antes convidá-lo a conhecer um pouco mais sobre as origens da formação dos espaços de atuação, os diferentes tipos, características, o desenvolvimento do teatro no ocidente e como se estruturou o palco italiano, configuração de palco utilizada como base nas construções de vários teatros no ocidente. Falar a respeito dessa evolução ao longo dos anos faz com que possamos compreender o fazer artístico teatral que conhecemos atualmente e também como se deu o processo de planejamento da arquitetura teatral nos dias de hoje, como diz Mies van der Rohe (1886-1969)<sup>2</sup>: “a arquitetura é a vontade de uma época traduzida em espaço” (MIES VAN DER ROHE, 1981). Sendo assim, vamos conhecer os espaços cênicos de algumas épocas.

O edifício teatral ocidental teve início na antiguidade por volta do século IV a.C., em Atenas, na Grécia. Os espaços cênicos surgiram devido ao desenvolvimento das comemorações dos festivais rurais da época as chamadas *Grandes dionisíacas*<sup>3</sup>. Amigo (a) leitor (a), naquele período a cenografia era constituída por fachadas de antigos templos e palácios que eram utilizados como cenários para as representações teatrais. O espaço teatral se localizava em áreas a céu aberto, onde a luz do sol era usada para iluminar o espaço cênico. Mais tarde, criaram-se anfiteatros para essas representações. Os anfiteatros são os sucessores dos espaços primitivos. Como assim “espaços primitivos”? A origem do espaço teatral remonta a pré-história. NÃO CONFUDA! Foi na antiguidade que começaram a construir os EDIFÍCIOS para as representações, no entanto, existem estudos de que na pré-história construía-se um ESPAÇO próprio para as representações ritualísticas, como é o caso dos rituais xamanísticos, no período Magdaleniano, entre os anos de 15.000 a 800 a.C. O xamã ritualizava e o público posicionava-se ao redor dele para apenas observar a teatralidade. “O palco do teatro primitivo é uma área aberta de terra batida”. (BERTHOLD, 2001, p.4).

---

<sup>2</sup> Ludwig Mies Van Der Rohe foi um arquiteto alemão naturalizado americano, considerado um dos principais nomes da arquitetura moderna do século XX.

<sup>3</sup> Os sagrados festivais báquicos, menádicos, em homenagem a Dionísio, o deus do vinho, da vegetação e do crescimento, da procriação e da vida exuberante. [...] Os festivais rurais da prensagem do vinho, em dezembro, e as festas das flores de Atenas, em fevereiro e março, eram dedicados a ele.

A cenografia acompanhou as mudanças dos espaços teatrais com o passar dos anos. A cenografia ou *skenographia*, onde o termo etimológico da palavra refere-se a “pintura da” ou “na” skene<sup>4</sup> (NERO, 2009, p. 133) foi adaptando-se ainda mais e aumentando as suas possibilidades de aperfeiçoamento.

“O primeiro registro cenográfico no ocidente com o teatro surge com Sófocles<sup>5</sup>”, (NERO, 2009, p 133) este foi responsável por fazer as primeiras pinturas de cenários e a propor mecanismos cenotécnicos para que fossem realizadas trocas de cenários durante as representações. “Aristóteles credita a Sófocles a invenção do cenário pintado”. (BERTHOLD, 2001, p.114).

Havia um cenógrafo chamado Gianni Ratto (1916-2005)<sup>6</sup> que dizia que a cenografia está inteiramente ligada ao edifício teatral. Ele também afirmava que a cenografia:

“é o espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, poderemos entender tanto o que está contido num espaço quanto o próprio espaço” (RATTO, 2001, p. 22).

Nesse sentido, a cenografia é um conjunto de elementos visuais e sensitivos que impulsionam e dão compreensão aos espetáculos. Ela pode ser constituída por cenários, objetos cênicos, iluminação, figurino, sonorização, etc.

O papel do cenógrafo desde a antiguidade até os dias de hoje, não é apenas um trabalho de construção de cenários, mas de poetização do espaço cênico, pois sua especialidade não se limita ao espaço propriamente dito, mas na preparação do espaço. A cenografia vai além das artes cênicas e se expande cada vez mais, hoje a cenografia é também utilizada em vários eventos como desfiles, shows e cerimônias. A técnica cenográfica possui grande importância para os espetáculos, pois ela não apenas constrói uma atmosfera, mas também é responsável por dar suporte aos atores na narrativa de uma história.

---

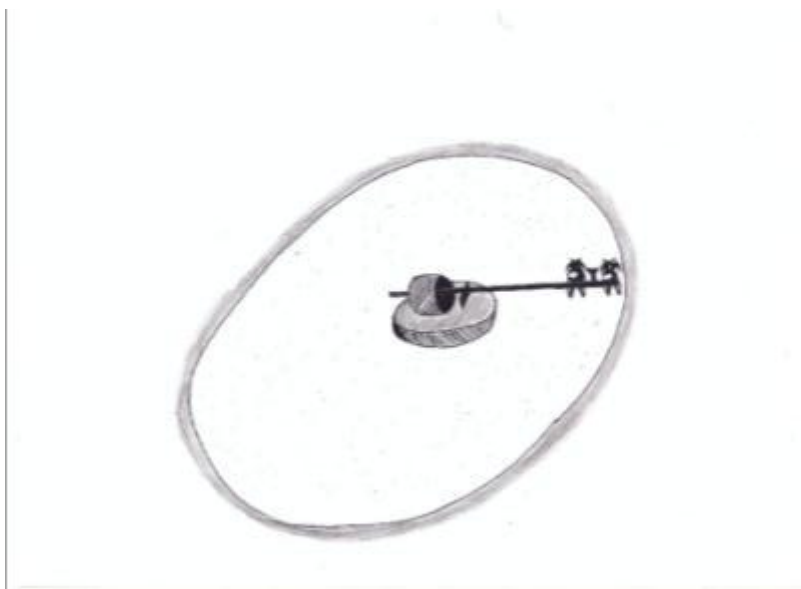
<sup>4</sup> Skene; (Tenda) armada sobre a vegetação junto a orquestra, para que os atores trocassem de roupa dentro dela.

<sup>5</sup> Dramaturgo grego; um dos mais importantes escritores de tragédia ao lado de Ésquilo e Eurípedes.

<sup>6</sup> Diretor, cenógrafo, iluminador, figurista, escritor e ator italiano. Veio ao Brasil em 1954 para dirigir um espetáculo e acabou ficando. Autor do livro; Antitratado de cenografia, 2009.

## 1.1. O EDIFÍCIO TEATRAL GREGO

Como eu havia mencionado antes, o edifício teatral como conhecemos, assim como o fazer artístico surgiram no ocidente, mais precisamente na Grécia antiga no século IV a.C. O edifício desenvolve-se a partir das cerimônias ritualísticas em honra ao deus Dionísio. Nas propriedades rurais encontravam-se as chamadas eiras. Que eram pisos circulares onde se moíam grãos por meio de uma mó que girava com o auxílio de bois. Para que você possa compreender melhor, segue abaixo um desenho esquemático dessa área.



**Figura 1: Desenho ilustrativos da Eira de bois.**

**Fonte:** Desenho do pesquisador.

O círculo feito na terra batida era o local usado nas manifestações e festivais conhecidas mais tarde como “Grandes Dionisiacas”. Depois da construção do Teatro de Dionísio por Psístrato (600-528 a.C.), essas manifestações ou “Grandes Dionisiacas urbanas” como também eram conhecidas, que antes aconteciam nas eiras ou em terrenos com formato circular passaram a acontecer dentro do teatro. O Teatro de Dionísio possuía um santuário para o deus do vinho, assim como: um altar, uma gruta e uma *orchestra*, esse espaço era constituído por um piso de areia onde os gregos dançavam.

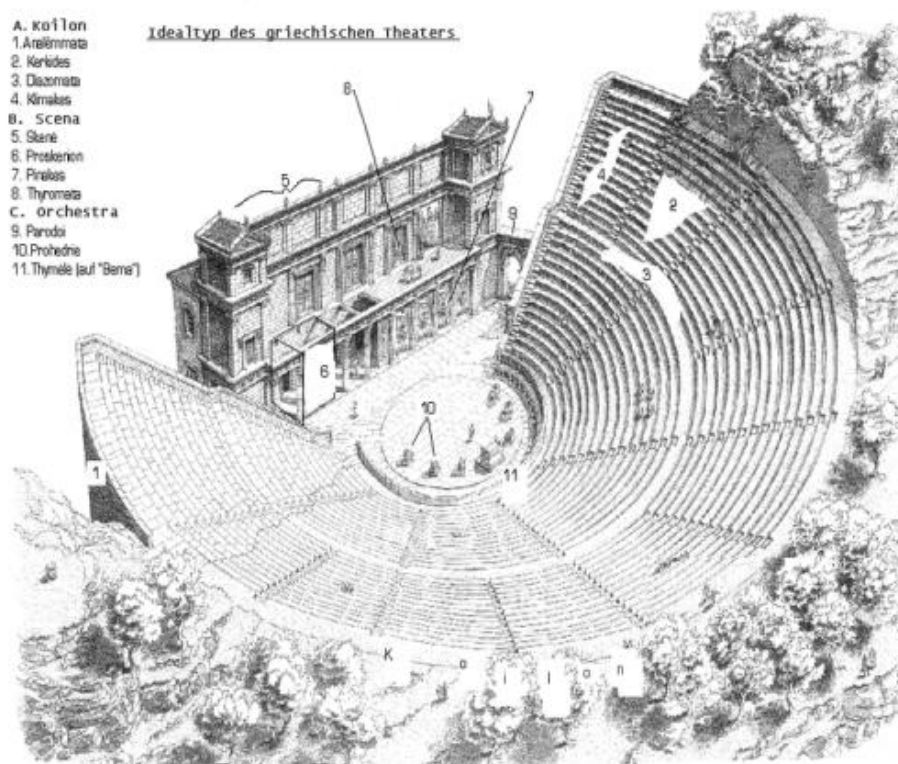
Séculos mais tarde o Teatro de Dionísio passou por algumas mudanças como afirma Del Nero.

“O Teatro de Dionísio encontrado e que vemos hoje é aquele construído por Licurgo entre 342 a.C. e 326 a.C. Foi refeito em mármore, mas na época dos grandes trágicos e de Aristófanes, nos festivais dramáticos da Cidade Dionisa, não era mais que algumas tábuas fazendo as vezes de bancos para o público”. (NERO, 2009, p. 46).

Os arquitetos da época buscavam construir os teatros gregos em declives de encostas, favorecendo a acústica. Curiosamente os gregos não tinham problema em escutar bem uma representação em seus teatros, pois além da acústica ser considerada boa, os gregos utilizavam máscaras em suas representações que funcionavam como amplificadores sonoros para que qualquer pessoa da plateia pudesse escutar.

A respeito da confecção das máscaras: “A máscara – geralmente feita de linho revestido de estuque, prensada em moldes de terracota” (BERTHOLD, 2001, p. 114). Com a utilização desses materiais na fabricação das máscaras trágicas e cômicas faziam com que o menor barulho fosse levado aos assentos mais distantes da plateia.

Observe amigo (a) leitor (a) a figura que mostra a arquitetura do espaço cênico do Teatro de Dionísio.

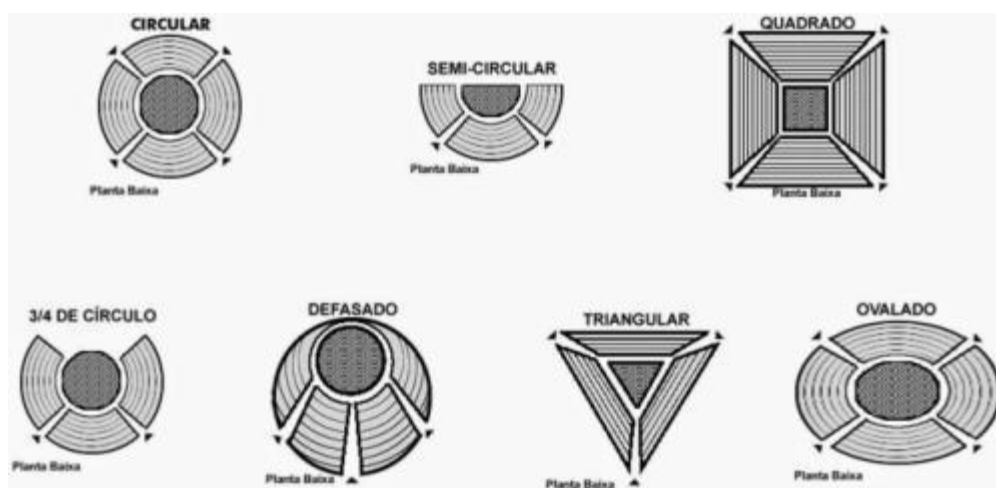


**Figura 2: Teatro de Dionísio.**

Fonte: <http://www.cliografia.com/2014/01/11/o-teatro-de-dionisio/>

Você pode observar na imagem anterior que o teatro grego era constituído com um formato circular central e cercado por um anfiteatro em degraus, também chamado de Teatro de arena. O palco de arena, na maioria das vezes, possui público atrás de quem está atuando o que não era o caso do Teatro de Dionísio, nesse caso o formato de palco é chamado de semi-arena.

Veja agora algumas das disposições de palco e plateia do formato arena.



**Figura 3: Disposições de palco de arena.**

Fonte: <http://wikipedia.org/>

Segundo Cyro Del Nero<sup>7</sup> (1931-2010), talvez outros métodos desenvolvidos para composição da cenografia tenham existido antes de Sófocles, mas foi este que sugeriu as primeiras pinturas de cenários e a troca da cenografia durante as representações. Sendo assim, a cenografia passa a ter obrigatoriamente um valor estético elevado, a qualidade da cenografia deveria ser comparada a de uma obra de arte igual a das esculturas, pinturas, etc. Preste atenção agora amigo (a) leitor (a), a cenografia não deveria apenas “enfeitar” a cena, mas também, mostrar as obras de artes dos artistas gregos nos espetáculos.

Na Grécia antiga, o interessante era que não tinha separação de assentos por classe social, “ao entrar no auditório, cada espectador recebia um pequeno ingresso de metal (*symbolon*), com o número do assento gravado”. (BERTHOLD, 2001, p. 114). Nesse sentido, a elite grega misturava-se com as classes mais pobres.

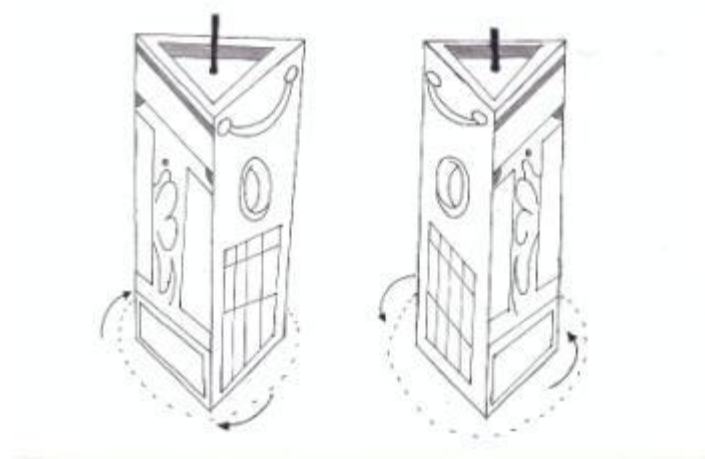
---

<sup>7</sup> Foi professor titular da pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, cenógrafo e diretor de arte. Realizou exposições no Brasil e no Exterior, como na feira de Osaka, no Museu do Louvre e em Lyon.

Falando nesse momento sobre os estilos cenográficos, naquela época havia três que se destacavam: o trágico, o cômico e o satírico. Para quem não sabe, o estilo teatral da tragédia nasce junto à comédia, sendo que o primeiro tinha um título de nobreza, pois estava inserido nas comemorações ao deus Dionísio e abordava a essência humana, a relação do homem com os deuses, com os sentimentos de amor, ódio, traição e medo. Já a comédia vem das canções fálicas e abordava com humor temas relacionados ao cotidiano da população pobre da época. A sátira vem junto à comédia, esse estilo teatral era carregada de ironia e sarcasmo, era e é usado até hoje para criticar instituições políticas, a moralidade, hábitos e costumes. A tragédia possuía como cenário a fachada de palácios e templos. O cenário da comédia e da sátira eram os centros das cidades, feiras e tabernas.

Os cenários eram construídos para que houvesse transições de cenas de espaço e tempo, estes eram chamados de *scaena ductilis*, na tradução seria “cena móvel ou conduzida”, pois a partir dos cenários moveis poderia existir uma troca na cenografia, o que indicava uma mudança na cena.

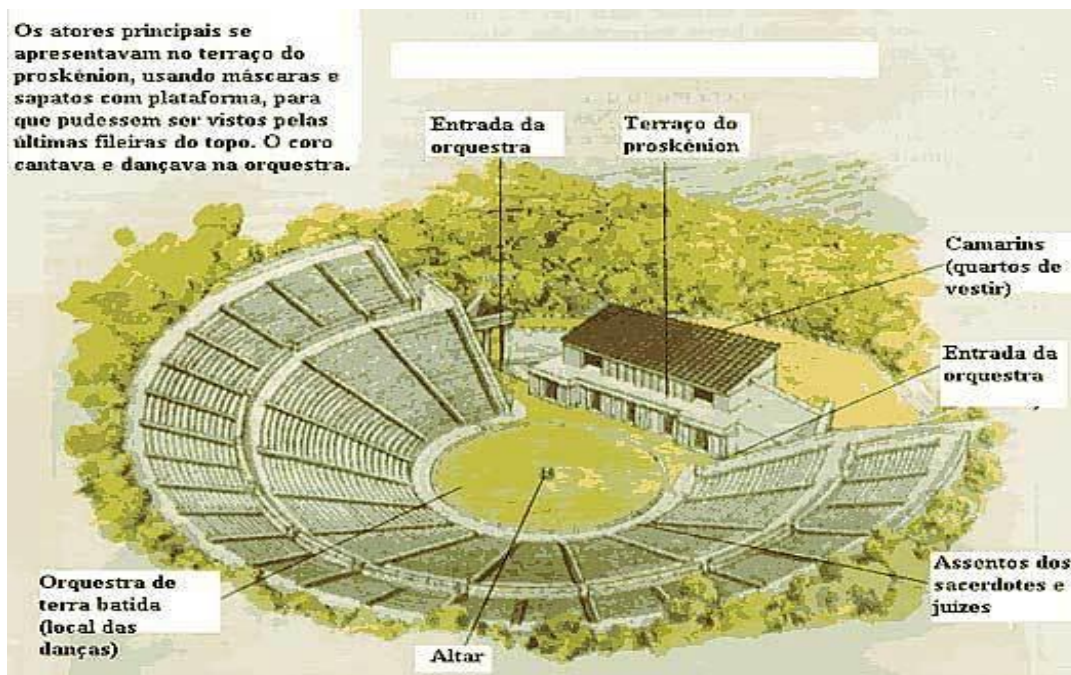
Exemplos de cenários móveis construídos pelos gregos são os prismas triangulares, estes prismas eram girados sobre um eixo fixado em uma base cúbica no chão. Girando esses prismas dava a ideia de que todo ambiente estava sendo transformado em outro. Veja, uma esquematização feita por mim desses primas.



**Figura 4: Desenho ilustrativo dos primas cenográficos.**

**Fonte:** Desenho do próprio pesquisador.

Acho importante trazer a esta pesquisa a imagem de outro teatro famoso da Grécia antiga, o conhecido Teatro de Epidauro, localizado na Argólida, as margens do mar Egeu. Pois, a seguir veremos o que ficou e o que foi modificado na arquitetura teatral com a chegada dos romanos em território grego.



**Figura 5: Esquematização do Teatro de Epidauro.**

Fonte: <http://cultura.culturamix.com/curiosidades/teatro-grego-como-tudo-comecou>

## 1.2. O EDIFÍCIO TEATRAL ROMANO

Os romanos, com a conquista do território grego, haviam percebido que o teatro criado pelos gregos poderia servir como ARMA POLÍTICA e ENTRETENIMENTO para seu povo ao invés de um lugar usado para reflexão moral de sua população. Veja bem, o termo “arma política” usada aqui não se trata de utilizar o espaço para debater questões políticas, mas no sentido de usar o entretenimento para conseguir apoio político. Como assim? Observe que a primeira mudança feita pelos romanos foi se desfazer das ideias e do pensamento grego e adotar o edifício teatral unicamente para divertir uma plateia o que ficou conhecido como a política *panem et circenses*<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Tradução: Pão e Circo; era o modo com o qual os líderes romanos lidavam com a população em geral, para mantê-la fiel a ordem estabelecida e conquistar seu apoio. [...] não tinha qualquer interesse em assuntos políticos, e só se preocupava com o alimento e divertimento.

O teatro romano, tanto em sua arquitetura, quanto em suas características dramáticas, deriva do grego. No entanto, diferenciava-se por ser constituído por um semicírculo e localizado em um edifício fechado. Tinha como característica temas que abordavam os problemas familiares, amorosos, com base nos gêneros da tragédia e comédia. Outra modificação proposta pelos romanos foi a separação de assentos por classes sociais, onde os melhores lugares eram reservados para poucos privilegiados romanos. A preferência pública por espetáculos circenses e gêneros vulgares predominava no teatro romano.

A maioria dos cenários em Roma era formada pelo próprio edifício teatral como visto na imagem a seguir:



**Figura 6: Frente do cenário do teatro romano de Mérida, na Espanha.**

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_romano](https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_romano)

Os gregos construíaam seus teatros em lugares onde o terreno já possuía um formato adequado ao edifício que gostariam de construir. Já os romanos não, anos após se estabelecerem no território grego e por possuírem uma engenharia avançada, buscavam construir seus teatros em lugares onde havia uma maior concentração de pessoas.

Outra modificação feita pelos romanos foi a ampliação dos teatros, a profundidade e a elevação do palco eram maiores do que no teatro grego, Os romanos tinham

edifícios grandiosos, assim como o Teatro de Marcello com 150 metros de diâmetro e capacidade para 14 mil pessoas.

Observe caro (a) leitor (a) na imagem a seguir como se encontra atualmente o Teatro de Marcello em Roma.



**Figura 7: Teatro de Marcello, Roma.**

Fonte: <https://www.marcellaroyalhotel.com/discover-rome/>

A arquitetura e a engenharia romana eram imponentes. O teatro de Marcello, assim como outros teatros romanos, foi um edifício construído para atender variados tipos de espetáculos, nesse sentido, a cenotécnica romana e sua cenografia deveriam estar prontas para atender às suas necessidades. Se o espetáculo envolvia animais, grades eram construídas e colocadas para proteção do público. No caso do espetáculo chamado *Naumachia*<sup>9</sup> uma grande quantidade de água era colocada no palco como cenografia do espetáculo para que ali fosse representada a beira de um rio. A maior atração daquela época foi o chamado *Circus Maximus* (estádio utilizado para corridas) em Roma, onde eram feitas as corridas com bigas.

---

<sup>9</sup> Tradução: Combate naval; [...] o espetáculo no qual se representava uma batalha naval com uma piscina, ou edifício, onde esta era encenada. A primeira *naumachia* conhecida foi oferecida por Júlio César ao povo de Roma em 46 a.C., durante a celebração do seu quádruplo triunfo. Depois de ter construído uma piscina perto do rio Tibre, a representação mobilizou 2.000 combatentes e 4.000 remadores, recrutados entre os prisioneiros de guerra.

### 1.3. O EDIFÍCIO TEATRAL DA IDADE MÉDIA

Avançando alguns séculos, chegamos à Era medieval. Diferente dos Teatros Gregos e Romanos, na Idade Média o principal tema característico do fazer teatral era o religioso. Nesse período não se construíam teatros, faziam-se apenas algumas passagens bíblicas, geralmente essas representações eram realizadas dentro de igrejas ou em praças públicas. O *design* da arquitetura interna das igrejas era usado como cenário para os espetáculos.

Nesse momento você já pode perceber que o teatro em várias épocas, regiões e culturas ao longo da história servia com um propósito diferenciado, na Idade Média era usado como ferramenta de evangelização e servia para mostrar aos homens que todos aqueles que desrespeitam as leis de Deus pagariam por seus pecados no inferno.

As construções cenográficas daquele período eram de grande extensão, e eram chamadas também de “mansões”. Para a fabricação desses cenários era preciso o auxílio de muitas pessoas, pois possuíam vários efeitos visuais necessários para a compreensão da narrativa. A partir daí, surge os chamados cenários simultâneos. Caracterizados por se situarem em locais diferentes para que o público fizesse uma espécie de cortejo, onde cada local em que o cenário estivesse posicionado representasse uma mudança na história.

Latorre<sup>10</sup> relata em seu artigo *Cenografia: uma história em construção*, a grandeza desse cenário no teatro medieval:

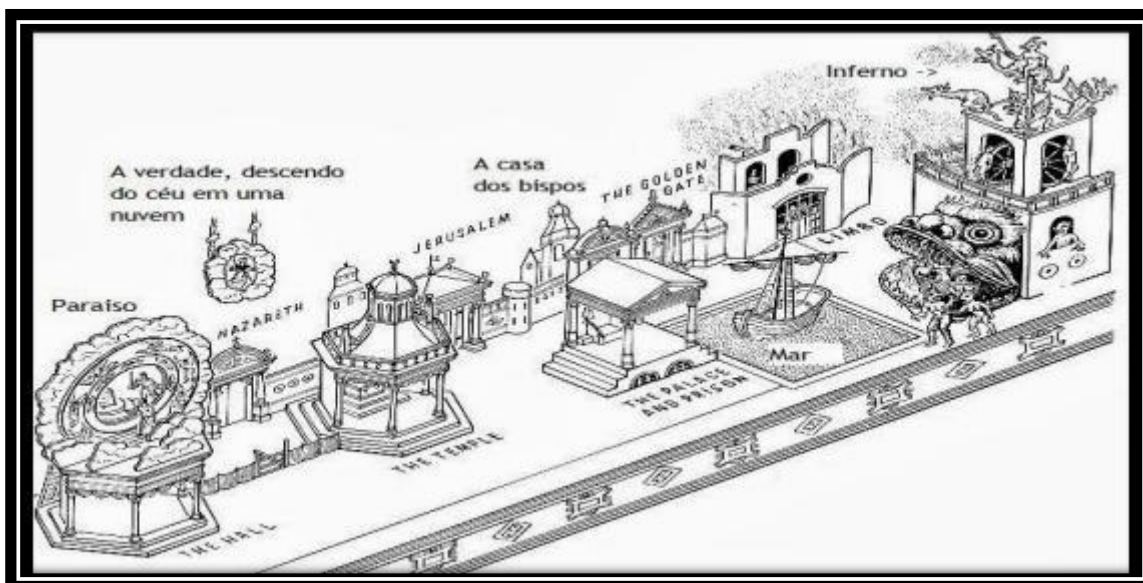
“Estes cenários eram articulados, usavam aberturas de portas, rampas que surgiam para abrir caminhos, grandes colunas e escadarias, suporte para elevar atores aos céus, seus personagens divinos, grandes piscinas para a colocação de pequenas embarcações, para a realização da “viagem final” do personagem, grandes efeitos com fogo, animais construídos em madeira, que movimentavam olhos e boca e tinham capacidade para suportar grandes quantidades de atores para a movimentação destes efeitos”. (LATORRE, 2013, p.11).

A característica cenográfica do teatro medieval era a de ter várias indicações ao longo de um estrado, por exemplo, um simples portão indicava a entrada de uma cidade, já uma pequena elevação no palco representava uma montanha. O espetáculo “Paixão Valenciana”, de 1547, durava 25 dias, nele havia a mansão dos céus, passando por

---

<sup>10</sup> André Latorre é diretor de teatro, pós-graduado em Artes Cênicas pela faculdade Paulista de Artes, onde é professor do curso de teatro.

Jerusalém, até chegar à mansão do inferno, na boca de um enorme peixe que simbolizava a baleia de Jonas, como veremos na imagem seguinte.



**Figura 8: Diagrama dos cenários do espetáculo “Paixão Valenciana”, de 1547.**

Fonte: <http://historiadoteatroufpel.blogspot.com.br/2009/07/cenarios-multiplos-espaco-cenico.html>

#### 1.4. O EDIFÍCIO TEATRAL RENASCENTISTA

Com a passagem da Idade Média para a Renascença no século XV d.C., que foi um importante movimento artístico, cultural e científico. O teatro volta a ser considerada uma arte erudita. Ué?! Antes não era? Entenda... Com o passar dos anos o teatro sofreu algumas modificações como foi ressaltado anteriormente, deixando aos poucos de ser trabalhado o seu valor estético e passando a ser usado como ferramenta para se conquistar algo. Vamos usar uma tabela para melhor explicar o que vimos nos subcapítulos anteriores:

Período	Ferramenta	Objetivo
Século V a.C.	Texto dramático, elementos cênicos e cenografia.	Representação cênica.
Século V d.C. ao XV.	Representação cênica.	Evangelizar.

Agora, com a volta dos valores estéticos do Classicismo grego, tendo como principal característica do Renascimento a RAZÃO que o homem, ao exercer sua capacidade de questionar o mundo o colocaria mais próximo de Deus, período que ficou conhecido como a transição da Idade Média para a Moderna. Transformou o edifício teatral e estabeleceu uma divisão hierárquica, este passa a ser estudado e analisado por grandes artistas da época, o modelo clássico foi inserido em sua arquitetura. O edifício passa a ser construído com os moldes das grandiosidades Greco-romanas.

Durante a renascença, desenvolveu-se pela Europa o teatro denominado “humanista”. Com ele “nasce a primeira ideia de TEATRO-ESCOLA” (DANCKWARDT, 2001, p. 79), um fazer teatral voltado para atividades de ensino promovido pelas sociedades acadêmicas da época.

Com os teatros sendo as “novas” salas de aula do desenvolvimento artístico, o princípio da “perspectiva central” foi redescoberto e assume importante papel na cenografia renascentista. No palco havia um cenário fixo, cenários pintados foram feitos por grandes artistas plásticos como Raffaello Sanzio<sup>11</sup> (1483-1520), Baldassare Peruzzi<sup>12</sup> (1481-1536) e seu discípulo Sebastiano Serlio<sup>13</sup> (1475-1555). A convergência de todas as linhas para um único ponto de fuga é chamada de perspectiva central.

Assim como no primórdio do teatro grego, as ruas e palácios eram os cenários de quase todas as representações, desta vez essas paisagens urbanas seriam trazidas para dentro dos teatros a partir dos cenários pintados por artistas da época. Com a imagem a seguir dá pra se ter uma ideia da grandiosidade dos cenários pintados para criar a ambientação dos espetáculos.

---

<sup>11</sup> Raffaello Sanzio foi um mestre da pintura e da arquitetura da escola de Florença durante o Renascimento italiano no século XVI.

<sup>12</sup> Baldassare Tommaso Peruzzi foi um pintor e arquiteto italiano. Nascido em uma pequena cidade próxima à Siena e falecido em Roma.

<sup>13</sup> Sebastiano Serlio foi um arquiteto italiano do Renascimento e integrou a equipe que construiu o Château de Fontainebleau, na França.



**Figura 9: Representação do edifício teatral renascentista no século XVI.**

Fonte: <http://facilitamos.catedu.es/previo/secundarialengua/>

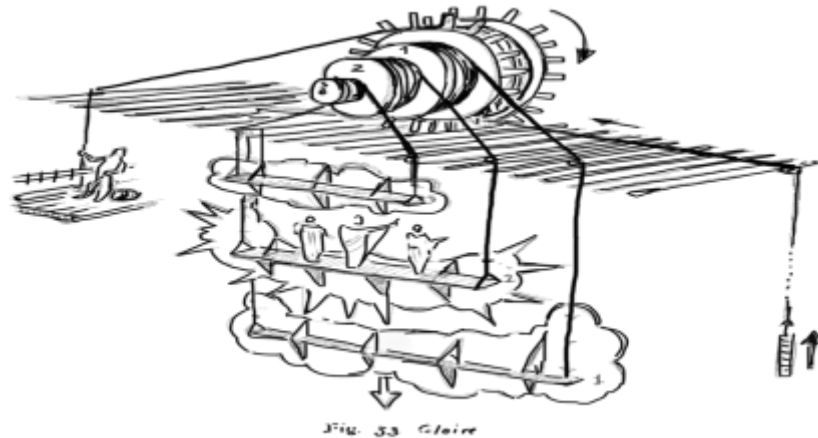
A partir do século XVI, a perspectiva tinha o objetivo de “alargar” o espaço onde se desenrolava a ação cênica. É importante dizer que nesse período havia o predomínio dos cenários pintado. Neste mesmo século, os arquitetos italianos desenvolveram o princípio da *sala à italiana*, em que o palco é separado da platéia, esse princípio como conhecemos hoje denomina-se palco italiano. O surgimento destas salas teve um longo tempo de espera, pois foi necessário um grande período de estudo para então serem construídas.

Já no século XVII, os irmãos Ferdinando (1657-1743) e Francesco Galli Bibiena<sup>14</sup> (1659-1739) foram os responsáveis por introduzirem os cenários em perspectiva diagonal. Ao lado de seus filhos, viajaram a Europa construindo cenários, teatros e maquinarias de cena. Dentre vários outros cenógrafos da época é válido citar Nicola Sabbatinni<sup>15</sup> (1574-1654), este foi um dos pioneiros na construção de maquinarias de palco utilizado para troca de cenários. Observe um dos desenhos esquemáticos da maquinaria criada por Sabbatinni para troca de cenários.

---

<sup>14</sup> Ferdinando e Francesco Galli Bibiena eram italianos e pertenciam a uma família de artistas. Ambos eram arquitetos e pintores, pioneiros na construção de desenhos em perspectiva diagonal.

<sup>15</sup> Engenheiro e matemático italiano que trabalhou para grandes personalidades, como duques e cardeais. Possuía como função a parte cenotécnica, realizou vários trabalhos, entres os descritos por ele está o de fazer surgir um inferno em cena, foi um dos primeiros a fazer aparecer um mar no palco. Construiu maquinarias capazes de fazer os atores descenderem para o palco como se descessem do céu e várias outras ideias



**Figura 10: Esquemática da maquinaria renascentista desenvolvida por Nicola Sabbatini.**

Fonte: <http://moziru.com/explore/Drawn%20curtain%20renaissance/>

## 1.5. O EDIFÍCIO TEATRAL ELISABETANO

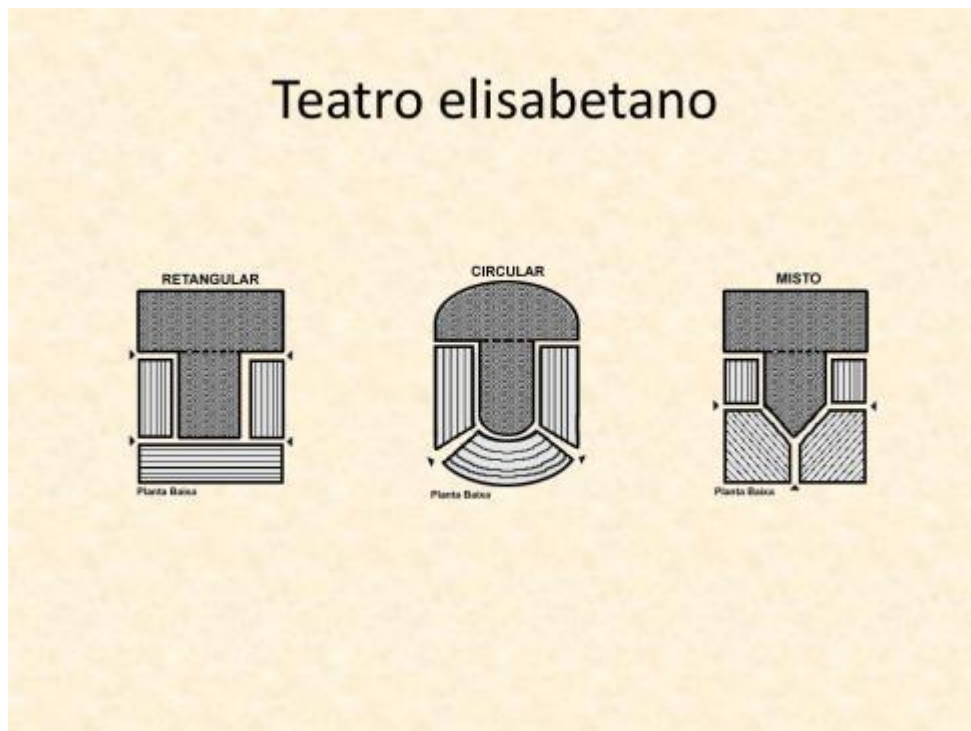
Ele deve seu nome por se estabelecer na Inglaterra durante o reinado da rainha Elizabeth I<sup>16</sup>. O edifício teatral era conhecido como “palco avançado” ou “palco isabelino”. O teatro elisabetano era um teatro de pura originalidade por se tratar de um teatro popular, mas sem ser visto como um teatro de baixa qualidade pelos ingleses, esse fazer teatral durou por mais de 75 anos até o fechamento dos seus teatros pelas autoridades de Londres em 1642.

O sucesso do teatro elisabetano se dá pela pluralidade de autores da época e também por tratar de temas que traziam personagens carregados de simplicidade daquele período como crianças, artesões e camponeses, envolvidos em tramas amorosas, na contemplação de batalhas, em crimes e etc.

O edifício teatral Elisabetano era uma construção simples, basicamente composta por pátio central e galerias. O palco possuía um proscênio avançado, fazendo com os atores recitassem no centro e não em frente ao público.

Veja alguns exemplos de palco do teatro elisabetano.

<sup>16</sup> Reinado que durou de 1558 até a sua morte em 24 de março de 1603.



**Figura 11: Configurações de palco do teatro elisabetano.**  
**Fonte:** <https://www.pinterest.com/palcoelisabetano>

Esse tipo de configuração do espaço do teatro elisabetano é o “principal elemento doutrinador de uma configuração espacial que atenda à interação entre o ator e o público, e, em última instância, entre o drama e a sociedade”. (MORAIS, 2013, p. 19)

Um dos grandes palcos criados no período elisabetano foi o *Globe Theatre*. Construído em 1599, para as representações das obras de William Shakespeare<sup>17</sup> (1564-1616). A maioria de suas obras foram criadas para serem representadas neste teatro. Em 1613, o teatro foi totalmente destruído por um incêndio e pouco tempo depois foi construído um segundo teatro no mesmo terreno que funcionou como sede da companhia de Shakespeare até 1642, quando todos os teatros foram fechados pela Força Puritana Inglesa e em 1644 por estar em desuso foi demolido.

O ator e diretor Sam Wanamake<sup>18</sup> (1919-1993) ao fazer uma viagem a Londres, observou com tristeza uma placa comemorativa em homenagem a Shakespeare no mesmo local onde ficava o antigo teatro e a partir daí, em 1970 começou a angariar fundos para a reconstrução do *Globe Theatre* que ficaria situado a 200 metros do recinto

<sup>17</sup> William Shakespeare foi um poeta, dramaturgo e ator inglês, tido como o maior escritor do idioma inglês e o mais influente dramaturgo do mundo. É chamado frequentemente de poeta nacional da Inglaterra.

<sup>18</sup> Samuel Wanamaker foi um ator, diretor e produtor americano que se mudou para o Reino Unido depois de ficar com medo de ser colocado na lista negra em Hollywood devido a sua simpatia comunista.

original. Após a morte de Sam Wanamake, em 1997 a reprodução fiel do teatro foi concluída. Abaixo a imagem do novo Teatro Globo, em Londres.



**Figura 12: Teatro Globo.**

Fonte: <https://www.thinglink.com/scene/74674302412128256>

## **1.6. A SALA À ITALIANA**

Caro (a) leitor (a), para que você possa compreender melhor esta etapa, o “palco italiano” ou “sala à italiana” como você já sabe, começou a ser moldado durante a renascença no final do século XV e início do século XVI. Com um olhar para o pensamento da época (com o homem no centro do universo), surge a elaboração de um espaço que tenta estabelecer a cena um olhar único. Trata-se de um palco com formato retangular em forma de caixa aberta na parte frontal. O edifício teatral construído neste formato de palco denomina-se de “teatro de arco de proscênio”, pois a plateia fica disposta em formato de ferradura. Tornou-se o tipo de palco mais difundido no mundo. Observe.



**Figura 13: Configurações de palco italiano.**

Fonte: <https://www.pinterest.com/palcoit>

O palco retangular que é mostrado na figura é semelhante a uma das estruturas de formatação de palco montadas no Teatro Universitário Cláudio Barradas que é o objeto central da pesquisa e que será apresentado no próximo capítulo. Continuando, de acordo com Jean-Jacques Roubine (1939-1990), o palco italiano se tornou o maior avanço para a realização da cena:

“O palco italiano ocupa uma posição dominante em toda a vida teatral do século XIX e, com algumas exceções, na primeira, metade do século XX. Ele aparece como o suprassumo da arquitetura teatral. Ele é a solução que oferece as melhores condições de visibilidade e acústicas. A que possibilita todas as transformações cênicas exigidas pela ação. A que permite os efeitos de ilusão (desde a imitação naturalista até a magia mais feérica) mais perfeitos”. (ROUBINE, 1998, p. 35).

O palco italiano garante a possibilidade de apresentação de variados tipos de espetáculos, pois seu formato permite não apenas uma boa visibilidade e acústica da cena, mas também, fornece uma estrutura cenotécnica capaz de proporcionar uma grande utilização da maquinaria cenográfica, como estruturas aéreas responsáveis na criação de efeitos especiais de determinados espetáculos.

## 1.7. O TEATRO EXPERIMENTAL

A necessidade da criação de teatros experimentais surgiu no fim do século XX. O termo ‘Experimental’ refere-se ao conjunto de variadas manifestações teatrais desenvolvidas e estabelecidas no Ocidente. Ele nasce como uma proposta de oposição da forma convencional de criação e produção do fazer artístico teatral da época. Alguns anos depois, o termo foi substituído por ‘Teatro de Vanguarda’<sup>19</sup>.

O teatro experimental diferencia-se em sua estrutura dos demais teatros por não possuir em seu espaço, uma área fixa de atuação e de plateia. A estrutura é planejada para que nela, a configuração de palco e plateia possam se adaptar aos diversos estilos teatrais. O espaço, também chama a atenção por trabalhar com um número reduzido de assentos para a plateia, variando de um a quatrocentos assentos dependendo da proposta do espetáculo.

No Brasil, existem alguns teatros experimentais que são referências, como é o caso do Teatro Vila Velha, em Salvador e os teatros Waldemar Henrique e Universitário Cláudio Barradas [este último serviu como um dos objetos centrais desta pesquisa], ambos localizados na cidade de Belém, no Estado do Pará.

Neste sentido, apresentei aqui fragmentos da história do Teatro ocidental ao longo de mais dois mil anos. Fragmentos estes que servirão para que você perceba a seguir que nada do que foi criado no passado foram esquecidas pelo tempo. As formas de fazer teatro hoje não substituíram as do passado, mas foram agregadas e até mesmo adaptadas dependendo do lugar e do contexto histórico.

Este capítulo não trata apenas de apresentar a formação e características dos principais edifícios teatrais da história, mas mostrar as particularidades e transformações do fazer artístico teatral com o passar do tempo.

O próximo subcapítulo mostra que mesmo com diversas modificações, nada no teatro foi substituído ou esquecido por completo, mas somado a uma nova ideia de se recriar o teatro.

Amigo (a) leitor (a), você agora irá conhecer um pouco da minha trajetória no teatro que teve início em 2014. No próximo capítulo compartilharei o meu percurso

---

<sup>19</sup> Movimento de contestação artística nascido na Europa no fim do século XIX, reunindo correntes estéticas que advogam novos padrões para o fazer teatral, voltadas contra o realismo, o naturalismo e as convenções. Reivindicando a autonomia da arte e impondo um ilimitado campo de atuação, as vanguardas rompem os padrões estabelecidos, num permanente movimento de repositição da expressividade artística, voltadas para um além do já convencional.

como aluno do curso de licenciatura em teatro e meus primeiros passos como professor de teatro e cenotécnico, do aprendizado, da experiência como docente e das dificuldades encontradas ao longo de quatro anos.

## **2. O ALUNO QUEM VOS FALA.**

As informações adquiridas e organizadas cronologicamente sobre a minha experiência com o teatro torna-se história de vida. Antes dos escritos antigos ou figuras talhadas em cerâmicas mesopotâmicas e gregas, essas informações foram retiradas das lembranças de indivíduos ou de um grupo social. O livro mais recente que eu li intitulado “Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)”, explica que a memória é: “a capacidade de reter, recuperar, armazenar e evocar informações disponíveis, seja internamente, no cérebro (memória humana), seja externamente, em dispositivos artificiais (memória artificial)”. (BEZERRA, 2013, p. 52). O que eu estou preste a narrar são fatos acontecidos comigo entre os anos de 2014 a 2018. Para isso precisarei ativar a memória humana e a memória artificial para relatar fatos que eu faço questão em registrar, espero que essa pesquisa possa sobreviver ao tempo. Meu nome é Neivaldo, mais conhecido como Nei Santos. Comecei este capítulo citando um trecho do livro de um de meus queridos professores da universidade, um trecho que fala de memória. E é com as minhas lembranças como aluno do curso de licenciatura em teatro da UFPA que construí a base para o desenvolvimento desta pesquisa acadêmica. Pois, é a partir desta narrativa que busco relatar minha construção profissional como professor-pesquisador, diretor teatral e cenotécnico. Quando lembro de minha trajetória com o teatro e penso em todas as áreas de atuação dessa arte que há séculos se desenvolve junto ao pensamento humano, percebo que nestes quatro anos de curso, com o passar do tempo, eu pisava em diferentes tipos de palco. O palco que me recebera no ano de 2014 foi uma das salas da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA)<sup>20</sup>, este palco se chamava [sala de aula].

---

<sup>20</sup> Criada em 1962, a Escola de Teatro e Dança surgiu a partir da realização do primeiro curso voltado para as atividades de teatro na Universidade Federal do Pará, cuja finalidade é a de fazer do teatro um veículo de cultura, com vistas ao aprimoramento intelectual da juventude universitária e a educação da população em geral. (...) funciona, atualmente, como unidade de ensino, pesquisa e extensão, com autonomia acadêmica, via conselho deliberativo, sob a administração do Instituto de Ciências da Arte, órgão criado em fevereiro de 2006, pela UFPA, para congregar e coordenar a faculdade de Artes Visuais



**Figura 14: Desenho da sala 04, atual sala 03.**  
Fonte: Desenho do pesquisador.

A sala de aula do curso de teatro tornou-se o palco de minhas observações, anotações e experimentações. Nela eu pude estudar e compreender o fazer teatral e assim, possuir um conhecimento mais abrangente sobre o universo das artes cênicas. Neste palco tive a oportunidade de experimentar novos movimentos, novos sentimentos e ressignificar a experiência de [sentir o próprio corpo] saindo do corpo cotidiano e passando para o corpo extracotidiano<sup>21</sup>. Este é o “palco” principal, pois é nele que nós, futuros professores, somos preparados para o próximo “palco”, o do estágio supervisionado. Os episódios dos estágios, incluindo o supervisionado I e II relacionados com os conhecimentos técnicos que adquiri no Teatro Universitário Cláudio Barradas (TUCB) possibilitaram conceituar três momentos significativos nesses anos de curso de teatro, no qual classifico de: palco de observação, palco de participação e palco de regência. O **Palco de observação** é o lugar da Escola de

---

(FAV); e a Escola de Música (EMUFPA). (...) A partir de 2008, para atender demandas das áreas de artes cênicas, teve início o Curso de Licenciatura em Dança e, em 2009, o Curso de Licenciatura em Teatro. A atual Escola de Teatro e Dança da UFPA nasceu como Serviço de Teatro da Universidade do Pará com o curso de iniciação teatral, em 06 de maio de 1962, funcionava na Trav. Quintino Bocaiúva, depois passou a funcionar na Av. Magalhães Barata e em julho de 2004 mudou-se para o atual endereço na Trav. Dom Romualdo de Seixas, nº 820.

<sup>21</sup> Termos ligados a Etnocologia onde o corpo cotidiano é o corpo característico do indivíduo, contendo além dos trejeitos, a maneira de se vestir no dia a dia sem que haja uma preocupação com o olhar do observador. O corpo extracotidiano é a alteração no comportamento do indivíduo e a preparação do corpo para o olhar do outro.

Aplicação da UPFA<sup>22</sup>, nesse espaço pedagógico adquiri a primeira experiência como [aluno-estagiário] a partir das observações das aulas do professor Rubens Meireles responsável da turma - Não havia regência. **O Palco de participação** é o estágio aplicado nos cursos técnicos da ETDUFPA. Nesse palco o [aluno estagiário] participava do apoio técnico do curso escolhido - no meu caso - fiquei responsável pela preparação de elenco da turma do 2º ano do curso técnico em teatro de 2016, para a apresentação do espetáculo “Nadim Nadinha contra o rei de Fuleiró”, sob a direção dos professores Paulo Roberto Santana e Marluce Oliveira. **O Palco de regência** foi a última etapa dos estágios supervisionados I e II, onde, enfim, fui colocado para assumir uma turma [Tuma de teatro infanto-juvenil 2017] para que eu pudesse criar um plano de aula próprio e ministrar as aulas no período de um ano.

Partindo da ideia de “Palco” nossa jornada neste mundo nos leva a diferentes lugares e situações, o que ocasionam a pisarmos ou até mesmo “criarmos” diferentes disposições de [palcos em nossa vida]. O palco que foi essencial em minha formação acadêmica e técnica foi o palco ou os “vários” palcos do Teatro Universitário Cláudio Barradas. O Teatro Universitário Cláudio Barradas TUCB é um Teatro-Escola pela sua estrutura física e sua função multidisciplinar para a UFPA. Seu edifício teatral é usado não apenas como espaço de apresentações artísticas da cidade de Belém e outras regiões, mas também como um espaço de aprendizado e experimentações cênicas dos cursos técnicos e de graduação da UFPA.

## 2.1 MEUS PRIMEIROS PASSOS

Ao ingressar na ETDUFPA no ano de 2014, percebi que o curso de licenciatura em teatro possuía uma grade curricular abrangente e bem estruturada para que o aluno pudesse ao final do curso ter o conhecimento necessário para exercer a sua profissão em sala de aula. O curso possibilita o aprendizado de métodos e técnicas para o ensino do teatro, além disso, havia um ensinamento teórico-prático sobre as técnicas de atuação teatral, o que me leva a pensar - *para ser professor de teatro, não era necessário apenas*

---

<sup>22</sup> A Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará (EA-UFPA), antes de 2006 uma unidade acadêmica especial pertencente à universidade Federal do Pará. Sua função inicial era atender as aulas práticas do curso de letras e Artes e oferecer ensino gratuito e de alto nível aos filhos de funcionários da universidade em idade escolar, desde o maior até o menor servidor público, em uma concepção democrática. Hoje é uma unidade acadêmica especial com estrutura administrativa própria que desenvolve educação básica, configurando-se como campo de estágio voltado para a experimentação pedagógica.

*conhecer os aspectos gerais que cercam essa arte, mas ter uma noção de como atuar - o professor de artes, seja qual for, deve ter uma visão ampliada de sua arte [observador e atuante].*

A oportunidade de relacionar conceitos estudados com a experimentação cênica era algo que certamente facilitava a compreensão do assunto. Durante esses anos de graduação, foram estudadas mais de 40 disciplinas, entre elas, posso citar as que me proporcionaram - o que eu chamo - de “valorização do respeito”, são elas: Trajetórias do si, Modos de ver, Didática para o ensino do teatro, Etnocologia, Teatro de animação, *Clown*, Libras, Dramaturgia do ator e estágio supervisionado I e II. A disciplina que recebe os calouros no curso de licenciatura em teatro é a Trajetórias do si. Essa disciplina serviu como base em meu caminhar na área das artes e para construção desta pesquisa, pois através dela pude conhecer algumas das matérias-primas que regem o ator que são as lembranças, sentimentos e a capacidade de saber contar uma história, seja ela por meio escrito, falado ou gestual. Ministrada pelo professor mestre Alberto Silva Neto<sup>23</sup>, trajetórias do si, era mais que uma disciplina, se tratava de um encontro onde compartilhávamos histórias daquilo que nos machucou, que nos fez sorrir ou que simplesmente marcou. Era uma aula onde o conteúdo estava dentro de cada indivíduo. Em todas as aulas, os alunos eram provocados a fazer um mergulho cada vez mais profundo em suas lembranças e trazer à tona memórias e sentimentos importantes, sejam elas, boas ou ruins para a construção de uma dramaturgia coletiva. Um aluno egoísta que nunca havia se exposto tanto como eu, falando de momentos difíceis na infância, momento dos quais não compartilhara com ninguém e ouvindo outros colegas compartilharem suas cicatrizes, sentimentos e aflições me fizeram sentir empatia e respeito pela história do outro. O professor deve ser aquele capaz de entender que todo aluno é singular e saber trabalhar cada singularidade com respeito e igualdade. Essa vivência me fez entender que a arte só é compreendida a partir dos sentimentos.

Chamo a atenção também pra outras duas disciplinas que me ajudaram em meu desenvolvimento ético e profissional, a disciplina Didática para o ensino do teatro,

---

<sup>23</sup> É ator, Diretor, encenador e professor da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. É Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) do Instituto de Ciência das Artes da UFPA (ICA) (2012). Especialista em Estudos contemporâneo do Corpo; Criação, Transmissão e Recepção, também pelo Instituto de Ciência das Artes (2010). Graduado em Comunicação Social, com habilitação em jornalismo, pela mesma universidade (1999).

ministrada pela professora Mestre Inês Ribeiro<sup>24</sup> e Etnocenologia, ministrada pelo professor Doutor Miguel Santa Brígida<sup>25</sup>. A primeira voltada principalmente para área da educação me fez perceber que muitos professores podem possuir um conhecimento amplo sobre a sua área de atuação, no entanto, se não for capaz de transmitir tal conhecimento em sala de aula, de não se fazer compreender o assunto estudado entre seus alunos, o professor acaba sendo considerado um profissional sem didática.

A teoria de Lohannes Amos Comenius<sup>26</sup> (1592-1670), chamada de ‘Didática Magna’, elaborada em 1657, priorizava uma pedagogia na “arte de ensinar”. Nesse sentido, didática seria um ramo da pedagogia com o intuito de utilizar métodos e técnicas na aplicação do ensino. Com o objetivo de utilizar bases pedagógicas que analisam métodos razoáveis para serem trabalhadas em sala de aula e que contribuam com o aprendizado do aluno.

Já, a Etnocenologia é a disciplina que estuda as diferentes culturas, as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, não de forma individual, mas de maneira coletiva. Foi graças às aulas e orientações do professor doutor Miguel Santa Brígida<sup>27</sup> que pude analisar e entender melhor as diversas manifestações artísticas, culturais e religiosas que se estendem por todo território brasileiro e para além dele. Entendendo como cada manifestação espetacular se apresenta e o que representa para o indivíduo daquele meio, nos faz sentir alteridade e respeito por aquilo em que o próximo acredita, seja ela cultural ou religiosa. Em minhas lembranças na graduação sempre fui levado a dividir o palco com meus colegas de turma em apresentações de seminários, na criação de artigos científicos e em performances de grupo como resultados de disciplinas. Eu entendia que o fazer artístico teatral é algo que nunca se faz sozinho, mas em alguns casos, logo ao ingressar na ETDUFPA em 2014 até o início de 2015, eu optava por fazer meus trabalhos individualmente. Por mais que a minha

---

<sup>24</sup> Atriz, diretora, pesquisadora e professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Doutoranda na Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG – Escola de Belas Artes.

<sup>25</sup> Ator, jornalista, diretor, autor. Mestre (2003) e Doutor (2006) em Artes Cênicas pelo PPGAC Universidade Federal da Bahia. É Pós-Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC – UNIRIO (2011). Professor da Universidade Federal do Pará. Diretor da DACEL – Diretoria de Arte, Cultura, Esporte e Lazer – PROEX/UFPA (2016/2020).

<sup>26</sup> Foi um bispo protestante da Igreja Móravia, educador, cientista e escritor checo. Como pedagogo é considerado o fundador da didática moderna.

<sup>27</sup> Possui graduação em Comunicação Social – Jornalismo – pela UFPA (1985). Formação profissional como ator pela CAL/RJ (Casa das Artes de Laranjeiras), 1987. É Mestre (2003) e Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC Universidade Federal da Bahia. É Pós-Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC – UNIRIO (2011). Professor titular da UFPA atuando nos cursos técnicos, graduação e pós-graduação nas áreas de teatro e dança. Atualmente é o diretor da DACEL – Diretoria de Arte, Cultura, Esporte e Lazer.

relação com todos os professores e colegas de turma, fossem amistosas, eu procurava fazer trabalhos acadêmicos com colegas que compartilhavam das mesmas ideias e que estivessem dispostos a buscar novos métodos de ensino e que não se preocupassem a estarem sujeitos ao fracasso. Foi com esse pensamento que no segundo semestre de 2015 participei de um grupo de estudos compostos pelos alunos Epaminondas Cardoso, Leandro Quinderé e Luciano David, no qual a ideia principal desse grupo seria a busca de novos meios de ensino do teatro através da comédia. Chamamos esse grupo de Grupo de Pesquisa teatral Nós 4 – GTN4, a partir daí, todos os trabalhos em grupo solicitados pelos professores fazíamos juntos. Esse ficou sendo único grupo formado na turma da graduação do ano de 2014 que ganhou nome e permaneceu junto até a conclusão das aulas presenciais no final de 2017. O GTN4 foi um grupo de teatro criado no final de 2015 dividindo diversas opiniões pela ETDUFPA. Havia alguns professores e alunos que achavam interessante um grupo de teatro que trabalhava diversas situações cotidianas sem se preocupar com o “politicamente correto”, sem o intuito de desrespeitar qualquer indivíduo, religião, cultura ou crença, mas com a ideia de facilitar o aprendizado a partir do humor. Um teatro que fala de forma humorada do dia a dia do estado do Pará. No entanto, havia outros que criticavam as ideias do grupo. Mas o quê o GTN4 trabalhava? Em sala de aula, a ideia era de desenvolver uma prática de ensino do teatro utilizando a comédia e as novas linguagens de comunicação da internet, os chamados *memes*<sup>28</sup>. No fazer artístico, utilizávamos como temas os problemas sociais, mais precisamente os problemas da vida cotidiana da população paraense, e mesclava com os estudos de alguns teóricos do teatro como o Teatro Épico de Brecht<sup>29</sup>, o Teatro da Crueldade de Artaud<sup>30</sup>, o Teatro Pobre de Grotowski<sup>31</sup>, o Método Stanislavski<sup>32</sup> e o

---

<sup>28</sup> A expressão memes de internet é usada para descrever um conceito de imagem, vídeos, GIF's e/ou relacionados ao humor que se espalha via internet. O termo é uma referência ao conceito de memes que se refere a uma teoria ampla de informações culturais criada por Richard Dawkins em seu Best-seller de 1976, o livro *The Selfish Gene* ou “O Gene Egoísta”.

<sup>29</sup> Gênero teatral teorizado por Bertold Brecht (1898-1956), que contrasta com o teatro Aristotélico da mesma forma que a epopeia e drama se opõem como narração e ação. É um teatro de cunho narrativo que recusa a ilusão e qualquer comunhão, utilizando para isso efeitos de distanciamento, de forma a preservar uma atitude crítica por parte de espectador e uma eficácia pedagógica que o drama, ao apelar à identificação e à comoção, não possui.

<sup>30</sup> O Teatro da Crueldade é o nome dado à teoria proposta pelo ator, diretor, poeta e teórico francês Antonin Artaud (1896-1948), surgiu na década de 20, como uma maneira de fazer uma crítica à cultura do espetáculo e à própria forma que a sociedade ocidental enxergava o mundo. A origem deste pensamento teve influência dos movimentos dadaísta e surrealista.

<sup>31</sup> Segundo Jerzy Grotowski (1933-1999), o fundamental no teatro é o trabalho com a plateia, não os cenários e os figurinos, iluminação, etc. (...) Seu processo de ensaio desenvolvia exercícios que levavam ao pleno controle de seus corpos para desenvolver um espetáculo que não deveria ter nada supérfluo, (...) sem uma área delimitada para a representação.

Teatro do Oprimido de Augusto Boal<sup>33</sup>. O GTN4 desenvolveu alguns jogos teatrais que foram aplicados com o grupo de teatro infanto-juvenil, turma 2017, que auxiliaram na preparação dos alunos na construção do espetáculo “Mãe é Mãe”. Alguns dos métodos criados pelo grupo serão abordados no capítulo 3 desta pesquisa.

## **2.2. CONHECENDO O TEATRO UNIVERSITÁRIO CLÁUDIO BARRADAS.**

Os prédios onde hoje funciona a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA, em Belém, começaram a ser construídos em 1929 para abrigar a sede da Escola de Aprendizes Artífices do Pará<sup>34</sup> e posteriormente a Escola Industrial. Depois disso, os prédios abrigaram a Delegacia Regional do MEC na década de 70 e em 2004 iniciam-se as atividades da ETDUFPA. Com a necessidade de criar um espaço cênico para atender às práticas de ensino das artes dentro da Escola que naquela época contava com os cursos de formação em ator, interprete criador e os cursos livres de teatro e dança – seria fundamental a construção de um espaço que funcionaria para servir como um ambiente de aprendizado e experimentação cênica dos alunos da ETDUFPA e que pudesse atender às necessidades de programações artísticas da cidade de Belém. A ETDUFPA começa a dar atenção ao antigo pavilhão de oficinas da Escola de Aprendizes Artífices do Pará que naquela época não possuía uma estrutura adaptada para o ensino, apenas um amplo espaço. Nesse sentido, foi apresentando em julho de

---

<sup>32</sup> Sistema ou Método Stanislavski consiste numa série de procedimentos de interpretação do ator e da atriz desenvolvido na arte dramática pelo teatrólogo, diretor e ator russo, Constantin Stanislavski (1863-1938), no final do século XIX e começo do XX. (...) é uma das principais sistematizações para o desenvolvimento da interpretação do ator.

<sup>33</sup> É um método teatral que reúne exercícios, jogos e técnicas teatrais elaboradas pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal (1931-2009). Os seus principais objetivos são a democratização dos meios de produção teatral, o acesso das camadas sociais menos favorecidas e a transformação da realidade através do diálogo e do teatro. Ao mesmo tempo, traz toda uma nova técnica para a preparação do ator que tem grande repercussão mundial.

<sup>34</sup> Foi uma das dezenove escolas criadas pelo Decreto-Lei Nº 7.566 de 23 de setembro de 1909, assinado pelo Presidente da República, Nilo Peçanha. Começou a funcionar em 18 de agosto de 1910 na Av. 22 de junho, atual Av. Alcindo Cacela, esquina com Av. São Jerônimo, atual Av. Gov. José Malcher. Em 22 de dezembro de 1917 muda para Av. São Jerônimo, 149/151. Em 26 de agosto de 1925 muda para São Brás, 36. Em 31 de agosto de 1926 muda para Av. Liberdade, 194. Em 08 de outubro de 1929 muda para Av. Conselheiro Furtado, sn. Em 23 de outubro de 1929 muda para Trav. D. Romualdo de Seixas, 374. Através da Lei Nº 378 de 13 de janeiro de 1937 passa a se chamar Liceu Industrial do Pará e através do Decreto-Lei Nº 4.127 de 25 de fevereiro de 1942 a ser Escola Industrial de Belém. Na década de 60 é transformada em autarquia e passa a ser Escola Industrial Federal do Pará e em 1968 muda para a Av. Magalhães Barata, 1155, sob o nome Escola Técnica Federal do Pará. Em 18 de janeiro de 1999 é levado a Centro Federal de Educação tecnológica e finalmente foi criado de acordo com a Lei Nº 11.982, de 22 de dezembro de 2008 o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará, atual IFPA.

2006 o “Estudo Multidisciplinar para o Desenvolvimento e Implantação do Centro de Pesquisa em Artes Cênicas: Teatro-Escola da Universidade Federal do Pará” com a proposta de transformar o antigo pavilhão de oficinas localizado no bairro do Umarizal, Rua Cônego Jerônimo Pimentel, número 546, anexada ao prédio da Escola de Teatro e Dança da UFPA no Teatro Universitário Cláudio Barradas. O teatro ganhou esse nome em homenagem ao cônego Cláudio Barradas (1931) que é também teatrólogo, diretor teatral e ator. Cláudio Barradas foi um dos fundadores da atual Escola de Teatro e Dança da UFPA.

O antigo pavilhão passou por adaptações, entre elas, a implementação de duas salas; a de corpo e de interpretação, cada uma medindo cerca de 90 m<sup>2</sup> e 70 m<sup>2</sup> respectivamente. Essas salas foram criadas para as aulas práticas e apresentações artísticas para um público reduzido. O TUCB possui uma sala de apresentação com 240 m<sup>2</sup>, com capacidade para no máximo 200 lugares, dependendo da configuração de palco e plateia. O Teatro Universitário Cláudio Barradas foi inaugurado em 09 de junho de 2009.

Tendo como referências para o projeto arquitetônico o Teatro Experimental Waldemar Henrique<sup>35</sup>, localizado na Avenida Presidente Vargas, em Belém, e o Teatro Vila Velha em Salvador<sup>36</sup>.

Observe a seguir as seguintes características estruturais desses teatros que serviram como ideias para compor o projeto arquitetônico do TUCB.

---

<sup>35</sup> Criado em 17 de setembro de 1979 na cidade de Belém, no estado do Pará, para sediar as apresentações de grupos de teatro experimentais da região. Sua construção em *art nouveau* é a mais antiga, e inicialmente funcionava o cinema Radium, posteriormente foi o Museo Comercial, e por último sede da Caixa Econômica, até ser transformado no teatro de hoje, na década de 70 do século XX. O prédio do Teatro é tombado pelo patrimônio histórico.

<sup>36</sup> Criado em 1964 pela Sociedade Teatro dos Novos, é uma casa para espetáculos teatrais da cidade de Salvador, no estado da Bahia. Tem como missão fomentar a criação artística, coletiva e inovadora comprometida com a reflexão e o respeito à diversidade.



**Figura 15: Sala de apresentação do Teatro Experimental Waldemar Henrique, ano 2018.**  
**Fonte:** Registro do pesquisador.

O Teatro Waldemar Henrique inspirou o TUCB por conter mezanino com sistema aéreo de sustentação de cenários, iluminação e panadas sustentados em trilhos instalados no próprio mezanino. Plataformas pantográficas (praticáveis) que permitem inúmeras configurações de palco e plateia.



**Figura 16: Teatro Vila Velha, Salvador – Bahia.**  
**Fonte:** [www.ibahia.com](http://www.ibahia.com), acessado em 15/05/2019.

O Teatro Vila Velha possui um espaço com formato retangular. Varas de iluminação e de cenários automatizadas [com funcionamento manual quando necessário]. Passarelas móveis que percorrem o espaço para manipulação de equipamentos de iluminação.

Com a influência desses dois teatros, o TUCB foi concluído com as seguintes áreas:

Sala de corpo (Laboratório de iluminação) - Espaço utilizado para as aulas práticas de expressão corporal e experimentações cênicas.



**Figura 17: Sala 24.**

**Fonte:** Registro do pesquisador.

Sala de interpretação (Laboratório de técnicas corporais) - espaço utilizado para as mesmas funções da sala de corpo, usado também como espaço para apresentações artísticas. Perceba na imagem abaixo que existe duas portas, destacadas com círculos amarelos, essas portas dão acesso direto ao mezanino do teatro.



**Figura 18: Sala 26.**

**Fonte:** Registro do pesquisador.

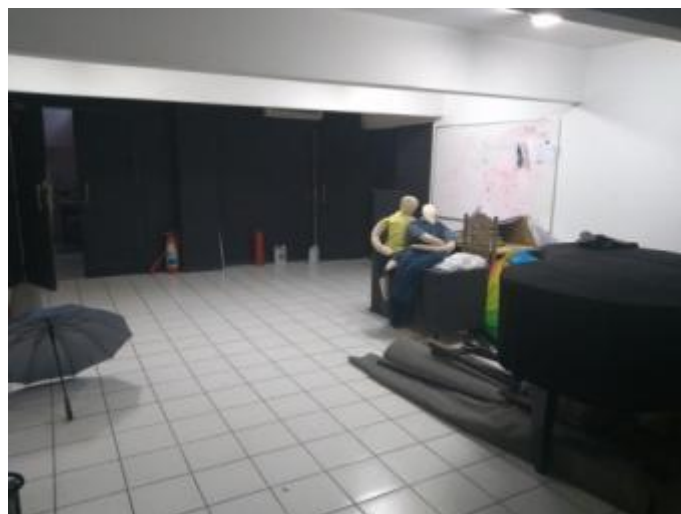
Acervo técnico - onde são guardados equipamentos de iluminação e sonorização da ETDUFPA.



**Figura 19: sala 25**

**Fonte:** Registro do pesquisador.

O Laboratório de voz que atualmente é conhecido como Hall do piano, é um espaço usado para guardar cadeiras, praticáveis e acomodar o piano do TUCB. É possível notar na imagem seguinte que o espaço é utilizado também para guardar objetos cênicos.



**Figura 20: Hall do piano.**

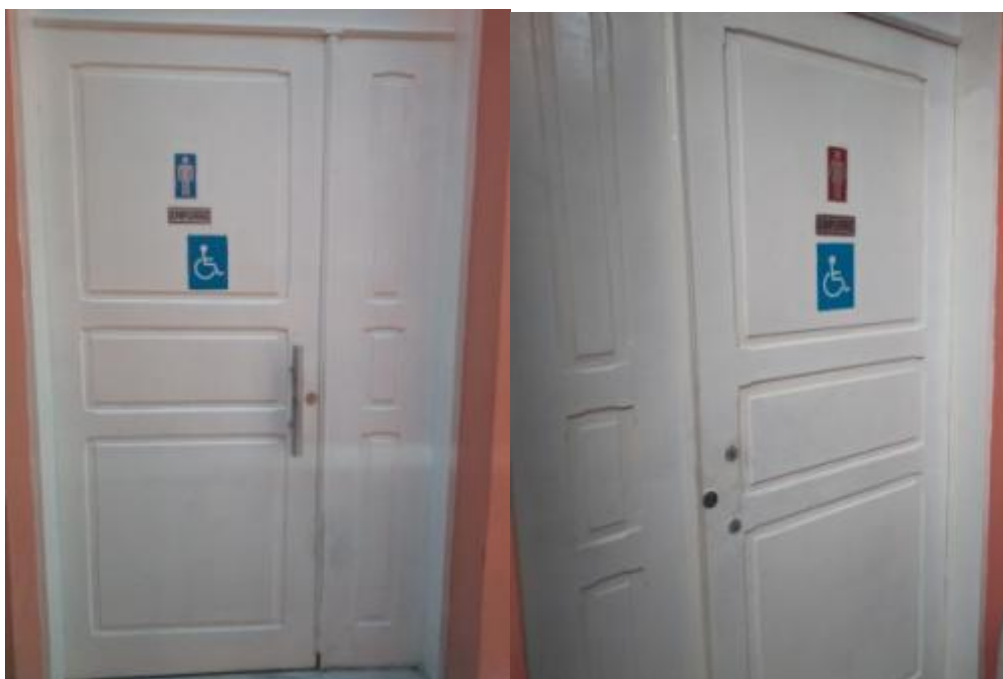
**Fonte:** Registro do pesquisador.

O TUCB possui um camarim climatizado contendo dois amplos banheiros.



**Figura 21: camarim do TUCB.**  
Fonte: Registro do pesquisador.

O teatro também conta com dois banheiros externos para o público. Ambos os banheiros possuem estrutura que atendem as necessidades de pessoas com mobilidade reduzida e cadeirantes.



**Figura 22: Banheiros externos do TUCB.**  
Fonte: Registro do pesquisador.

A próxima imagem é a sala de som do TUCB, neste lugar são guardados os equipamentos de sonorização do teatro como cabos, mesas de som, microfones, headsets e etc.



**Figura 23: sala de sonorização.**  
Fonte: Registro do pesquisador.

A sala de iluminação do TUCB conhecida também como HouseMix é agregada à sala de sonorização.



**Figura 24: sala de iluminação.**  
Fonte: Registro do pesquisador.

Com o TUCB a ETDUFPA ganhou um laboratório cenográfico que é um espaço usado para as aulas teóricas e práticas dos cursos técnicos em cenografia e figurino. É nesta sala que são projetadas, construídas e armazenadas os cenários e elementos cênicos dos alunos da Escola.



**Figura 25: Sala 21.**

**Fonte:** Registro do pesquisador.

As passarelas fixas (mezanino) do teatro são essas que as setas com a cor azul estão indicando na imagem abaixo. Elas são usadas para transito de pessoas autorizadas que necessitam se deslocar pela parte aérea do teatro para fazer alguma instalação técnica, caso necessário. O mezanino é o lugar onde se opera as mesas de iluminação e sonorização. Dependendo do espetáculo, alguns refletores são colocados no mezanino para iluminar as laterais do palco. Já a seta branca indica a passarela móvel do teatro, ela se desloca na horizontal por toda a sala de apresentação. É usada nas montagens de iluminação, projeção e cenografia que ficam suspensas na parte central da sala de apresentação.



**Figura 26: Passarelas fixas a mostra nos canto superior esquerdo e direito. Acima do mezanino a passarela central.**

**Fonte:** Registro do pesquisador.

O hall de entrada do TUCB é a área de recepção do público. É um espaço que dependendo da ocasião é usado para fazer inscrições em seminários, exposições de artes, pontos de venda de livros e revistas. Funciona também como isolador acústico de sons vindo da Rua Jerônimo Pimentel.



**Figura 27: Hall de entrada do TUCB.**

**Fonte:** Registro do pesquisador.

A sala de apresentação do TUCB, como já mencionado, possui 30 metros de comprimento por 8 metros de largura. São 240 m<sup>2</sup> (metros quadrados) de um espaço com dez anos de existência que ainda não conheceu os seus limites de possibilidades de configurações de palco e plateia. Foram mais de 50 disposições de palco que eu pude presenciar e organizar nesses três anos em que trabalhei nesse espaço. O tipo de palco que você verá na imagem seguinte é em formato de semi-arena.



**Figura 28: Sala de apresentação do TUCB.**

**Fonte:** Registro do pesquisador.

A primeira vez que estive no TUCB foi para assistir ao espetáculo “Zeca de uma cesta só”, direção de Leandro Ferreira, espetáculo criado pelo Grupo de Teatro Universitário da UFPA (GTU – UFPA)<sup>37</sup> do período da tarde, no ano de 2015. A peça narrava a história de Zeca, mãe solteira com três filhos, que convive com duas realidades distintas: o apartamento de um juiz no centro da cidade, onde trabalha como empregada doméstica e a comunidade do Riacho doce, no Bairro do Guamá, onde mora. A cenografia do espetáculo somado a arquitetura do TUCB e a disposição de palco e plateia me deixaram fascinados pela capacidade que o espaço tem de introduzir com facilidade o espectador na cena. A disposição era em formato “corredor”. No palco

---

<sup>37</sup> O Grupo de Teatro Universitário é uma iniciativa dos coordenadores Prof<sup>ª</sup>. Dra. Olinda Charone e do Prof<sup>º</sup>. Me. Paulo de Tarso. O GTU é um projeto de pesquisa da ETDUFPA que tem como objetivo dar aos alunos da UFPA e a comunidade em geral a oportunidade de mostrar novos trabalhos Dramatúrgicos e incentivar a criação de novos grupos teatrais na cidade .

montado a esquerda (figura 29) era a casa da personagem Zeca, no palco do lado direito era o apartamento do juiz. O corredor formado era a rua e o público ficava disposto nas arquibancadas laterais, como mostra a figura 29. Não imaginava naquele ano, que um dia seria eu, um dos responsáveis por torna possível a ideia de vários cenógrafos na construção cenotécnica dentro daquele ambiente.



**Figura 29: Desenho do palco do espetáculo “Zeca de uma cesta só”.**  
Fonte: Desenho do pesquisador.

### 2.3 O TRABALHO DO CENOTÉCNICO.

O que é cenotecnia? Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, cenotecnia é:

“a técnica de executar e fazer funcionar cenários e demais dispositivos cênicos para espetáculos teatrais, operísticos, *shows* e eventos. O termo aplica-se ainda a todo o aparato técnico teatral capaz de servir ao espetáculo, e mais especificamente à cenografia” (GUINSBURG, 2006, p. 76).

Nesse sentido, o cenotécnico é aquele responsável pela execução dos projetos desenvolvidos pelo cenógrafo, obviamente a sua função é a construção e a montagem dos cenários planejados pela equipe de cenografia, incluindo adereços e elementos

cênicos. O cenotécnico é, também, o responsável pela organização da sala de apresentação. Durante o espetáculo, se necessário, esse profissional é aquele que opera maquinarias essenciais para o desenrolar da trama, tais como, panadas, dispositivos de efeitos especiais e etc. Ao término das apresentações, com a ajuda da equipe de cenografia, o cenotécnico desmonta e guarda adequadamente os materiais e equipamentos utilizados. No Teatro Universitário Cláudio Barradas, o trabalho do cenotécnico é uma atividade que exige a participação de no mínimo dois profissionais, caso haja a necessidade de manipular as plataformas pantográficas. É possível que apenas uma pessoa seja capaz de manipular essas plataformas? Sim. Porém, não é aconselhado. Pois, cada plataforma pesa aproximadamente 70 quilos e algumas delas são colocadas sobre as outras e para não haver riscos a vida do profissional é indicado que o cenotécnico tenha alguém para ajudá-lo nesse processo de montagem. No período de 2015 à metade de 2017 o cenotécnico do TUCB era o cenógrafo Claudio Bastos, em 2016 eu fui chamado para desempenhar a função de assistente de palco, trabalhando diretamente com mestre Claudio. O conhecimento e experiência sobre o teatro que esse profissional me transmitiu fizeram com que eu me tornasse o seu sucessor como cenotécnico do Teatro Universitário da UFPA, não digo que ele me ensinou tudo o que sabia sobre cenografia e cenotecnia, mas afirmo que me ensinou tudo o que eu precisava saber para iniciar o meu percurso.

### **2.3.1. UM CENOTÉCNICO EM CONSTRUÇÃO.**

Em abril de 2016, já no 5º semestre do curso de licenciatura em teatro, fui convidado por uma colega de turma para participar de um estágio com duração de um mês no Teatro Universitário Cláudio Barradas. Inicialmente, o motivo de meu interesse no estágio era a remuneração no valor de quinhentos reais e um certificado de participação que contava como carga horária para o curso. No entanto, não sabia eu que aquele ambiente de encontro das artes me proporcionaria um conhecimento técnico tão abrangente.

Fui designado para compor a equipe de cenotecnia do TUCB. Por se tratar de um teatro experimental, o cenotécnico é também responsável pelo manuseio das principais estruturas de composição do espaço cênico, as plataformas pantográficas

(praticáveis), organizando-as de maneira que atenda às necessidades do espetáculo. O responsável pela equipe era o cenógrafo e cenotécnico do TUCB, Claudio Marcio da Silva Bastos, este que assumiu a direção de palco do Festival de Ópera do Theatro da Paz<sup>38</sup> de 2007 a 2014.

“Mestre Claudio”, assim chamado por mim, foi também responsável por proporcionar-me um grande mergulho na história da cenografia paraense. Cenografia estas que foram fabricadas com matérias-primas encontradas na região Norte. Contava-me todos os dias sobre os bastidores de grandes produções em que participara ao longo dos anos, quais materiais eram utilizados na construção de determinadas estruturas, de onde surgiam as ideias para a criação de seus projetos cenográficos e etc. Notei que a função de cenotécnico vai muito além das instalações cenográficas, organizações do espaço e de ter seu nome citado ao fim de cada apresentação como um colaborador do espetáculo. Observando mestre Cláudio, notei que o trabalho de cenotécnico, com base em minha experiência no Barradas, exerce também uma relação de cuidado com o espaço. Pois, para aquele que ama o que faz, o teatro deixa de ser um simples ambiente de trabalho e se tornar aquilo que chamamos de “segundo lar”.

Mergulhando ainda mais em minha trajetória na cenotecnia, no dia 16 de abril de 2016, participei de uma atividade que o então coordenador do teatro, Professor Mestre Paulo de Tarso<sup>39</sup> batizou de “Feijão com Tinta”, onde todos nós, estagiários, fomos convidados a pintar a área interna do teatro e no almoço foi servida uma feijoada para levantar o ânimo dos participantes. Essa havia sido a primeira revitalização da pintura interna do TUCB desde a sua inauguração em junho de 2009. Na semana seguinte, fui informado que trabalharia nas montagens de palco no período chamado de “Práticas de Montagens – Mostra Cênicas 2016” da ETDUFPA. As Práticas de Montagem é um período de um mês de apresentações artísticas que encerram o ano letivo da Escola de Teatro e Dança e avaliam os alunos dos cursos técnicos. Além de ser

---

<sup>38</sup> O festival de Ópera do Theatro da Paz é uma das programações culturais mais tradicionais do Estado do Pará no período de agosto e setembro. O projeto é do Governo do Pará, por meio da Secretaria de Estado da Cultura e da Academia Paraense de Música. Iniciado em 2002, a cada ano, o Festival apresenta para o público paraense, a montagem de óperas tradicionais no inteiro, como “O Pescador de Perolas” e “Carmen”, de George Bizet, “Salomé”, de Richard Strauss e “O Barbeiro de Sevilha”, de Rossini, entre outras.

<sup>39</sup> Graduado em Artes Cênicas com habilitação em cenografia pela Universidade federal do Rio de Janeiro (2000). Mestre em Arte pela Universidade Federal do Pará. Coordenador do Grupo de Teatro Universitário – GTU. Coordenador do Teatro universitário Cláudio Barradas de março de 2014 a janeiro de 2018.

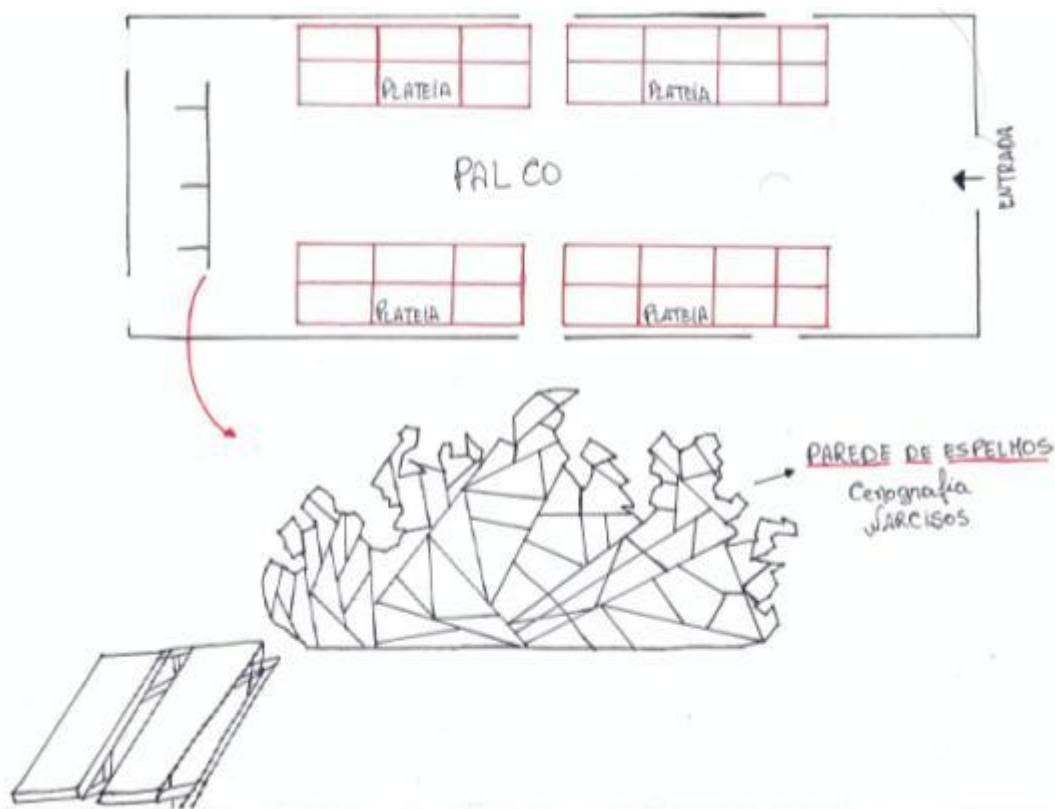
um processo avaliativo, as Práticas de montagens é uma oportunidade da ETDUFPA mostrar os trabalhos artísticos e estudos desenvolvidos pelos alunos e corpo docente da Escola. E para a população, uma oportunidade de conhecer e se deleitar com as produções artísticas que se renovam a cada ano. Os cursos técnicos de nível médio ofertados pela ETDUFPA são: Teatro, Dança Clássica, Intérprete-criador, Figurino Cênico e Cenografia.

O meu primeiro trabalho como assistente de cenotecnia foi no espetáculo “Narcisos”, produção do curso técnico em Dança Intérprete-criador com a coordenação cenográfica do Professor Mestre Bruce Macedo<sup>40</sup> e direção do Professor Doutor Paulo Paixão<sup>41</sup>. O espetáculo abordava a cultura contemporânea e suas tendências narcísicas, a produção parte da representação do Espectro do Espelho, criatura que é refletida. O roteiro se baseia nas fases do ciclo da psique do Narciso, a relação com a própria imagem, que abre espaço para a auto exposição e conseqüente do outro sobre nós. A estrutura de palco para o espetáculo Narcisos era o formato corredor. A plateia ficava disposta nos lados direito e esquerdo, e o espaço de atuação dos bailarinos era o grande corredor no centro. Não havia panadas ao fundo ou coxias, existia apenas uma enorme estrutura de madeira com 5 metros de largura, por 4 metros de altura, envolvida com papel alumínio e folhas de acetato que proporcionavam a visualidade de uma enorme parede de cristais. O conjunto de todos os elementos constituinte da cena como cenografia, figurino, iluminação e sonorização, me fez perceber que cada elemento não deve estar à parte no espetáculo, mas todos os elementos devem atuar constantemente interligados entre si. Veja a representação desse palco na imagem abaixo.

---

<sup>40</sup> Doutorando em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e Universidade de Lisboa (Doutorado Dupla Titulação). Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará (2016). Especialista em Educação de Jovens e Adultos pela UFPA. Graduado em Educação Artística pela UFPA (2007) Professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

<sup>41</sup> Doutor e Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/2002-2009). Especialista em coreografia (UFBA/1997). Licenciado em Dança (UFBA/1996) e Técnico em Dança (FUCEB-BA). Professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA.



**Figura 30: Desenho do Palco e Cenografia do espetáculo “Narcisos”.**

**Fonte:** Desenho do pesquisador.

A partir daí, outros espetáculos, outros formatos de palco e plateia surgiram e cada vez mais eu queria saber qual era o limite de possibilidades de configurações espaciais daquele lugar. Em meus quase três anos de TUCB, e dos mais de cem espetáculos montados, ainda não há um resultado final. Após o encerramento das Práticas de Montagens – Ano 2015, em maio de 2016, consequentemente aconteceu o encerramento do estágio, o professor Paulo de Tarso, coordenador do TUCB, havia pedido para que eu continuasse no apoio técnico do teatro, pois havia ainda alguns espetáculos de pautas externas para acontecer nas dependências do Barradas. Agora sem possuir um vínculo de estágio com o TUCB e não havendo remuneração salarial, continuei dando assistência técnica nas montagens de palco. No fim de semana quando havia espetáculos, o professor Paulo de Tarso me possibilitava uma ajuda de custo no

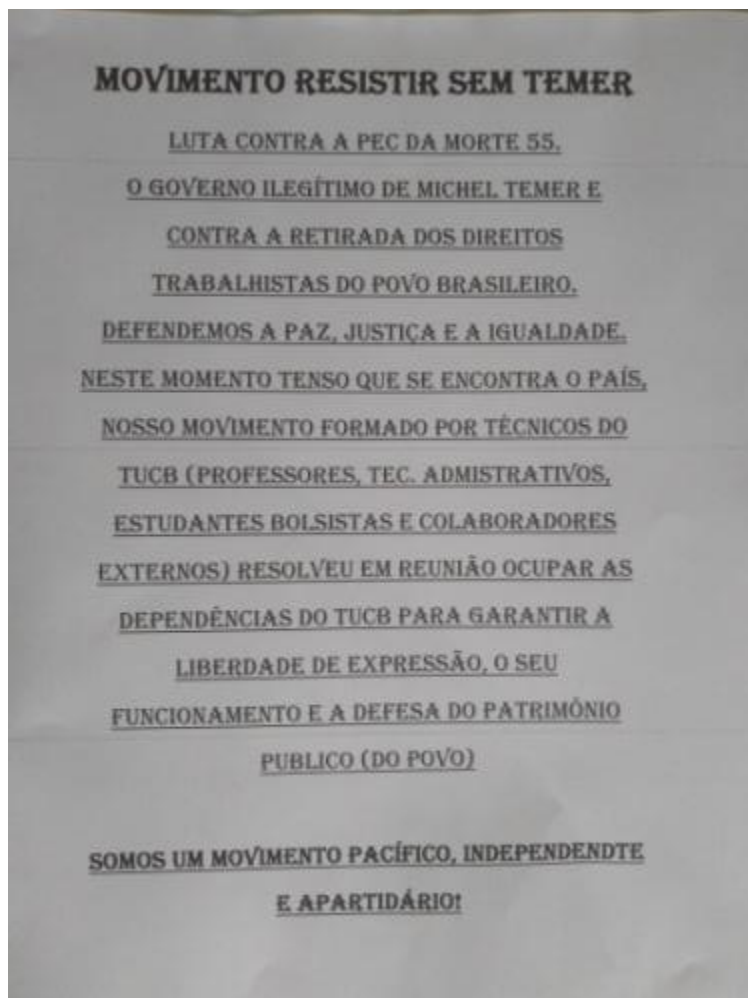
valor de trinta reais para despesas com transporte e alimentação. Naquele tempo, a maior ajuda de custo que recebera dele era o conhecimento que aquele lugar me proporcionava, conhecimento este que levaria comigo pelo resto da vida, além das amizades que fiz naquele espaço. Foi graças ao professor Paulo de Tarso que no mês de setembro de 2016 me tornei bolsista administrativo do TUCB, continuando também à parte nas montagens cenotécnicas. Dois meses depois, naquele mesmo ano, o Brasil vivenciou uma das maiores mobilizações estudantil de sua história. Conhecida também como “Primavera secundarista”, essa mobilização nacional, aconteceu como uma série de manifestações e ocupações de escolas secundárias, universidades estaduais e federais por todo o Brasil por parte dos alunos. Essas manifestações tiveram como principais causas às péssimas infraestruturas de escolas e universidades, má gestão dos governos estaduais e federal e principalmente, contra a Medida Provisória (MP) 746, que reforma o Ensino Médio e contra a proposta de emenda à Constituição (PEC) 55, que limita os gastos públicos por 20 anos. Foi por essas razões que no dia 07 de novembro de 2016, os alunos da UFPA aderiram ao movimento de ocupação do campus da universidade e aos demais polos associados, entre eles, a Escola de Teatro e Dança da UFPA. A ocupação da ETDUFPA pelos alunos foi um período bastante conturbado da história do TUCB,

A princípio, a relação da coordenação do teatro com os alunos era de total apoio ao movimento estudantil, desde que fosse respeitada a integridade do patrimônio público. Assim que começaram as primeiras pichações na área lateral externa do teatro que dava acesso ao estacionamento, a coordenação do TUCB procurou uma maneira de direcionar os protestos dos manifestantes, não para atos que comprometeriam o espaço ocupado com o intuito de chamar a atenção do Governo, mas utilizar a Mostra de Teatro Amador do TUCB que acontecia naquele mesmo período e que estava no seu segundo ano de produção, para convidar a comunidade belenense a assistirem aos protestos dos estudantes em formas de cenas curtas. O teatro sempre foi usado como arma política, mas dessa vez eu pude presenciar a volta às origens do fazer teatral, como fizeram os gregos séculos atrás. O professor Paulo de Tarso havia criado em 2015 a Mostra de Teatro Amador do TUCB, com objetivo de ampliar o olhar teatral para produções contemporâneas, amadoras, populares, além de oportunizar a grupos e artistas a apresentação de seus trabalhos. O evento surgiu como uma prática além da universidade, pois engloba alunos e não alunos promovendo trocas, discussões,

incentivo à produção teatral e convívio com grupos e artistas que atuam fora dos muros da universidade. Naquele ano o tema do evento trouxe o aspecto político e artístico como foco, com base nas discussões e mudanças de ambos os cenários naquela época. “Resistir Sem Temer”, o professor Paulo de Tarso dizia que essa frase era mais que um tema, se tratava de um grito, uma bandeira carregada pela Mostra e pelos artistas locais.

A Mostra de Teatro serviu ao seu propósito, os alunos e simpatizantes apresentaram seus manifestos no palco do TUCB. Foram feitas também rodas de conversa com a ideia de esclarecer ao público em geral, os efeitos negativos das propostas do Governo em relação a educação, essa forma de protestar ficou conhecido na ETDUFPA como “Teatro pela democracia”. Mesmo com a coordenação do TUCB apoiando os manifestantes, havia algumas pessoas que eram contrária à ideia do Teatro ser a única área anexada a Escola que não estava sendo ocupada. Assim, a coordenação do Teatro Universitário inicia um movimento independente de ocupação do Teatro, o movimento “Resistir Sem Temer”.

Criado pelo Coordenador da época, o professor Paulo de Tarso, o movimento tinha como nome o tema da II Mostra de Teatro Amador do TUCB. Esse movimento procurou preservar o patrimônio público do teatro e foi uma ação de resistência cultural e política dos próprios funcionários e colaboradores contra o golpe parlamentar a um governo legitimado nas urnas. A coordenação do TUCB divulgou um cartaz anunciando a ocupação do Teatro Universitário Cláudio Barradas pelo movimento “Resistir Sem Temer”. Veja a seguir o cartaz anunciando a ocupação do espaço.



**Figura 31: Anúncio de ocupação do Teatro pelos técnicos, bolsistas e colaboradores. Cartaz anexado nas dependências da ETDUFPA.**

**Fonte:** Registro do pesquisador.

Durante o período de ocupação do TUCB pelos técnicos do Teatro, houveram inúmeras ameaças e tentativas de alguns manifestantes de ocupar o espaço. Havia alunos que apoiavam essas tentativas e outros que discordavam delas. Aproximando-se do fim da greve, graças a esse conflito de ideias, alguns alunos resolveram deixar de ocupar a ETDUFPA. A ocupação da UFPA chegou ao fim no dia 16 de dezembro de 2016. Esse marcante período histórico do Brasil foi determinante na história do Teatro Universitário Cláudio Barradas e da Escola de Teatro e Dança da UFPA, durante séculos o teatro é uma das artes que simboliza resistência ao tempo e lugar, e durante as manifestações estudantis, o TUCB se tornou símbolo de resistência da ETDUFPA, por ter sido um espaço de manifestação político-cultural contra o golpe parlamentar de estado e mantendo sua programação de espetáculos mesmo sofrendo pressão por parte de uma minoria. Os funcionários do Teatro e alguns alunos da Escola pintaram no muro

lateral esquerdo em frente ao TUCB, o tema da II Mostra de Teatro Amador que deu nome ao movimento que ocupou as dependências do Teatro.



**Figura 32: Muro lateral esquerdo em frente ao TUCB. Pintado em 2016 pelos alunos de cenografia e técnicos do Teatro. Símbolo de manifestação contra o governo Temer. No centro o tema da II Mostra de Teatro Amador.**

Fonte: Registro do pesquisador.

No ano seguinte, como bolsista administrativo e assistente de cenotecnia, meu envolvimento com aquele espaço se tornara mais significativo, pois, alguns meses atrás, eu havia feito parte de um movimento que lutou pacificamente, não somente pela preservação da integridade física daquele lugar, mas também pela valorização da educação no Brasil. Para mim, o TUCB havia se tornado uma sala de aula, um espaço de reflexão e meu segundo lar. Devido à ocupação das universidades, o calendário acadêmico da Escola de Teatro e Dança sofreu alteração e em março de 2017, deram-se início às Práticas de Montagem – Mostra Cênica 2016<sup>42</sup>. O espetáculo do curso técnico em Dança, com habilitação em Dança Clássica, abriu a Mostra com o espetáculo “Valsas”. O espetáculo foi resultado da disciplina Prática Cênica I e II, desenvolvido com os alunos do 1º e 2º ano. A cenografia contava com um cenário [pano de fundo pintado], onde representava as janelas de um palácio, mais a frente uma estrutura de madeira indicando o guarda-corpo da escadaria. Nas laterais, pequenos tecidos que iam desde o mezanino até o chão sobrepostos às “pernas” pretas dando a impressão de colunas de sustentação do palácio e no piso foi colocado o linóleo branco. A disposição de palco e plateia escolhido para a apresentação foi a de palco italiano com mostra a imagem abaixo.

<sup>42</sup> A Prática de montagem é uma disciplina que reúne os alunos dos cursos técnicos da ETDUFPA, com o objetivo de criar e apresentar espetáculos.



**Figura 33: Espetáculo “Valsas”, 2017.**  
**Foto: Marivaldo Pascoal**

Durante as práticas de montagem, o domingo é o dia de encerramento da temporada de um espetáculo, assim que termina um trabalho a equipe de cenografia retira seus materiais para dar início a montagem do espetáculo da semana seguinte. O cronograma de montagem e horário previstos das apresentações fica estabelecido da seguinte maneira:

<b>Domingo</b>	<b>Segunda-feira</b>	<b>Terça-feira</b>	<b>Quarta-feira</b>	<b>Quinta-feira</b>	<b>Sexta-feira</b>	<b>Sábado</b>
<b>De 08h às 13h</b>	<b>De 08h às 13h</b>	<b>De 08h às 13h</b>	<b>De 08h às 13h</b>	<b>De 08h às 13h</b>	<b>De 08h às 13h</b>	<b>De 08h às 13h</b>
*	Montagem da cenografia.	Montagem de iluminação.	*	*	*	*
<b>De 17h às 00h</b>	<b>De 14h às 22h</b>	<b>De 14h às 22h</b>	<b>De 14h às 22h</b>	<b>De 14h às 22h</b>	<b>De 14h às 22h</b>	<b>De 14h às 22h</b>
Apresentação - Desmontagem e montagem de palco.	Montagem de som.	Ensaio técnico.	Apresentação do espetáculo para convidados.	Apresentação do espetáculo.	Apresentação do espetáculo.	Apresentação do espetáculo.

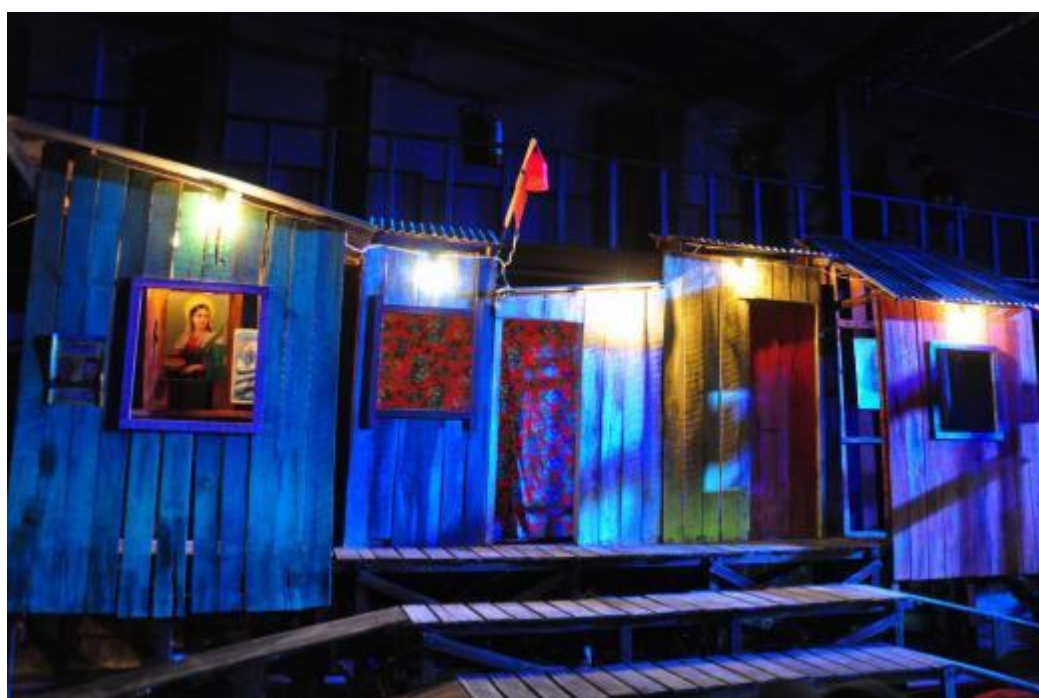
Assim que terminou o espetáculo do curso técnico em Dança Clássica, foi a vez do espetáculo “Nadim Nadinha contra o Rei de Fuleiró” do curso técnico em Teatro entrar em cena. A equipe de cenografia coordenada pela Professora Doutora Iara Regina com direção teatral do Professor Mestre Paulo Roberto Santana e da Professora Mestre Marluce Oliveira. O espetáculo foi considerado pelos professores da ETDUFPA como uma das maiores produções cenográficas que os alunos do curso técnico em cenografia construíram na ETDUFPA. A cenografia ganhou grande destaque dentro do espetáculo, pois se tratava de uma comunidade. As casas do espetáculo foram inspiradas nas casas de palafitas da comunidade da Vila da Barca, localizado no município de Barcarena, no Estado do Pará. Com a plateia disposta na lateral direita do teatro, a cenografia e o espaço de cena dos atores se situaram na lateral esquerda e centro da sala de apresentação. O interessante do planejamento dessa cenografia é que o cenário pode ser trabalhado para atuar em diversos espaços, sejam eles espaços convencionais ou não convencionais<sup>43</sup>. No caso de “Nadim Nadinha”, a cenografia foi pensada exclusivamente para o palco do TUCB e com capacidade de atuar em outros espaços com áreas abertas como ruas, praças e etc. A maior dificuldade na montagem dessa cenografia foi a entrada das casas no Teatro. Grande parte das estruturas já estava montada e não tinha como serem desmontadas para que pudessem entrar no espaço. Sendo assim, foi preciso que algumas dessas casas tivessem umas das estruturas como base e telhados quebrados e depois que já estiverem dentro, essas partes eram consertadas com o material comprado de última hora. Observe, caro (a) leitor (a), a grandeza de detalhes desses cenários.

---

<sup>43</sup> Os espaços convencionais são Teatros, auditórios e etc. já os espaços não convencionais são praças, estacionamentos, avenidas, entre outras.



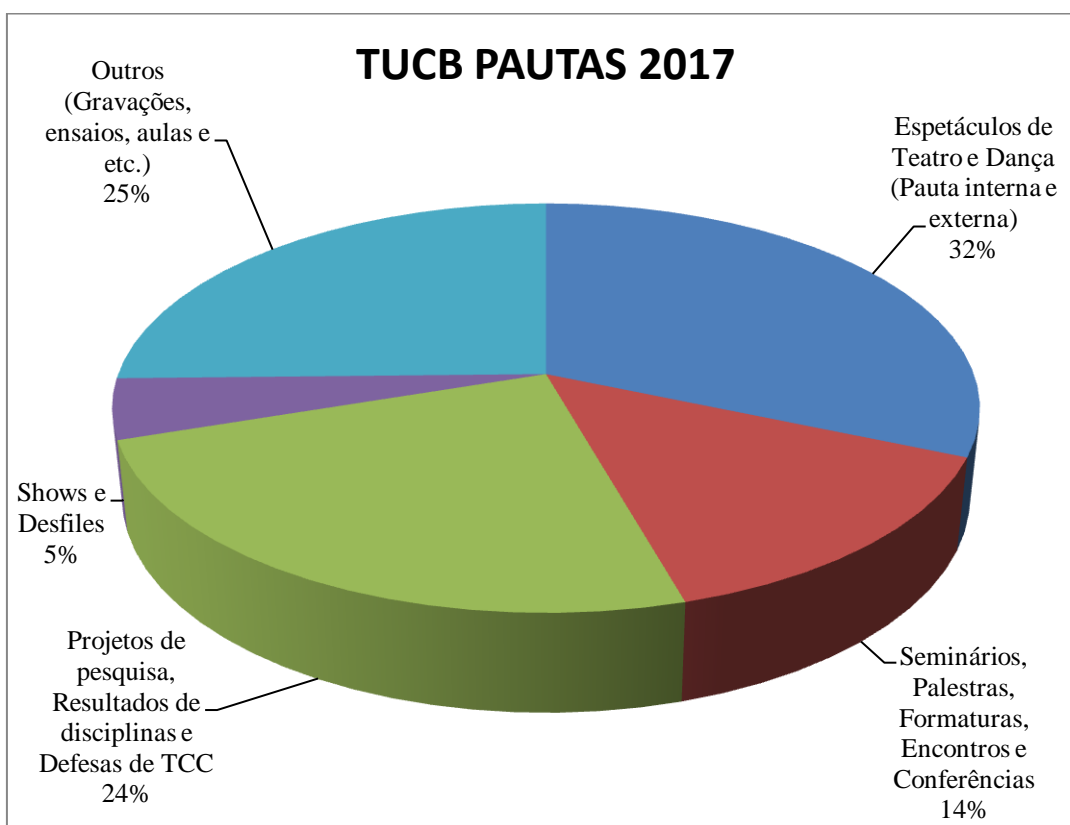
**Figura 34: Cenografia do espetáculo “Nadim Nadinha contra o Rei de Fuleiró”, 2017.  
Foto: Marivaldo Pascoal.**



**Figura 35: Cenografia do espetáculo “Nadim Nadinha contra o Rei de Fuleiró”, 2017.  
Foto: Marivaldo Pascoal.**

O ano de 2017 foi marcado por inúmeros projetos que mesmo depois de oito anos de existência, o TUCB ainda não havia recebido em seu espaço, como a produção de shows de *Stand up Comedy* e a gravação de um DVD de banda. Esse ano marcou também um aumento nas pautas para encontros, conferências, seminários e palestras locais e nacionais. Com o crescimento desses eventos, isso representou que o Teatro Cláudio Barradas se tornou um espaço que possui toda uma estrutura necessária para comportar um evento de pequeno e médio porte na cidade.

Em 2017, a procura da utilização do espaço do Teatro foi grande e atendeu diversos tipos de demandas. Veja o gráfico que demonstra em porcentagem os eventos que mais preencheram o calendário de pautas do TUCB em 2017.



**Figura 36: Gráfico que representa em porcentagem os eventos que mais preencheram o calendário de solicitações de pauta no ano de 2017.**

**Fonte:** Controle de pauta 2017 do TUCB.

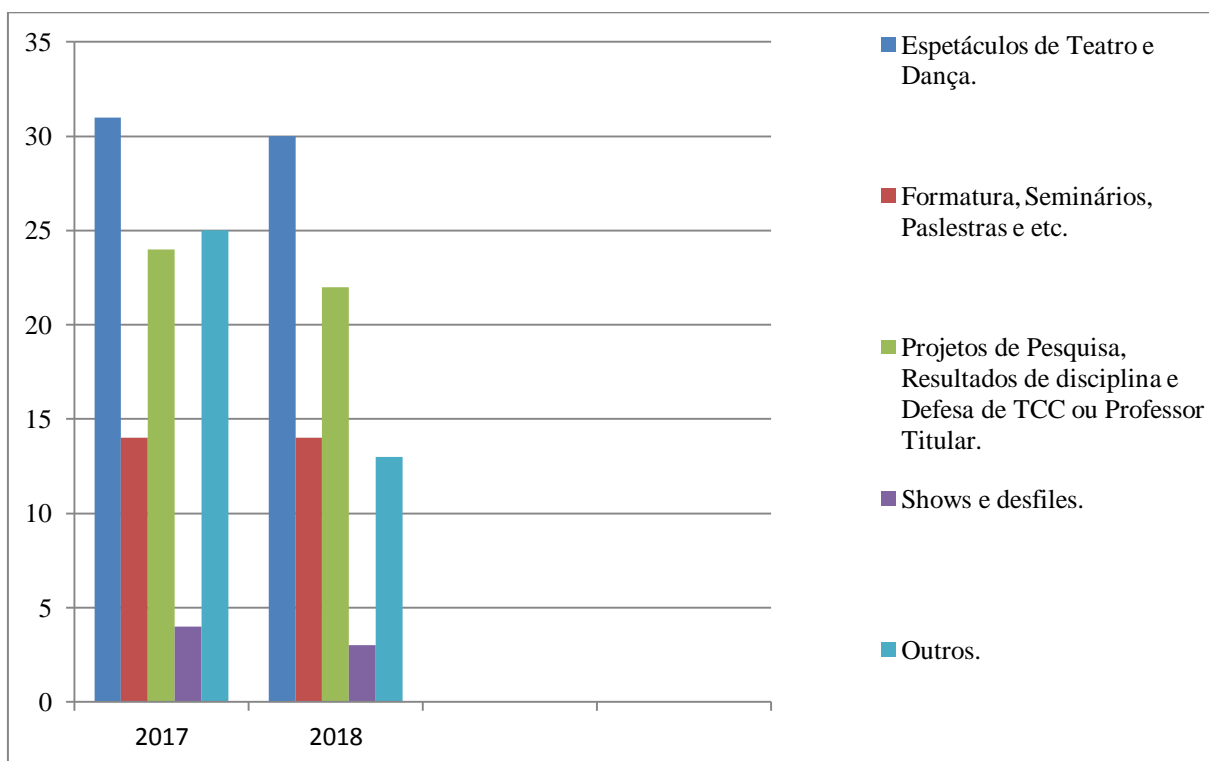
Como você pôde observar no gráfico, quase 50% das atividades que ocorreram no Teatro Universitário foram voltadas para as práticas acadêmicas (somando as áreas de Projetos de pesquisa: 24% e Outros: 25%) da Escola de Teatro e Dança, reforçando ainda mais a ideia de Teatro-Escola do TUCB. No segundo semestre de 2017, a Escola de Teatro e Dança da UFPA não renovou o contrato dos técnicos de som e cenotecnia e

em relação a isso nada foi feito. Mestre Claudio continuou como cenotécnico do TUCB até outubro, depois disso, foi aprovado em um processo seletivo para trabalhar no Teatro Margarida Schivasappa<sup>44</sup>. O Teatro Cláudio Barradas, agora sem cenotécnico e técnico de som, poderia fechar as portas já que não havia “profissionais qualificados” para executar os serviços de montagem de som e palco. Como a direção da Escola não se posicionava sobre essa questão, a coordenação do Teatro resolveu chamar pessoas que entendiam sobre as funções desses cargos e que já tinham experiência com os equipamentos, questão de segurança e conheciam a estrutura do TUCB. Sendo assim, eu fui chamado para ocupar o cargo que antes era ocupado pelo meu mestre, recebendo uma quantia de cento e cinquenta reais por montagem e ainda permanecer como bolsista administrativo. A partir de novembro daquele ano, eu havia me tornado o cenotécnico do Teatro Universitário Cláudio Barradas. Já no ano seguinte, o Brasil em meio à preparação para as eleições presidenciais, ano de copa do mundo e com o governo brasileiro tentando reverter a crise econômica que se estabeleceu em meados de 2014, tendo como consequência uma forte recessão econômica, o que levou a um retrocesso no Produto Interno Bruto (PIB) do país, o reflexo dessa crise atingiu diversos setores, entre eles, o campo das artes. Os efeitos da crise econômica no meio artístico em Belém do Pará puderam ser melhor observados no ano de 2018. Devido à análise do controle de pauta de 2018 e as justificativas de alunos e de alguns representantes de companhias teatrais que afirmaram em assembleia, ocorrida em março do mesmo ano, na ETDUFPA, que em meio à crise, não teriam como pagar o valor estipulado no edital de ocupação do TUCB, muito menos custear uma temporada. Com isso, o Teatro Universitário Cláudio Barradas teve uma pequena queda no preenchimento de pautas para espetáculos de teatro e dança. Antes as produções locavam o espaço do Teatro para uma temporada de no MÍNIMO três dias e no ano seguinte, a procura era para um ou no MÁXIMO dois dias, levando a uma carência de programações artísticas em determinados meses no TUCB. No entanto, essa diminuição nas reservas de pautas por parte de produções locais e nacionais para apresentações de espetáculos e/ou eventos não foram tão impactantes ao funcionamento do Teatro, mas isso não deixou de ser visto como um retrocesso comparado ao ano anterior. O gráfico a seguir demonstra uma comparação sob o número de apresentações e atividades ocorridas no Teatro

---

<sup>44</sup> Localizado no andar térreo da biblioteca Arthur Viana, na Avenida Gentil Bittencourt, nº 650. Bairro Batista Campos, em Belém – Pará. Inaugurado em 26 de fevereiro de 1987, tem 505 assentos, sendo 481 lugares na plateia, 20 lugares nos camarotes, área destinada a cadeirantes e 4 poltronas PNE.

Universitário Cláudio Barradas no ano de 2017 e 2018, sem levar em consideração os espetáculos ou eventos apresentados mais de uma vez em diferentes meses do mesmo ano. Observe, amigo (a) leitor (a).



**Figura 37: Gráfico comparativo da quantidade de apresentações ocorridas no TUCB nos anos de 2017 e 2018.**

**Fonte:** Controle de pauta 2017 e 2018 do TUCB.

A maior queda considerável em 2018 foi na utilização do espaço para as aulas e ensaios (Outros) de algumas disciplinas da Escola. Em relação a isso, não foi possível chegar a uma conclusão definitiva, até porque, a procura do espaço teatral para as atividades acadêmicas vai da proposta do plano de aula de cada professor. Naquele ano, o valor da pauta de ocupação do TUCB passou por um reajuste de cem reais para contratação da utilização do espaço cênico e equipamentos de som e iluminação, ficando assim com um valor final de seiscentos reais por diária para apresentações artísticas, tendo ainda o valor de contratação dos técnicos terceirizados à parte. O TUCB, vinculado a Escola de Teatro e Dança da UFPA, foi construído com o propósito de ser um espaço para apresentações artísticas da cidade, mas que, no entanto, serviria também como espaço de ensino prático e teórico para os alunos da ETDUFPA. Nesse sentido, O TUCB naquele ano visava preencher a maior parte de sua agenda mensal com projetos de pesquisa e extensão da Escola. O projeto Teatro-Escola já era

desenvolvido pela Escola de Teatro e Dança desde a inauguração do Teatro Universitário, mas começou a ser bem observado na prática naquele ano. Sendo assim, a ETDUFPA obteve um grande avanço no desenvolvimento de diversos campos de pesquisa. Os projetos de pesquisa e extensão da ETDUFPA foram também importantes no fechamento de parcerias com outros cursos da Universidade Federal do Pará e até mesmo com universidades da Europa por meio de um programa de intercâmbio internacional de aprendizado firmado com a École Municipale de Musique e Danse (EMMD) da cidade de Rezè, na França que tinha como objetivo estreitar as relações artísticas entre escolas de artes do Brasil e da Europa, abrindo espaço para projetos colaborativos com a dança, teatro, figurino, música e cenografia. Em agosto desse mesmo ano, o Teatro passou por uma restauração da pintura interna e externa, assim como pinturas no hall do piano, administração, reforma da rampa de acessibilidade na entrada e uma reforma geral no camarim do TUCB. O interessante do edifício teatral Cláudio Barradas é a semelhança de sua arquitetura com a de uma simples casa, isso mesmo, uma casa. Como eu sempre dizia a quem chegava pela primeira vez ao espaço: “Este não é só um teatro, é uma Casa de espetáculos e lar dos artistas”.



**Figura 38: Frente do TUCB após a revitalização da pintura externa em agosto de 2018.**  
Fonte: Registro do pesquisador.

A hibridação dos conhecimentos técnicos da dança com a música proporcionaram um novo olhar e uma nova percepção dos bailarinos sobre a forma que

o corpo reage à sonorização do ambiente e pelo ponto de vista do músico, de como o corpo humano em contato com o chão e com diversos tipos de materiais são capazes de provocar ruídos que entrelaçam com as notas musicais podendo, assim, “criar” um novo som, uma nova melodia, um novo arranjo. Basicamente essa era a proposta técnica do espetáculo “Carará” apresentado no palco do TUCB. Criada por um dos projetos de pesquisa e extensão da ETDUFPA em parceria com a Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA). É válido citar também o espetáculo “Movimento Participativo Bilateral” ou simplesmente “MPB” apresentado nos dias 01 e 02 de setembro de 2018. Esse espetáculo foi resultado de um intercâmbio internacional com a École Municipale de Musique e Danse (EMMD) da França. O professor convidado Josias Galindo<sup>45</sup> durante uma semana foi o responsável por discutir e ensinar sobre as técnicas de aprendizado dos alunos franceses de dança para os alunos de todos os cursos da ETDUFPA inscritos no programa e a partir da base teórica e prática, criar uma coreografia que dialogasse com as trilhas sonoras da Música Popular Brasileira que foram escolhidas entre os participantes do intercâmbio. A realização desse evento surge como espaço para refletir e socializar pesquisas desenvolvidas do teatro, dança e demais linguagens e ainda de artistas brasileiros e franceses ligados a esse campo de conhecimento. O espetáculo além de enriquecedor para os alunos foi também um ganho para a cidade que pode desfrutar de uma programação artística inteiramente grátis.



**Figura 39: Espetáculo “MPB”, 2018.  
Foto: Marivaldo Pascoal.**

---

<sup>45</sup> Bailarino, coreógrafo, professor e coordenador de dança da École Municipale de Musique e Danse.

Muitas montagens de palco foram realizadas pelo cenotécnico Claudio Bastos no TUCB, e muitas histórias sobre os bastidores das construções cenográficas foram contadas e eu lá, sempre ao seu lado para ajudar e aprender. O dinheiro que eu ganhava a parte como cenotécnico foi de grande ajuda nas despesas de casa, mas confesso que às vezes eu me sentia mal por ocupar aquele título, era como se eu tivesse tirado o professor de seu posto, talvez se eu tivesse me negado a fazer as montagens, a direção da ETDUFPA visse a importância da contratação desse brilhante profissional e até hoje, quem sabe, estaria trabalhando no TUCB. Durante a sua gestão como coordenador do TUCB, o professor Paulo de Tarso fez o possível para que fossem contratados os técnicos para o Teatro, enviava memorandos solicitando a contratação de pessoa física, leva a situação do Teatro ao conselho da Escola, marcava reuniões, mas não obteve nenhuma resposta da direção ou talvez só uma: “NÃO”. Como cenotécnico e aluno de teatro, ouvia muitas falas de alguns professores da Escola e até mesmo alunos sobre a valorização da arte, do respeito e da igualdade, porém, essas pessoas que falavam sobre isso, eram as mesmas pessoas que quando chegavam para apresentar um espetáculo no Barradas, não valorizavam as horas exaustivas de trabalho dos técnicos terceirizados e mesmo conhecendo a situação de falta de técnicos, ainda achavam um absurdo ter que pagar o profissional que passou horas se dedicando inteiramente ao espetáculo. Mais adiante, falarei sobre os equipamentos e matérias utilizados nas montagens, os desafios e dificuldades de diversos tipos palco e plateia apresentados no TUCB e ainda um pouco sobre a história e os trabalhos cenográficos fora do Barradas com meu mestre, Claudio Bastos.

### **2.3.2. EQUIPAMENTOS E MATERIAIS DE MONTAGEM CENOGRÁFICA.**

O Teatro Universitário Cláudio Barradas por se tratar de um teatro experimental, necessita da utilização de alguns materiais, pouco usados nos demais teatros com estrutura à italiana, para a montagem de seu espaço cênico. Materiais estes que auxiliam tanto na montagem cenotécnica, quanto na montagem cenográfica. São eles, as **plataformas pantográficas ou Praticáveis** ou como são conhecidas como “Praticáveis”, estas são as principais estruturas no TUCB. Com estas plataformas é possível a montagem de passarelas, palcos, arquibancadas, entre outras aplicações. Possui tamanho de dois metros de comprimento por um metro de largura, com altura

regulável a cada 20 centímetros podendo chegar até um metro de altura. Estrutura em alumínio de alta resistência com tampo em compensado naval. Cada plataforma tem 69 kg (quilos), capaz de suportar uma carga de 1.500 kg (750kg/m<sup>2</sup>).



**Figura 40: Plataformas pantográficas do TUCB.**  
Fonte: Registro do pesquisador

O **Grampo “C”, grampo de marceneiro ou sargento** é uma ferramenta bastante útil e versátil no Barradas. Serve basicamente para apertar dois objetos. É uma ferramenta metálica que possui uma parte móvel (rosca, apoio e braço) para prender objetos com muita força. Há grampos de diversos tamanhos, os maiores têm cerca de 30 cm. No TUCB, o sargento é usado para a fixação de “Pernas” nas laterais do espaço cênico para a criação de coxias. É utilizado também para fixar o suporte do projetor na parte de cima do teatro.



**Figura 41: sargento utilizado na formação de coxias.**  
Fonte: Registro do pesquisador

Em relação aos materiais comuns, necessários em qualquer edifício teatral disponibilizados para a construção cenográfica, o TUCB conta com **Cortinas e “Pernas”**. As cortinas de palco são de vários tamanhos e tecidos. No TUCB existem duas cortinas brancas que também podem ser usadas como “ciclorama” e duas cortinas pretas (Rotunda) com oito metros de comprimento por seis de largura, bastante utilizadas como pano de fundo atrás do palco. Há também, seis “pernas” pretas e duas “pernas” brancas com três metros e vinte centímetros de comprimento por um metro de largura cada, usadas para a criação de coxias (espaço entre duas pernas e serve para esconder os bastidores do espetáculo). Há também seis cortinas de veludo vermelho, cada uma com três metros de comprimento e dois metros de largura.

O **Linóleo** É um material emborrachado usado geralmente no revestimento de pisos. Criado em 1860, a etimologia da palavra “linóleo” tem origem do latim, onde *linum* refere-se a linho, e *oleum*, referente ao óleo de linhaça que são umas das principais matérias-primas deste material até 1960. O linóleo é ideal para espetáculos de Ballet, Jazz e Dança contemporânea. Essa espécie de tapete de dança possui uma superfície antiderrapante e não reflexiva. É um material flexível, prático, pode ser enrolado, leve e fácil de transportar. É indicado para danças que não exijam sapatos rígidos como sapatos de salto alto. No TUCB, há cinco faixas de linóleo preto com sete metros de comprimento por um metro e vinte centímetros de largura cada. Há, também, seis faixas de linóleo branco, cada uma medindo cinco metros de comprimento por um metro e oitenta centímetros de largura.

Usamos um **Projektor** em caso de necessidade do espetáculo ou evento. A coordenação do Teatro disponibiliza um projetor multimídia para a apresentação. A instalação é feita pelo cenotécnico do teatro.

### **2.3.3. CONFIGURAÇÕES DE PALCO DO TUCB**

Caro (a) leitor (a), é interessante pensar que ao longo dos anos ocorreram várias mudanças arquitetônicas nos espaços destinados às práticas teatrais, principalmente no que se refere à relação palco/plateia. O curioso é que essas mudanças tiveram início nas encenações trágicas e cômicas do teatro grego e que constantemente vem se desenvolvendo e se modificando até os dias de hoje. No ensaio de Luiz Cláudio

Cajaiba Soares<sup>46</sup>, intitulado “Disposição palco/plateia ao longo da história: lugar e papel do espectador”, o autor descreve essas transformações de disposições. Achei muito interessante porque evidencia que mesmo depois de séculos de existência, o teatro não possui uma disposição de palco/plateia única e imutável, existe a configuração mais utilizada, como é o caso do palco italiano, usada comumente como modelo nas construções de diversos teatros ao redor do mundo durante anos. Luiz Claudio Cajaiba descreve as encenações em cortejos da Idade Media, explicando que a formatação de palco e a distribuição da plateia poderiam ser dispostas para que as encenações interferissem em suas crenças.

“As encenações nas praças e mercados, em palcos distribuídos em círculo, sobre os quais se representavam repetidamente as paixões, retomaram a disposição circular em torno da cena, característica do teatro grego. Mas desta vez o público estava aproximado e unificado pela fé, e se deslocava com as figuras divinas, sagradas para diferentes espaços a eles destinados – exatamente como se supõe ter acontecido na paixão de cristo – andando, sofrendo, “morrendo”, glorificando-se e “ressuscitando-se” com a sacra representação. A busca pelo paraíso perdido, pela remissão dos pecados, a ameaça de queimar no inferno, entre outras razões, unificavam público e plateia, através da fé e do medo”. (CAJAIBA, 2010, p. 180).

E veja que Luiz Cláudio Cajaiba descreve também que no século XVI, em Paris, para a representação do *Ballet Comique da la Reine*, ocorreu uma das primeiras mudanças na configuração de palco/plateia que fugia do tradicional italiano para uma representação de balé.

“(…) a propósito das comemorações das núpcias do Duque de Joyeuse com Margarethe von Lothringen, foi concebido de forma retangular, com capacidade para 10 mil espectadores (figura 8). O meio da “sala” era destinado ao palco/carroça a aos dançarinos, enquanto o cenário era erguido em um dos lados, de forma cúbica e ricamente ornamentado em perspectiva. Isso delegava à cena uma forma mista de disposição, sucessiva e também simultânea. Também com lugares especiais destinados à nobreza, o público comum era mantido a certa distância, tendência que se pode verificar em outros palcos franceses e que permaneceu até o século XVII, como comprovam os registros históricos da Sala de Teatro do Petit-Bourbon, de 1635”. (CAJAIBA, 2010, p. 182-183).

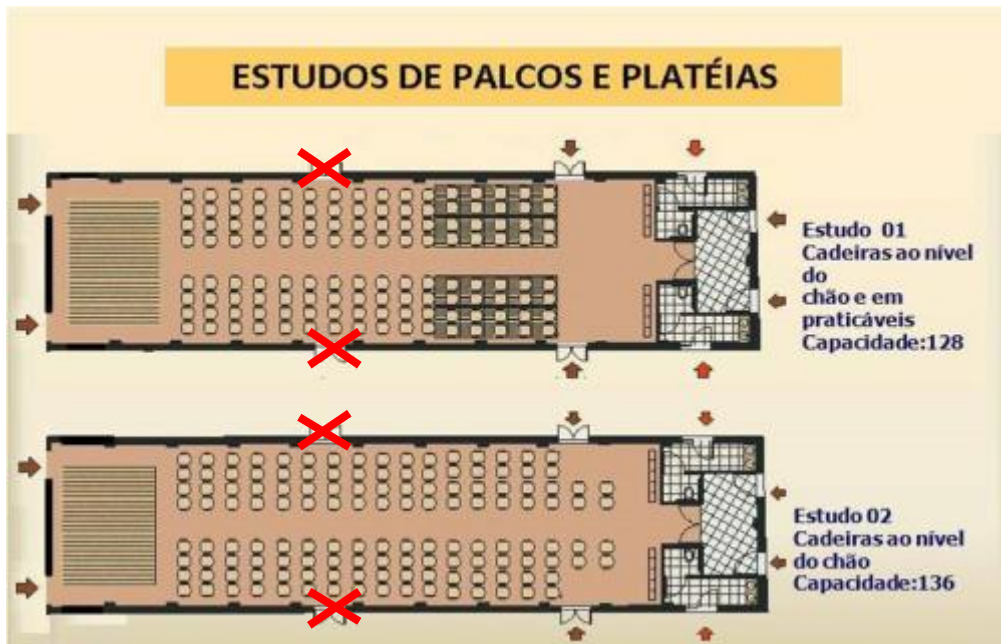
Na Inglaterra, durante o período elisabetano, os espaços reservados ao público, as chamadas “galerias” eram prioridade durante as construções dos teatros, pois buscava atender o mais variado tipo de espectador.

---

<sup>46</sup> Professor titular e diretor da Escola de Teatro da UFBA, na qual foi coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC.

“Os teatros londrinos que abrigavam as encenações de Shakespeare e de seus contemporâneos, como se pode verificar atualmente no reconstruído *Globe-Theatre*, seguiu a tendência já estruturada pelos palcos do Castelo da Moralidade, mas substituiu a forma circular pela forma octogonal (figura 9). Balaustradas nas galerias frontais próximas ao palco eram a forma de proteger os atores do público temperamental. Os palcos ingleses eram divididos em céu, terra e inferno, localizados em diferentes níveis espaciais e em diferentes galerias. Igualmente complexa era a destinação das diferentes galerias na plateia, obedecendo uma certa hierarquia, com lugares específicos para jovens, mulheres, intelectuais, etc. Mas como alguns historiadores advertem, tal estrutura permitia ao público ver e ser visto, o que consiste num importante aspecto: para os espectadores, assistir ao que se passava em cena era tão importante quanto assistir a sua própria participação, a sua própria reação”. CAJAIBA, 2010, p. 183-184).

Mesmo após vários séculos de existência o Teatro continua em constante evolução e tudo aquilo que com ele se relaciona permanece também em progresso. Seja o fazer artístico, espaços cênicos e principalmente, as formatações de palco e plateia. No TUCB existem inúmeras possibilidades de configurações espaciais, no entanto, é evidente para que haja êxito na configuração de palco desejado é importante que o cenógrafo construa seu mapa de palco junto ao cenotécnico, caso isso não seja possível, o cenógrafo deverá estar devidamente familiarizado com as medidas do espaço, normas de segurança e equipamentos que serão utilizados na montagem. A coordenação do TUCB disponibiliza em seu blog alguns modelos de disposições de palco e plateia, modelos esses que foram desenvolvidos durante o projeto do “Estudo Multidisciplinar para Desenvolvimento e Implantação do Centro de Pesquisa em Arte Cênica: Teatro-Escola da Universidade Federal do Pará”. Esses modelos estão à disposição do público no endereço eletrônico [teatrobarradas.blogspot.com](http://teatrobarradas.blogspot.com). Porém, com o conhecimento adquirido nesses três anos de trabalho como assistente de cenotecnia e agora como cenotécnico do Teatro Universitário Cláudio Barradas me fizeram atentar para alguns problemas de layout nos desenhos das estruturas desses modelos de configurações espaciais. A seguir, analise estruturais desses modelos.

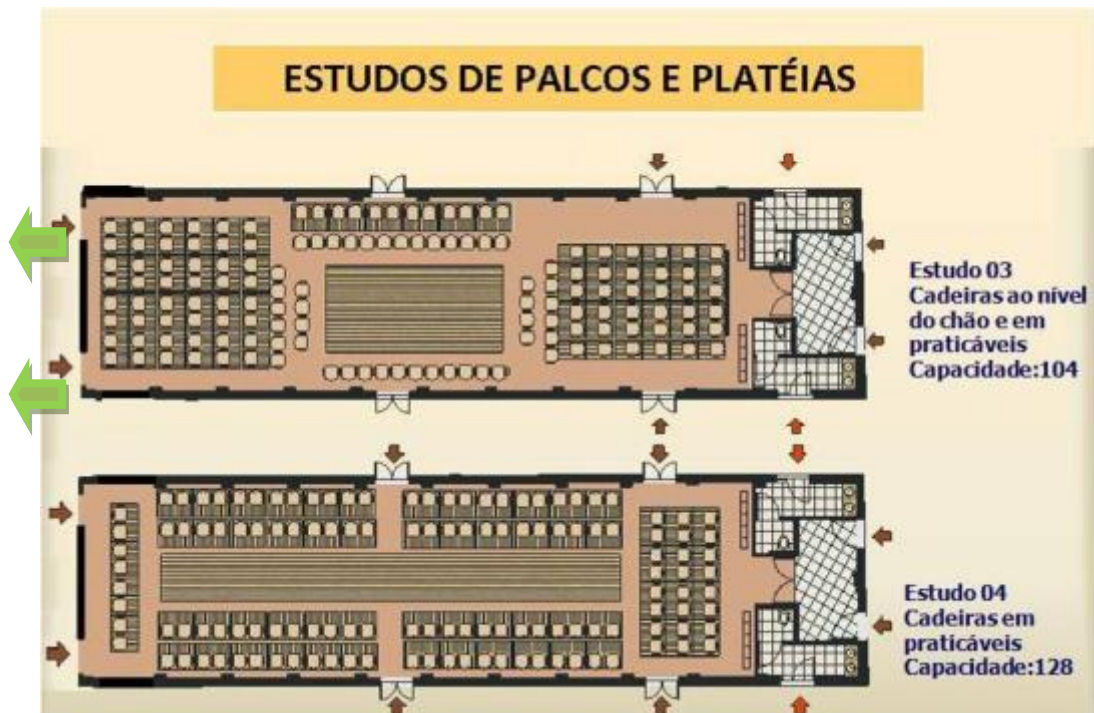


**Figura 42: Estudos 01 e 02 de palco e plateia.**

**Fonte:** teatrobarradas.blogspot.com

Na figura 42, **Estudo 01**, apresenta uma estrutura de palco italiano com corredor central para entrada do público, dispendo de 88 cadeiras no chão e 40 cadeiras em plataformas pantográficas (praticáveis), totalizando 128 lugares. A área de 10 m x 6 m à frente das cadeiras (lado esquerdo) é o espaço de atuação dos atores. No **Estudo 02**, a estrutura do espaço é o mesmo do Estudo 01, a diferença está na ausência dos praticáveis e aumento na quantidade de cadeiras, totalizando 136 lugares. Sendo assim, podemos observar alguns aspectos, como a **Visibilidade**: O espaço de atuação dos atores nos dois Estudos não especifica se a área possui ou não praticáveis. Se a área do palco estiver ao nível do chão (Estudos 01 e 02), significa que as pessoas acomodadas nas cadeiras no mesmo nível não terão visibilidade da cena, apenas as pessoas que sentarem na primeira fileira de cadeiras. Já as pessoas sentadas nas cadeiras em nível dos praticáveis (Estudo 01), somente o público da primeira fileira de cadeiras de cada nível teriam uma melhor visão do palco, tendo em vista que as plataformas estão posicionadas na horizontal, portanto, duas cadeiras são colocadas em cada plataforma, uma em frente à outra. Caso o espaço de atuação dos atores (Estudos 01 e 02) esteja em nível dos praticáveis (40 cm, 60 cm, 80 cm ou 1 m), a visibilidade das pessoas nas cadeiras no nível do chão, ainda estaria sendo prejudicada, pois o público perderia a visão de cenas no fundo do palco. Em relação ao **acesso à arquibancada**: Sabendo que os praticáveis (**Estudo 01**) formam uma escadaria (uma plataforma com altura maior que a outra a sua frente) para melhorar a visibilidade do público, o mapa de palco não

informa como se dará o acesso as cadeiras em nível dos praticáveis. Além disso, nota-se que as cadeiras estão ocupando toda a área das plataformas, impossibilitando a passagem das pessoas a uma plataforma mais elevada. Em caso das medidas de **Segurança**: O TUCB conta com quatro saídas de emergência, sendo que nos Estudos 01 e 02 apenas duas estariam em funcionamento. As normas de segurança do TUCB estabelecem que em nenhuma circunstância as saídas de emergências devem estar bloqueadas, na figura 42, existe cadeiras no chão obstruindo as saídas centrais do teatro. O Teatro zela pelo cumprimento de suas normas de segurança, no entanto, existem espetáculos que necessitam preencher ou bloquear as saídas de emergência centrais do espaço. Sendo assim, o TUCB possibilita como saída de emergência as duas portas de entrada à sala de apresentação que dão acesso a administração do Teatro, como mostra a próxima imagem, onde eu indico com setas verdes as novas saídas para o público.



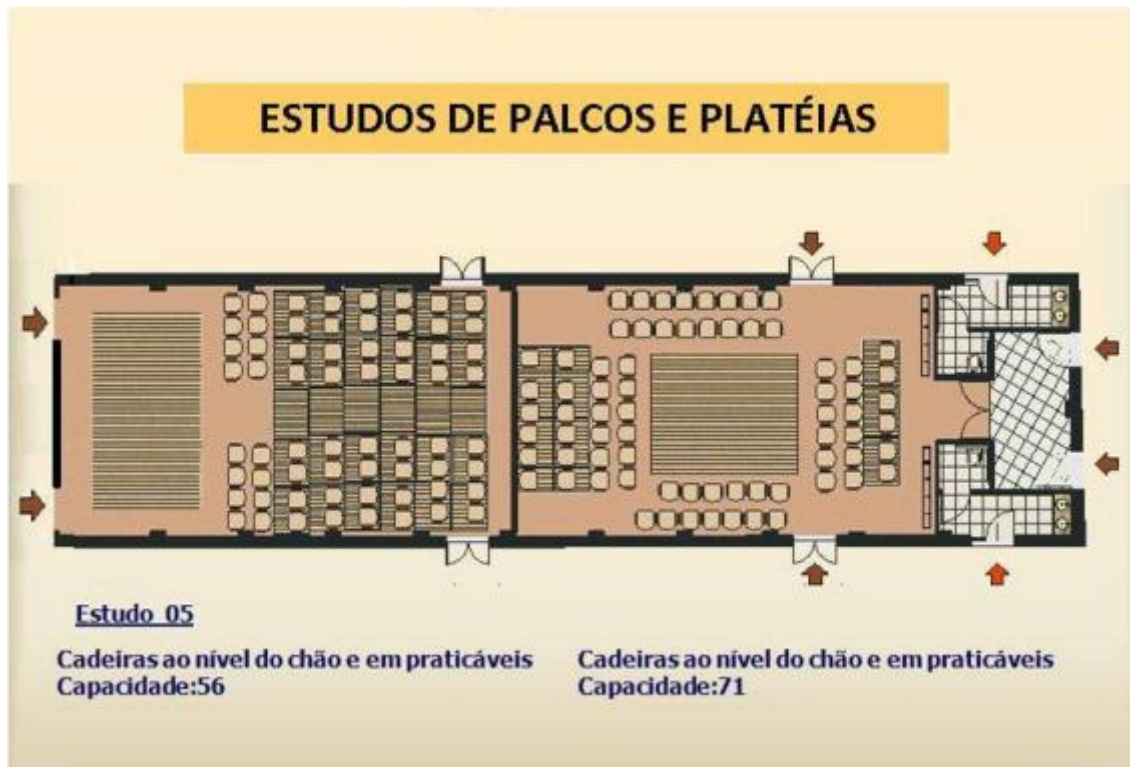
**Figura 43: Estudos 03 e 04 de palco e plateia.**

Fonte: teatrobarradas.blogspot.com

Na figura 43, **Estudo 03**, trata-se de um formato de palco arena, com área aproximadamente de 12 m x 5 m para a atuação dos atores e com capacidade para 104 pessoas. Nele podemos observar que em relação à visibilidade do público o modelo oferece uma boa visão de qualquer assento, mesmo para aqueles que estão sentados na segunda fileira em nível do chão no canto direito e esquerdo do mapa, podendo ser facilmente resolvido por uma questão de organização das cadeiras. Entretanto, o mapa

possui os mesmos erros em relação a acesso a arquibancada e segurança dos estudos anteriores. O **Estudo 04** é também uma configuração de palco arena. No entanto, é conhecido como “palco corredor”. Esse mapa de palco possui um espaço de cena de aproximadamente de 22 m x 4 m. Ele corresponde a um modelo que mais se adéqua as normas de segurança e acesso a arquibancada do TUCB e ainda permite uma ótima visibilidade do público ao espaço cênico.

Em seguida temos:



**Figura 44: Estudo 05 de palco e plateia.**

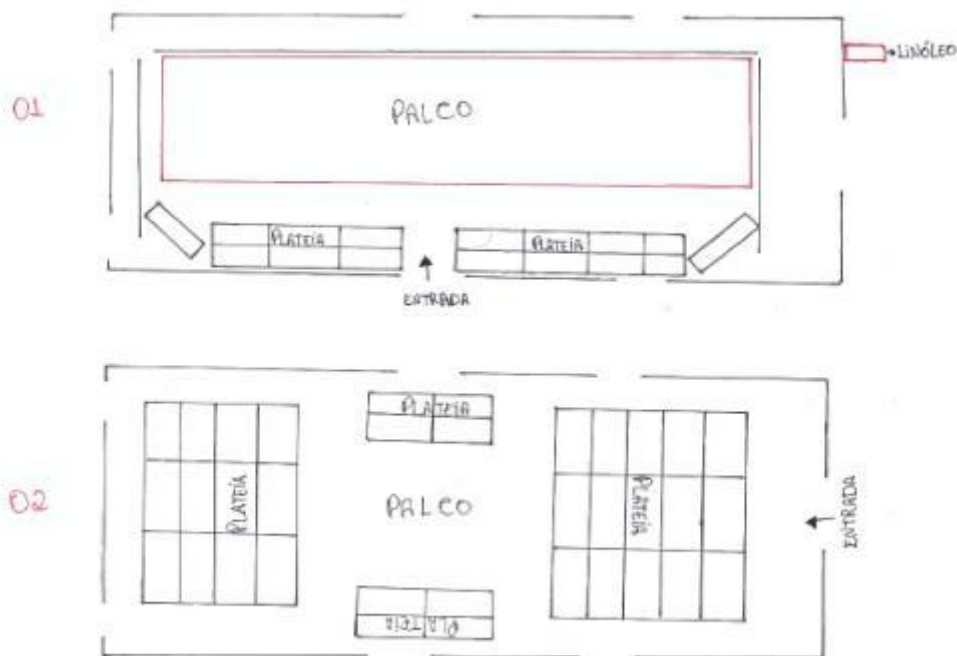
Fonte: teatrobarradas.blogspot.com

A figura 44 apresenta uma divisão da sala de apresentação do TUCB onde duas possibilidades distintas de palco foram elaboradas para atender a demanda de dois espetáculos ou eventos que ocorram no mesmo dia, disponibilizando de assentos para um público pequeno e com horários diferentes. Essa divisão do espaço só é realizada quando há interesse de duas produções na mesma data e de comum acordo entre as produções. A divisão do teatro é feita por uma cortina, seja ela, preta ou branca. O lado esquerdo é um formato de palco italiano e o direito, corresponde a um palco de arena. O **Lado direito (Palco Arena)** com área total de 120 m<sup>2</sup>, esse formato dispõe de um ambiente com livre circulação, tanto para o público quanto para os atores. Entrada da plateia pelo corredor central, saídas de emergência liberadas, acesso aos assentos nos

praticáveis e boa visibilidade. E o **Lado esquerdo (Palco Italiano)**, medindo mesma área do palco de arena, demonstra algumas irregularidades. Analisando o Estudo 05, o palco a esquerda bloqueia as saídas de emergência, além de não utilizá-las como entrada e saída de público. Sendo assim, o acesso das pessoas ao palco italiano permaneceria pela entrada principal do teatro, haja vista que as duas entradas no canto superior e inferior do lado esquerdo do palco italiano não poderiam servir de entrada do público, pois a área atrás da sala de apresentação é de uso restrito a pessoas autorizadas. Outro detalhe importante é que mesmo que a entrada do público continue sendo pela porta principal do teatro, os praticáveis do palco italiano bloqueiam o acesso ao palco. O que levanta uma questão: Onde fica a entrada do público?

Além desses formatos, existem outros tipos de possibilidades espaciais que já foram apresentados no palco do TUCB, como:

Espectáculos “**Dom Quixote**” (01) e “**Meu amigo inglês**” (02):

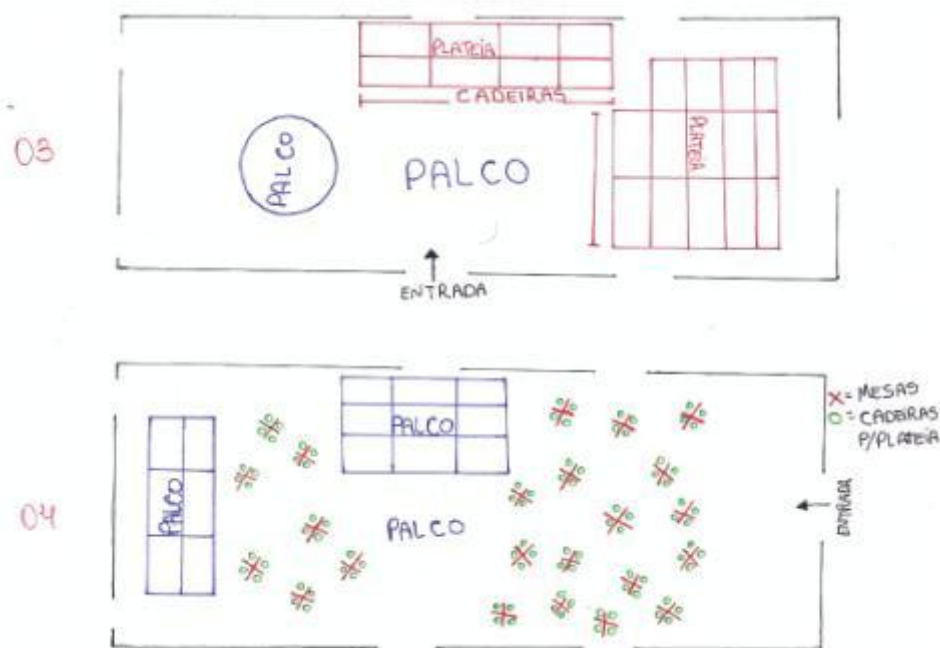


**Figura 45: Desenho da disposição do palco de espetáculos apresentados no TUCB.**

**Fonte:** Desenho do pesquisador.

O mapa de palco 01, da figura 45 representa o palco de um espetáculo de dança. Com uma configuração bem estruturada facilitando a entrada e saída dos bailarinos em cena, possibilitando ao público uma boa visibilidade do espetáculo. A maior complicação desse espetáculo foi na montagem de sua cenografia, um enorme cenário pintado atrás do linóleo que ficava suspenso por varias cordas e preso também com “sargentos”. Foi preciso a ajuda de mais três pessoas para enrolar e subir o cenário. Já o mapa de palco 02 não teve grandes complicações, mas foi preciso que o espaço de cena tivesse dimensões exatas de 4m x 4m (quatro metros de comprimento por quatro metros de largura).

Espectáculos “**Movimento Emaús**” (03) e “**Casa das Madalenas**” (04):

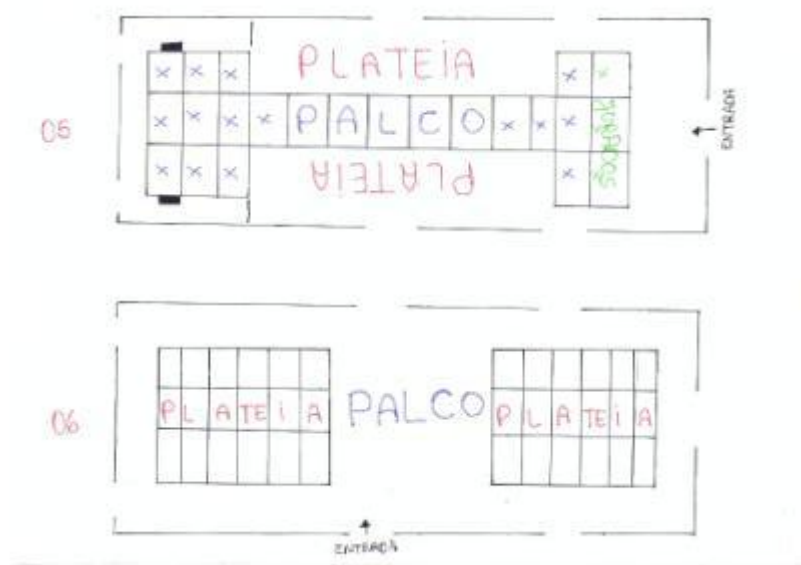


**Figura 46: Desenho da disposição do palco desses espetáculos.**

Fonte: Desenho do pesquisador.

O mapa de palco 03, figura 47, mostra uma disposição em “L” tanto para palco quanto plateia. O palco na área do círculo estaria posicionada a banda do espetáculo e o palco central seria para a encenação teatral. O mapa de palco 04 é de um espetáculo que tinha como objetivo transformar o TUCB em um cabaré do período da *Belle Époque*. O palco do lado esquerdo era onde ficavam os músicos, os palcos centrais e os espaços entre mesas eram usados para a encenação. O Espetáculo permitia a quebra da quarta parede, onde os atores poderiam interagir diretamente com o público.

Espectáculos “Mister Eco Pará 2017” (05) e “Presença” (06):



**Figura 47: Desenho da disposição do palco desses espetáculos.**

**Fonte:** Desenho do pesquisador.

O desenho 05, da figura 47 é o tipo de palco que chamamos “passarela”. Este palco é muito usado em eventos de beleza que acontecem anualmente no TUCB, como o “Mister Eco Pará” e a “Miss Pan Brasil”. Fique atento, caro (a) leitor (a)! Existe o formato “passarela” e o “corredor”, a diferença é que o primeiro termo é usado quando há uma elevação no palco retangular central e o público é distribuído nas laterais se acomodando em cadeiras em nível do chão. O segundo termo é usado quando o público é distribuído nas laterais em arquibancadas e o espaço de atuação fica no nível do chão. Os desenhos que você observou anteriormente são apenas uma pequena amostra do total de disposições de palco e plateia que foram formadas no TUCB, configurações que influenciam diretamente na narrativa de uma dramaturgia, na apresentação de um evento, ou no resultado de uma disciplina. O teatro experimental foi criado para que nele cresça e se desenvolva a experimentação cênica, para que nele nasça, mas nunca morra. Para que se reinvente e que nunca seja esquecido. O “Teatro-Escola Universitário Cláudio Barradas” é um dos poucos teatros capazes de abrigar a historia da evolução teatral dentro de seu edifício. Não seria possível eu chegar tão longe em

meu conhecimento técnico sobre cenografia e cenotecnia se não fosse pelos ensinamentos de meu professor e mestre Claudio Bastos. Veja a seguir um pouco sobre a trajetória desse grande cenógrafo paraense.

## **2.4. UM RELATO DE EXPERIÊNCIA DA PRODUÇÃO CENOGRÁFICA DE CLAUDIO BASTOS.**

Claudio Marcio da Silva Bastos nasceu em Belém do Pará no dia 5 de junho de 1970, filho de Rosa Leonor Barbosa da Silva Bastos, iniciou seus estudos na Sociedade Civil Colégio Fênix Caixeiral Paraense<sup>47</sup> no ano de 1978. Ainda na infância, na década de 70 teve seu primeiro contato com a arte teatral na igreja de Santana<sup>48</sup>, onde participava das encenações bíblicas da igreja. Coursou artes visuais no Centro Universitário Leonardo da Vinci<sup>49</sup> (UNIASSELVI), em 2011, mas não chegou a concluí-lo. Fundou o Grupo Cênico Divina Arte (GCDA) em 2001, atuando como professor de teatro, cenógrafo e diretor. No ano de 2002 participa do curso de iniciação teatral na Universidade Popular<sup>50</sup> (UNIPOP) ministrada pela Professora Marluce Oliveira e em agosto do mesmo ano, participa do curso de preparação de atores no Centro de Cultura e Formação Cristã da Arquidiocese de Belém (CCFC) ministrada pelo Padre Cláudio Barradas<sup>51</sup>. Em 2004, participa como ator da ópera “Carmem”, onde se encanta com a cenografia de David Higgins. Inspirado pelos projetos de Higgins, em 2005 entra para Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará para estudar cenografia.

---

<sup>47</sup> Localizado na Travessa Padre Eutíquio nº 381, bairro da Campina, em Belém - Pará.

<sup>48</sup> A igreja de Santana ou igreja de Nossa Senhora de Santana da Campina é um templo católico construído em 1782 pelo arquiteto Antonio José Landi, localizado no bairro da Campina, em Belém – Pará, Brasil. Faz parte do patrimônio histórico de Belém e do Brasil. Sendo a segunda paróquia construída em Belém na época colonial.

<sup>49</sup> Localizado na Avenida Nazaré, nº 1319, bairro de Nazaré, em Belém – Pará.

<sup>50</sup> É uma entidade civil, sem fins lucrativos, de utilidade pública estadual (Lei 5.797, de 17/10/94) e utilidade pública municipal (Lei 8.275, de 14/10/2003). Nasceu da mobilização de um conjunto de entidades, movimentos sociais e igrejas comprometidas com a teologia da libertação, para ser um espaço plural de formação de lideranças populares, agentes pastorais e fortalecimento da democracia

<sup>51</sup> Cláudio Barradas é teatrólogo, ator e padre. Foi um dos fundadores da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Entre as grandes homenagens que recebeu por toda a sua trajetória, este empresta o nome ao Teatro Universitário da UFPA (TUCB), inaugurado em 2009, quando o teatrólogo estava prestes a completar seus 80 anos. Atualmente é cônego, celebra missas na Igreja das Mercês, no bairro da campina, em Belém.

Aluno da primeira turma do curso técnico em cenografia que naquela época possuía a duração de um ano, mas que, no entanto, levou mais de dois anos para se formar devido aos inúmeros trabalhos como assistente de direção e direção de palco em óperas no Festival Internacional de Ópera do Theatro da Paz<sup>52</sup>. Seu primeiro trabalho como cenógrafo aconteceu no espetáculo teatral “Outros Olhares” da ETDUFPA no ano de 2005. Em 2007, com o Grupo Cênico Divina Arte (GCDA), se dedica a produção dramaturgica, elaborando assim, a dramaturgia do espetáculo “Yubá”.



**Figura 48: Alunos do GCDA. Ao fundo, Claudio Bastos. Ano 2007.**  
Fonte: gcda.teatro.zip.net

Em 2008 assinou a cenografia e a direção do espetáculo teatral de sua dramaturgia, onde o grupo GCDA concorreu em quatro categorias no VII Festival Paraense Cênico de Grupos Religiosos, entre elas: melhor cenografia e melhor espetáculo infantil. O grupo saiu consagrado com três prêmios, incluindo o de melhor espetáculo infantil, perdendo apenas o de melhor cenografia.

---

<sup>52</sup> É uma das programações culturais mais tradicionais do Estado do Pará no período entre agosto e setembro. O projeto é do Governo do Estado do Pará, por meio da Secretaria de Estado da Cultura e da Academia Paraense de Musica. Iniciado em 2002, a cada ano, o Festival apresenta para o público paraense, no palco do Theatro da Paz, a montagem de óperas tradicionais do mundo inteiro, como “O Pescador de Pérolas” e “Carmen”, de George Bizet, “Salomé”, de Richard Strauss e “O Barbeiro de Sevilha”, de Rossini, entre outras.

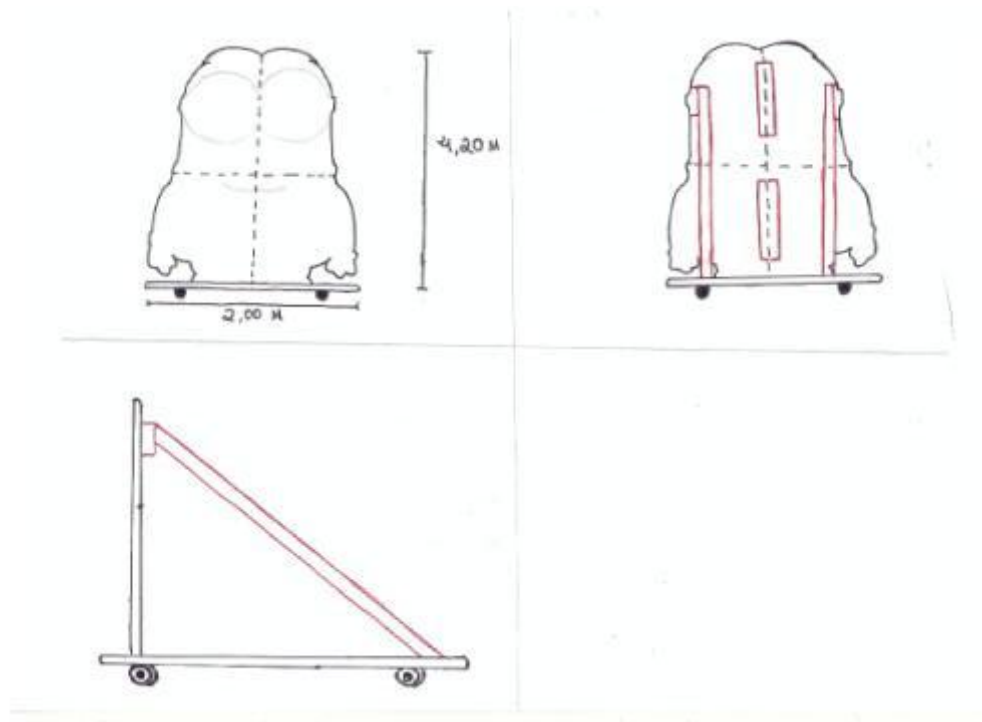


**Figura 49: Apresentação do espetáculo Yubá. Ano 2008.**

**Fonte:** [gcda.teatro.zip.net](http://gcda.teatro.zip.net)

A dramaturgia de “Yubá”, conta história de uma ninfa da floresta que descobre o amor ao conhecer o príncipe dos seringueiros. No entanto, seu amor é impossível por ele ser humano e ela uma criatura da floresta. Então Yubá decide partir, deixando seu pai e suas irmãs ninfas, a fim de viver seu grande amor. A procura da bruxa Naja que a transformará em humana, Yubá terá de enfrentar antes os perigos da floresta.

Por recomendação do professor mestre Paulo de Tarso, coordenador do Teatro Universitário Claudio Barradas (TUCB), Mestre Claudio foi chamado para desempenhar o cargo de cenotécnico do TUCB em 2014, onde permaneceu no cargo até o fim do contrato no ano 2016. Mesmo com o término de seu contrato, continuou no TUCB desempenhando a função de cenotécnico até a metade do segundo semestre de 2017. Atualmente, Claudio Bastos trabalha como cenotécnico concursado do Teatro Margarida Schivasappa. Devido a sua habilidade em reaproveitamento cenográfico, Claudio Bastos se caracteriza por pensar a composição de seus cenários levando em consideração três importantes estilos cenográficos desenvolvidos no início do século XIX, os quais eu chamo de: “Quebra-cabeça”, “Adaptáveis” e “Fênix”. Veja a seguir a imagem de um dos cenários construído por ele para melhor compreensão.



**Figura 50: Estrutura cenográfica do espetáculo “A ferra dos Minions”.**  
**Fonte:** Desenho do pesquisador.

- **Quebra-cabeça:** Grande cenário que é construído separadamente com bases que se encaixam podendo assim, ser facilmente transportado e montado.
- **Adaptáveis:** cenários capazes de se adaptar a qualquer espaço cênico.
- **Fênix:** cenário construído com materiais que podem ser reutilizados na construção de novos cenários.

Mestre Claudio possui uma ampla trajetória na área das artes, seus trabalhos incluem:

Ano	Espetáculos e Encontros
2002	<b>Querubim Black (Anjo Negro)</b> – Ator - Autor: Nelson Rodrigues – Direção: Olinda Sharone.
2002	<b>Pororoca, a lenda</b> – Ator - Autor: Adriano Barroso – Direção: Marluce Oliveira.

2003	<b>Ensaio Aberto</b> – Ator - Autor: UNIPOP – Direção: Marluce Oliveira.
2004	<b>Pra tudo acabar na quarta-feira</b> – Ator - Autor Edielson Goiano – Direção: Marluce Oliveira.
2004	<b>Carmem</b> – Figuração.
2005	<b>Via Cruzes</b> – Ator - Autor: E.T.D.U.F.Pa – Direção Paulo Marrat.
2005	<b>Madame Butterfly</b> – Assistência de Direção de Alberto Félix Alberto.
2005	<b>Bug Jargal</b> – Assistência de Direção de Cleber Papa.
2005	Assinou a Cenografia do espetáculo de dança <b>“Outros Olhares”</b> da ETDUFpa.
2006	Assinou a Cenografia, figurino e iluminação da peça teatral <b>“Cidade das Nuvens”</b> da ETDUFpa.
2006	<b>Iara</b> – Assistente de Direção de Cleber Papa.
2006	<b>Rigoletto</b> – Assistente de Direção de Alberto Félix Alberto.
2007	<b>Il Guarani</b> – Assistente de Direção de William Pereira.
2007	<b>Gianne Schicchi</b> – Direção de Palco (Belém, Santarém e Tucuruí)
2008	<b>La Boheme</b> – Direção de Palco
2008	<b>Don Pasquale</b> – Assistente de Direção de Isabel Nogueira Batista.
2008	<b>Die Fledermaus (O Morcego)</b> – Direção de Palco.
2008	Assinou a Cenografia e a Direção do espetáculo teatral <b>“YUBÁ”</b> (vencedor na categoria melhor espetáculo infantil no VII Festival Paraense Cênico de Grupos Religiosos).
2008	Festival Brasileiro de Artes Cênicas do Pará - Espetáculo <b>“Cogitatum”</b> – Ribalta Cia de Dança – (Direção de Palco).
2008	<b>Olho Mágico</b> – (CEDAU) Centro de Dança Ana Unger (Assistente de Palco e Cenotecnia).
2008	<b>Encontro Internacional de Dança do Pará</b> – (EIDAP) Assistente de Palco.
2008	<b>A Bela Adormecida</b> – (CEDAU) Centro de Dança Ana Unger (Assistente de Direção).
2009	<b>O Viajante das Lendas Amazônicas</b> – Direção de Palco.
2009	Romeu e Julieta – Direção de Palco.

2009	<b>La Cambiale di Matrimonio</b> – Assistente de Direção de William Ferrara.
2009	<b>O Quebra Nozes</b> – (CEDAU) Centro de Dança Ana Unger (Assistente de Palco).
2010	<b>Viajante das Lendas Amazônicas</b> – Direção de Palco (Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Teatro Nacional de Brasília).
2010	<b>La Traviata</b> – Direção de Palco.
2010	Assinou a Cenografia e Direção do espetáculo teatral <b>“Retrato de mãe”</b> no VIII Festival Paraense Cênico de Grupos Religiosos.
2010	<b>Bienal de Dança da Amazônia</b> – (Assistente de Palco).
2010	<b>A Bela Adormecida</b> – (CEDAU) Centro de Dança Ana Unger (Assistente de direção).
2011	<b>Tosca</b> – Direção de Palco.
2011	<b>Carmina Burana</b> – Direção de Palco.
2011	<b>Encontro Internacional de Dança do Pará</b> – (EIDAP) - Direção de Palco.
2011	<b>O Presente Precioso</b> – (CEDAU) Centro de Dança Ana Unger (Assistente de Palco).
2012	<b>Cavalleria Rusticana</b> – Direção de Palco.
2012	<b>João e Maria</b> – Direção de Palco.
2012	<b>Salomé</b> – Direção de Palco.
2012	Assinou a Cenografia da peça teatral <b>“No Moinho”</b> (Colégio Nazaré   XVI Feira Pan-Amazônica do Livro).
2013	<b>L’elisir d’amore</b> – Direção de Palco.
2013	<b>Il trovatore</b> – Direção de Palco.
2013	<b>Navio Fantasma</b> – Direção de Palco.
2013	Assinou a Cenografia da peça teatral <b>“Navio Negroiro”</b> (Colégio Nazaré).
2013	<b>Bailando para ti (20 años de Flamenco)</b> – Direção de Palco.
2014	<b>La Traviata</b> – Direção de Palco.
2014	<b>Mefistofele</b> – Direção de Palco.
2014	<b>Blue Monday</b> – Direção de Palco.
2014	<b>Otello</b> – Direção de Palco

2014	Assinou a Cenografia da peça teatral <b>“Pluft O Fantasmilha”</b> (Colégio Nazaré   SESC Boulevard).
2015	<b>A Ceia dos Cardeais</b> – Assistente de Palco.
2015	<b>Os Pescadores de Pérolas</b> – Assistente de Palco.
2015	Assinou a Cenografia do espetáculo <b>“Grand Circus Maple”</b> .
2015	<b>CHICAGO (MUSICAL)</b> – Cenotécnico
2016	Assinou a Cenografia do espetáculo <b>“Farra dos Minions”</b> .
2016	<b>Ópera do Malandro</b> – Cenografia e cenotecnia.
2017	Assinou a Cenografia do espetáculo <b>“SING Quem canta seus males espantam”</b> .
2017	<b>Um Mosaico de Emoções</b> (Companhia de Dança Oriental Árabe) - Cenotecnia.
2017	<b>Moulin Rouge</b> – Cenografia e cenotecnia.

Mestre Claudio foi o principal expoente em minha inserção no ramo da cenografia e cenotecnia. Foi graças a sua vontade de ensinar que pude notar que um bom professor é aquele que admira a sua área e não apenas o domina. É aquele que inspira os outros e que ao mesmo tempo é inspirado pelo seu trabalho. Sempre que está pela ETDUFPA, Mestre Claudio observava de perto os projetos dos novos alunos de cenografia. Se pedirem a sua ajuda para solucionar um problema de montagem cenográfica, ele prontamente estava à disposição para ajudar. Foi graças ao seu hábito de “não negar conhecimento” que em 2018, Mestre Claudio foi a personalidade homenageada na formatura de cenografia, turma 2016.

### **3. A TRAJETÓRIA COMO PROFESSOR.**

A decisão de me tornar professor de teatro veio pelo interesse de me aprofundar nos conhecimentos do fazer artístico e da paixão por ensinar. Meu trajeto como professor deu início muito antes de ingressar na Universidade, começou quando eu ainda estava no Ensino Médio e dava aulas aos meus colegas de turma. Na universidade, eu havia percebido que a profissão de docente vai além do que apenas absorver, dominar o conhecimento de sua área e depois passar adiante, você deve ser capaz de desenvolver métodos de ensino eficazes para facilitar o aprendizado e também orientar os alunos para que eles construam suas próprias ideias, estimulando-os a pensar.

Em uma sociedade onde a informação se espalha rapidamente por diversos meios de comunicação e muitas das vezes o indivíduo é levado a acreditar que toda e qualquer notícia é verídica pelo simples fato de a maioria concordar com ela, o teatro e diversos outros campos da arte e ciência chegam para dar ao aluno a habilidade de questionar os fatos, repensar a sociedade e assim, buscar transformá-la. Mais que isso, a arte nos ensina coisas que vão além das propriedades da matéria, números e equações. A arte é a disciplina que ensina o homem sobre a sua humanidade. A humanidade está relacionada à igualdade, a união, ao respeito. A arte teatral ensina o homem a usufruir dos seus direitos, sem se sobrepor a outro indivíduo. Racionalizar, sem deixar de agir com o coração. Enxergar a sociedade como um todo e não apenas em alguns aspectos que são mais relevantes. A arte teatral nos ensina a viver mais em coletividade e menos no individualismo. E eu escolhi fazer parte de uma classe que compartilha conhecimento, da classe que inspira, que trabalha em situações muita das vezes precárias para ajudar crianças, jovens e adultos. Escolhi fazer parte da classe que não é muito valorizada no Brasil. Ser professor, para mim, é ser um artista. Ser professor de teatro é ser um artista em dobro.

Como eu havia mencionado no capítulo anterior, “Trajetórias do Si” foi a primeira disciplina que eu tive contato no curso de Licenciatura em Teatro, da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Com ela, eu tive a oportunidade de compartilhar o meu percurso de vida até a minha entrada no curso. Eu compartilhei com o meu professor e colegas de turma momentos difíceis que eu lutava pra esquecer e momentos felizes que eu lutava para que continuassem vivos em minha memória. Eu nunca tinha feito isso

antes, tudo que me machucou, minhas cicatrizes internas, não havia compartilhado com ninguém, nem com meus melhores amigos. Aquele ambiente dava a oportunidade não de tirar o peso de nossas histórias, mas de distribuir essa carga emocional entre todos da turma, tornando-o mais leve. Eu percebi que tinham pessoas que haviam passado pelos mesmos traumas e me faziam ver que eu não era o único com problemas. Muitas das vezes pensamos em desistir da vida, não por causa dos sofrimentos, mas por achar que não existe ninguém capaz de entender a dor que sentimos. O primeiro ensinamento que tive através do teatro foi: “Compartilhar é salvar vidas. É preencher pedaços que faltam em nós com sentimentos de outros e vice e versa”. Esse primeiro ensinamento foi tão forte que eu jamais imaginaria que um dia precisaria usá-la pra salvar uma vida.

Em 2015 aconteceu meu primeiro contato com uma turma do Ensino fundamental II. Ainda era cedo, estava no começo do curso e não me via como um professor. Era início do primeiro estágio com a disciplina “Práticas no Ensino do Teatro I”, era o palco que eu chamava de “Palco de Observação”. Como o próprio nome já diz, eu estava ali apenas para observar a metodologia de ensino do professor responsável pela turma e anotar minhas observações. O estágio aconteceu na Escola de Aplicação da UFPA, com ele eu pude notar a maneira que o professor interagia com a turma e como ele era capaz de prender a atenção dos alunos sem precisar ser autoritário. O professor deixava claro no início das aulas que havia regras que deveriam ser seguidas, como: o aluno deveria estar usando o uniforme de educação física para as aulas práticas, não comer em sala de aula, não conversar com outro colega enquanto o professor estivesse explicando o assunto ou realizando as atividades, entre outras. Depois de informá-los a respeito das regras da Escola ele dava início à aula.

O que me chamava atenção era o respeito que ele havia conquistado da turma e eu me perguntava qual era o segredo para conseguir isso? O meu colega de turma, Leandro Quinderé, que estava comigo na mesma turma do estágio, se perguntava a mesma coisa, [como se estabelece uma relação de respeito entre o professor e os alunos?] Entre uma xícara de café e outra, o professor Rubem Meireles nos explicava a respeito disso. Ele dizia que hoje em dia, em meio à globalização, os alunos estavam crescendo em uma sociedade crítica e que muitos deles assumiam uma posição com ideias fixas e graças a isso, os alunos estariam dispostos a rebater qualquer argumentação contrária as suas ideias. Isso gerava brigas e desentendimentos em salas de aulas, criando um ambiente de estresse para ambos os lados. Para reverter essa

situação, o professor precisava estabelecer uma relação de confiança com os seus alunos, para isso, era preciso ser claro em relação às atividades avaliativas. “O aluno que sabe o que esperar a respeito do que é preciso fazer para alcançar uma boa nota sabe exatamente o esforço que deverá fazer para consegui-la”. Além disso, o professor deveria criar um ambiente onde os alunos devem se sentir confortável para expressar suas dúvidas, livres de qualquer posicionamento crítico ou repreensão. Um ambiente que trate de temas que possibilitem questionar e aprender em conjunto. Estas lições de como ser um bom professor vindas de alguém com anos de experiência na prática docente, foram os conhecimentos que adquiri no primeiro estágio do curso de licenciatura em Teatro.

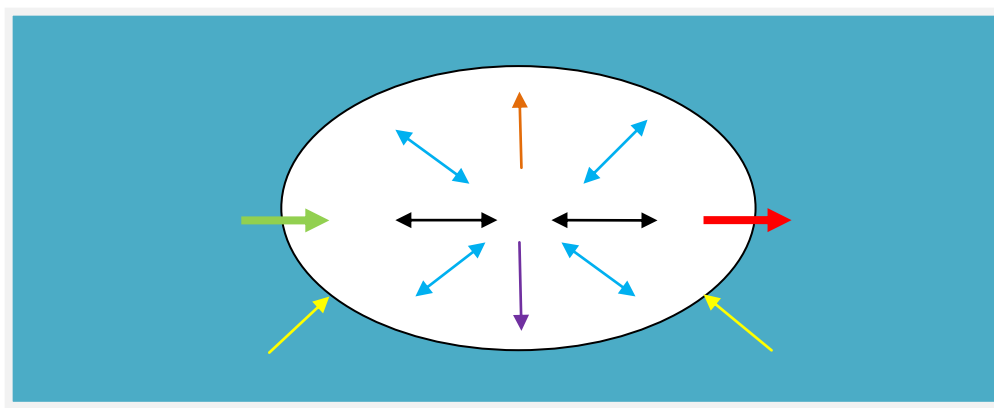
O meu segundo estágio aconteceu no curso técnico em Teatro, da turma 2016, da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Os professores responsáveis pela turma eram os diretores do Espetáculo “Nadim Nadinha contra o Rei de Fuleiró”, espetáculo apresentado na Mostra Cênica 2017, que já foi citado nesta pesquisa. Eu tive a oportunidade de ver de perto a construção desse belíssimo espetáculo e mais que isso, compor a equipe de preparação de elenco e presenciar ainda, a metodologia de ensino de um professor-diretor. Eu estava dando início ao que eu chamo de “Palco de Participação”. Durante as aulas-ensaios, os professores orientavam os alunos na construção das personagens, dizendo que o ator deve buscar dentro de si a matéria-prima para criar.

Diferente do primeiro estágio, no segundo, os professores pediam minha opinião sobre o que eu estava achando do desempenho dos atores nos ensaios. A princípio, minhas observações eram tímidas e superficiais, até porque, eu não me sentia confiante em falar sobre o meu ponto de vista a pessoas que diziam ter anos de experiência com o teatro. Algumas semanas depois, eu resolvi me posicionar de maneira aprofundada sobre o desenvolvimento do espetáculo. Alguns alunos do curso técnico não gostaram muito de ouvir que em duas semanas o trabalho não tinha evoluído em nada, mas eles aceitavam, até porque eles reconheciam, com bases nas observações que eu havia feito que o espetáculo não estava progredindo. É claro, eu expus a minha posição de maneira construtiva, sem apontar erros individuais, mas orientando da melhor forma como poderiam evoluir nesse processo. Os professores gostaram do que viram e me pediram para que junto do meu colega de estágio pudéssemos desenvolver

uma metodologia de ensino que pudesse preparar o corpo do ator para a cena. Este seria o primeiro momento da aula, uma espécie de “aquecimento” antes de começar o ensaio.

Conversando com o meu colega de estágio, nos concentramos em criar uma metodologia com base nas maiores dificuldade dos atores em cena. Como a dificuldade em transitar pelo o espaço com um caminhar “exagerado”, cômico. Com o problema de preencher todo o espaço cênico e decorar as músicas do espetáculo. Sendo assim, em nosso primeiro dia na preparação do elenco, pedimos aos atores que caminhassem pelo espaço normalmente e que aos poucos, fossem moldando a maneira de caminhar dos personagens sem perder a percepção na mudança. Era necessário que eles tivessem consciência do que estava sendo modificado no corpo, não só em relação ao caminhar, mas nas movimentações das mãos, dos pés, a mudança no modo de olhar. Queríamos que aos poucos os atores fossem colocando as características e peculiaridades de seus personagens ao se locomoverem pela sala. Depois de assumirem as formas de seus personagens, eles deveriam caminhar pela sala ocupando todos os espaços vazios, cada canto da sala deveria ser preenchido por um personagem.

Outra dificuldade era na direção de locomoção dos atores. Como assim? Eu explico com o auxílio da imagem abaixo: A área em azul representa a área total da sala. O espaço em branco delimita o espaço de atuação. Os atores entravam em cena na horizontal (seta verde), interagiam uns com os outros na horizontal (setas duplas pretas) e saíam de cena na horizontal (seta vermelha).



**Figura 51: imagem ilustrativa do sentido de entrada, interação e saída dos atores.**  
Fonte: Desenho do pesquisador.

Os atores não procuravam outras possibilidades, como entrar em cena pela horizontal (setas amarelas), durante os diálogos explorarem as diagonais (setas azuis),

proscênio<sup>53</sup> (seta laranja) e fundo (seta lilás) na área de atuação. Foi pensando nisso que na preparação pedíamos que uma dupla por vez interagisse visando varias direções. E a ultima parte do exercício consistia na preparação vocal dos atores utilizando as músicas do espetáculo no aquecimento. Ao final dos exercícios, a sensação que tínhamos era o de dever cumprido. Os atores agradeciam pela ajuda e os professores percebiam a nossa evolução e dedicação na prática docente.

O resultado da metodologia foi visto em cena, o que nos rendeu a nota máxima na avaliação do estagio. Nesse “palco” aprendi a desenvolver meus próprios métodos de ensino do teatro com base no contexto vivido pela turma. Aprendi a adaptar exercícios e buscar por técnicas que não se distanciavam dos objetivos de sala aula, tudo isso para entrar no palco que se tornou o mais difícil de todos e graças a ele, eu pude, enfim, me considerar um professor: o Palco de Regência.

### **3.1. O ESTÁGIO SUPERVISIONADO I E II.**

No primeiro período de 2017, cursando o sétimo semestre do curso de Licenciatura em Teatro, dava início ao que seria a reta final de minha trajetória na graduação da ETDUFPA. Eu percebia que com o passar dos anos e com os aprendizados adquiridos nos estágios anteriores, eu estava evoluindo, me certificando cada vez mais que havia feito à escolha certa.

O penúltimo semestre do curso me possibilitou preparar e ministrar aulas a turma de Teatro Infante-Juvenil da Escola de Teatro e Dança da UFPA, era o momento de pisar no Palco de Regência, ou melhor, no Estágio Supervisionado I. Confesso que relutei em estagiar na turma de Teatro Infante-Juvenil, pois havia muitos colegas de turma que também iam estagiar ali e eu não me sentia a vontade com eles, não eram os mesmos colegas que eu já estava acostumado a trabalhar. Com os outros eu me sentia privado de ser o professor descontraído que me tornei e parecia que todos deveriam seguir um padrão de agir e ensinar... Aquilo me sufocava.

Meu primeiro contato com a turma foi atrasado. O estágio já havia começado há duas semanas e nesse tempo que passou, eu ainda estava procurando um lugar para

---

<sup>53</sup> Frente do palco.

começar a estagiar. Como não encontrei, optei por ficar na turma Infanto-Juvenil 2017. No dia que conheci a turma, eu via os meus colegas estagiários interagirem muito bem com os alunos e eu fiquei apenas na observação. A minha relação com os meus colegas não era algo conturbado, pelo contrário, era uma relação amistosa e de respeito, eu só não conversava muito com eles. As aulas aconteciam todas as terças e quintas-feiras, no horário das 15h às 17h, na sala 24, e durante a observação eu pude notar que bastou apenas quatro aulas para os meus colegas conseguirem o respeito da turma. Eu via que a turma gostava deles e eles gostavam dos adolescentes, tanto que percebia que alguns estagiários se esforçavam demais para estarem mais próximos dos alunos.

Em meu segundo dia com a turma eu estava nervoso. Sentia-me um intruso caminhando em um lugar que eu não tinha autorização para estar. Eu era o cara novo na turma. Uma pessoa que estava acostumado a sempre apresentar trabalhos com alguém de confiança ao lado, mas desta vez, eu estava “sozinho”. Na sala todos me observavam, incluindo a professora coordenadora da turma, Olinda Charone. Foi ela quem me apresentou aos alunos e disse que eu ficaria responsável por desenvolver as últimas atividades do dia, eu aparentemente estava sério, mas por dentro parecia que tinha congelado e não conseguiria me levantar da cadeira. Eu não havia preparado nada, pois achava que ficaria mais um dia na observação para poder me familiarizar melhor com os alunos e eles pudessem se acostumar com a minha presença em sala de aula. A única coisa que vinha na minha na cabeça era um trecho da filosofia da Estética do Oprimido<sup>54</sup> de Augusto Boal (1931-2009)<sup>55</sup>, “Todo o ser humano é expansivo”. Eu não sabia o motivo de naquele momento só conseguir pensar em Augusto Boal, mas foi por pensar nele que consegui elaborar um jogo inspirado em seu Teatro do Invisível em questão de segundos.

Quando fui anunciado à turma pela professora coordenadora, eu me levantei calmamente e me dirigi ao centro da sala. Com uma aparência séria e intimidadora, eu pedi aos alunos que se agrupassem em formato de um círculo a minha volta e os

---

<sup>54</sup> Atividades baseadas na Imagem, no Som e na Palavra, que integram o arsenal do Teatro do Oprimido e visam estimular a descoberta das potencialidades criativas dos oprimidos. (...) A Estética do Oprimido tem por fundamento a crença de que somos todos melhores do que supomos ser, e capazes de fazer mais do que aquilo que efetivamente realizamos: todo ser humano é expansivo.

<sup>55</sup> Diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro, uma das grandes figuras do teatro contemporâneo internacional. Fundador do Teatro do Oprimido, que alia o teatro à ação social, suas técnicas e práticas difundiram-se pelo mundo, de maneira notável nas três últimas décadas do século XX, sendo largamente empregadas não só por aqueles que entendem o teatro como instrumento de emancipação política, mas também nas áreas de educação, saúde mental e no sistema prisional.

observei um a um. Todos estavam tensos e ansiosos para que eu dissesse alguma coisa, foi então que eu disse o meu nome e os informei com um tom de voz autoritário que eu não tolerava indisciplina nas minhas aulas e que todos deveriam seguir as regras sem exceção. A professora Olinda Charone ficou assustada com o meu tom de voz, até porque ela sabia que aquele espaço era uma sala de aula e não um quartel. Mesmo sabendo que a qualquer momento a professora coordenadora poderia interromper a aula, eu continuei com o “exercício”. Depois de ditar as regras, eu chamei um dos alunos para se aproximar de mim. Todos pareciam tensos e um pouco assustados com a minha forma de agir... Quando o jovem se aproximou eu perguntei seu nome, ele respondeu tímido e tranquilamente como se estivesse disposto a acatar todas as minhas ordens. Eu rebati dizendo a ele que o seu tom de voz estava muito baixo, ordenei para que repetisse seu nome em alto e bom som para que todos ouvissem, ele obedeceu. Eu disse mais uma vez, parecendo um sargento, que não estava bom e o jovem tornou a dizer seu nome, no entanto, ele disse com um tom de voz igual à de um soldado que recebe uma ordem de seu superior: “MEU NOME É LEANDRO, SENHOR!”. E naquele momento eu havia alcançado o meu objetivo. Pedi para que o jovem voltasse ao seu lugar e chamei outro aluno.

Antes que a professora Olinda me expulsasse da sala, eu fiz questão que os alunos notassem a minha mudança física à medida que o outro aluno aproximava-se. O corpo rígido dava lugar a um corpo mais relaxado. A aparência séria e o olhar de raiva tornaram-se mais tranquilos e vivos. As mãos estavam mais soltas e o corpo pendia para o lado direito. Era como se os alunos vissem outro professor sendo moldado a sua frente e essa era a intenção. Quando o aluno chegou perto, eu pedi para que ele, num tom de voz mais alegre para que dissesse seu nome, mais tinha que ser de um jeito solto, como se seu nome entrasse na letra de um rap e o jovem executou... Não era o suficiente. Foi aí que eu o instruí a soltar os braços e falar o seu nome deixando a sonoridade percorrer o corpo todo. Os alunos começaram a rir, foi então que o jovem falou seu nome como se estivesse em uma batalha de rap, como se seu corpo fosse o responsável por pronunciar o seu nome. Gostei e partimos para o próximo.

A cada aluno que chegava perto de mim, meu corpo se alterava, era como se criasse um novo personagem com um tema específico e os alunos diziam seus nomes de diferentes maneiras de acordo com a proposta de personagem que o meu corpo sugeria. A partir do segundo jovem no centro da sala que todos os demais alunos, estagiários e

professora coordenadora perceberam que eu já havia começado o jogo teatral. O Teatro do Invisível de Augusto Boal é uma encenação que acontece em um local que não seja o palco de um teatro, diante de pessoas que não sabem que aquela encenação trata-se de uma apresentação artística. As pessoas que assistem viverão a situação como se fosse real até o momento de ser revelada a encenação. Minha rigidez e seriedade não passavam de uma farsa. Como eu só tinha quinze minutos restantes de aula com eles e esse exercício havia consumido todo o tempo, trabalhei somente esse exercício naquele dia. Ao final da aula, alguns alunos vieram me cumprimentar e agradecer pela exercício, assim como a professora Olinda veio me dizer que não imaginava que a minha atitude rude de tratar os alunos não passava de uma cena, e elogiou o trabalho.

Nas aulas seguintes, eu resolvi não deixar nada ao acaso, e dei continuidade no desenvolvimento de métodos de ensino baseados no fazer teatral de grandes teóricos de teatro do século XX. O Grupo de Pesquisa Teatral Nós 4 (GTN4) estava dividido, estagiávamos em lugares diferentes, mas não deixávamos de nos encontrar para discutir sobre os nossos métodos de ensino. Como a turma de teatro Infanto-Juvenil 2017 possuía cinco estagiários, ficou acertado que três ministrassem as aulas de terça e dois regessem as aulas de quinta, sendo assim, eu fui um dos responsáveis pelas aulas nas quintas-feiras com a turma. Cada professor estagiário tinha uma forma única de ensinar, uns possuíam mais desenvoltura que outros pra se comunicar com a turma e essa particularidade fazia com que os alunos tivessem uma preferência pelos estagiários. O problema de fazer parte de uma equipe de atores/professores-estagiários era que a maioria queria ocupar o centro das atenções, assim como um ator que busca ser reconhecido pelo seu trabalho, alguns estagiários queriam ser adorados pelos alunos. Esse foi um dos primeiros obstáculos que encontrei em sala de aula e o diferencial é que não era com os alunos, mas com os meus colegas, pois estes competiam entre si para terem a atenção dos alunos.

Nas minhas aulas, eu buscava sempre desenvolver jogos e exercícios que os levassem a fadiga e a melhora no sistema cardiovascular, eu via que apesar dos alunos terem faixa etária entre 14 e 17 anos, muitos deles não praticavam nenhum tipo de exercício ou brincadeira ao ar livre, a maioria deles relatavam que passavam a maior parte do tempo em casa na frente do computador ou conversando com os amigos pelo celular, o sedentarismo fazia parte do cotidiano. Eu dizia a eles que a principal matéria-prima do ator é o corpo e por isso deveriam cuidar melhor dele. O cuidado com o corpo

vai muito além dos exercícios físicos, o organismo reage diante da forma como tratamos nosso corpo, influenciando diretamente na saúde física e mental. O ator precisa se deslocar pelo espaço com constante mudança no fluxo de energia, correndo, andando, pulando, dançando... Enfim, fazer tudo isso e ainda dizer o texto. Para que houvesse dedicação e disposição nas aulas, era necessário deixar claro aos alunos a importância dos exercícios em sala.

A minha didática era construída com base no humor, os assuntos eram contextualizados e trazidos para a realidade dos participantes, não seguia a mesma didática que usei quando preparava os alunos do curso técnico da ETDUFPA, que era uma forma mais direta e objetiva que visava apenas o resultado. Eu queria que o teatro fosse para eles um lugar de questionamentos, onde eles pudessem enxergar a realidade das periferias de Belém e debatessem a respeito. O humor não mascara ou esconde assuntos que se tornaram comuns no dia a dia, como a violência, a discriminação e a pobreza, pois além de provocar risos, o humor é usado para conscientizar e informar sobre a realidade a partir da identificação.

Graças a minha forma de ensinar, alguns professores-estagiários se sentiam incomodados e diziam que a minha abordagem desviava a atenção dos alunos do aprendizado técnico da atuação, eu percebi que o espaço tinha se tornado um lugar de conflito, pois eu não era o único a ser criticado pelo meu modo de ensinar. Quando um professor falava sobre determinado assunto, outro intervia e o corrigia diante dos alunos e isso não era bom. Os mais prejudicados com a falta de comunicação entre os estagiários foram os alunos e isso os deixava confusos sobre quem estava com a razão. Diante disso, eu resolvi apenas participar das aulas como um colaborador, eu estaria lá somente para orientar os alunos nos exercícios propostos pelos meus colegas, atingiria minha meta de carga horária no estágio, entregaria meu relatório e terminaria o semestre em paz. Tomei uma atitude passiva perante a situação e isso fez com que eu me descreditasse como professor. A professora coordenadora Olinda Charone nos informou que o primeiro semestre do curso de Teatro Infante-Juvenil, encerraria com uma apresentação teatral no dia 27 de junho de 2017, no Teatro Universitário Cláudio Barradas com entrada franca ao público, e pediu para que nós, estagiários, construíssemos junto com os alunos um espetáculo com duração máxima de 45 minutos. Em 2017, eu já fazia parte da equipe técnica do TUCB e meu conhecimento sobre cenografia, iluminação e sonorização que havia adquirido naquele lugar, me levaram a

ter uma participação mais ativa com os alunos. Eu os ensinava sobre as marcações de luz, ensinava-os sobre como interagir com a cenografia e objetos cênicos, mas as construções de cena ficavam sobre a responsabilidade de apenas dois estagiários, até porque, os demais já haviam concluído a meta de carga horária e não queriam se envolver mais que o necessário. Sendo assim, eu assumi a iluminação do espetáculo “Marcas da Adolescência” da turma infanto-juvenil 2017.

O espetáculo resultante de um processo colaborativo tinha como objetivo alertar os pais e familiares sobre os principais males que cercavam os jovens nos dias de hoje, como a depressão, a gravidez precoce, o uso de drogas e a homofobia. Para a elaboração do espetáculo, nós, professores, utilizamos a metodologia dos Círculos Concêntricos da pesquisadora Beatriz Cabral<sup>56</sup>, que explica que essa metodologia:

“[...] consiste em uma série de círculos concêntricos móveis, unidos por um pino central que permite associar de forma aleatória ou prescritiva opções contidas nas categorias que representam cada círculo. Cada círculo então representa uma categoria referente a um conceito da área de conhecimento a ser focalizada, o qual por sua vez se divide em opções. A combinação de seleções, uma de cada círculo, resulta em uma estrutura que orientará a atividade dramática. (DANBY, 1999, p.2)”

A partir da escolha do tema central podíamos criar as categorias a serem trabalhadas. Dessa forma os alunos se sentiam mais atraídos e conectados ao espetáculo, pois com essa estratégia eles se tornavam não somente atores, mas autores da obra. No Teatro, as categorias para a composição dos círculos representam: ação, personagens, objetos, lugar, sonoridade, conflito, motivação do conflito, classe social e etc. Todas essas categorias alinhadas formam a base da construção da cena. Abaixo está o modelo dos Círculos Concêntricos utilizados no desenvolvimento do espetáculo “Marcas da Adolescência” que tinha com tema central: adolescência.

---

<sup>56</sup> Professora do Centro de Artes na Universidade do Estado de Santa Catarina e diretora de Artes Cênicas do Departamento Artístico Cultural da Universidade. É PhD em Drama/Teatro/Educação pela *University of Central England*, da Inglaterra.



**Figura 52: Modelo do círculo concêntrico utilizado na criação do espetáculo “Marcas da Adolescência”.**

**Fonte:** Registro do pesquisador.

Apesar de alguns desentendimentos entre os professores-estagiários o processo foi concluído com êxito, os conflitos internos passaram despercebidos entre os jovens e eles agradeceram pelas aulas e prometeram voltar no segundo semestre. Mesmo com o sucesso do trabalho final, eu não me sentia realizado como professor, talvez mais como alguém contratado para trabalhar no espetáculo, mas a participação como docente não foi o esperado como eu realmente queria que fosse. O estágio supervisionado I me fez refletir sobre as minhas decisões como professor e ao final do próximo estágio eu não queria me sentir do mesmo jeito, com a sensação de fracasso.

Em agosto de 2017, foi o início do último semestre do curso de licenciatura em Teatro. Pensava eu que meu trajeto na ETDUFPA estava chegando ao fim, mas ainda era só a metade do caminho. O Estágio Supervisionado II fazia parte da grade curricular do último semestre e eu estava ansioso para concluí-lo. Decidi continuar como professor-estagiário da turma de infanto-juvenil 2017 e todos os meus outros colegas que estavam com a turma no semestre passado, optaram também por permanecer com a turma.

A disposição de um aluno ao final do curso não é a mesma de quatro anos atrás ou quando se está no primeiro estágio. Só o que eu queria era ser o estagiário suporte e

não aquele que conduz as aulas, eu queria atuar somente no apoio, concluir o estágio, entregar o meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) e receber o diploma... Pensar assim fazia de mim um profissional medíocre e hoje eu me vejo refletindo sobre quantas pessoas estão por aí, com um diploma na parede e vazios de conhecimento.

Quando as aulas começaram, eram 35 alunos que faziam parte da turma 2017 e 5 professores-estagiários. Dessa vez, deveríamos preparar os alunos para outra apresentação no TUCB em novembro daquele mesmo ano. A ideia era que os alunos adquirissem experiência com o texto dramático, algumas obras seriam apresentadas aos alunos, eles escolheriam uma e trabalharíamos na construção do espetáculo. O objetivo era claro, mas o percurso até ele foi muito complicado. A maioria dos alunos estava conosco no semestre anterior e havia poucos novatos.

Eu lembro que não fui ao primeiro dia de estágio, pois estava trabalhando na montagem de um espetáculo no TUCB. Eu gostava de estar no Teatro muito mais do que estar na Escola, eu me sentia bem e fazia questão de estar naquele lugar. Quantas e quantas vezes eu pedia licença pra sair do estágio para fazer montagem de palco ou até mesmo faltar o estágio para ir trabalhar. O professor Paulo de Tarso sempre me alertava para dar prioridade a minha formação acadêmica, mas eu achava que poderia fazer tudo ao mesmo tempo e dizia para ele não se preocupar.

Eu não me preocupava como estava o andamento das aulas com o infanto-juvenil, pois eu sabia que tinham outros quatro estagiários para se preocupar com isso. Eu dizia aos meus colegas que pelo fato de eu trabalhar no Teatro como bolsista e cenotécnico, às vezes eu teria que sair mais cedo das aulas do estágio. Por esta razão, eu só ficava responsável pelo alongamento e aquecimento antes de dar início aos exercícios de cena. Os meus colegas conheciam a minha rotina cansativa e por isso não chamavam minha atenção.

Nas primeiras semanas de estágio, foram poucas as vezes que eu estive presente até o fim das aulas. Parecia que os jogos teatrais eram sempre os mesmos toda semana, e o entusiasmo dos estagiários e alunos parecia estar se esgotando. Na terceira semana de agosto tivemos uma perda de cinco alunos no curso livre. Eu sinceramente queria que os meus colegas fizessem um ótimo trabalho com a turma, queria poder ver no último dia de apresentação, em novembro, um resultado incrível de ambas as partes,

mas não foi o que aconteceu... A sensação que tive no último dia era totalmente diferente do que eu imaginava e esse sentimento me transformou por completo.

Com a ideia de não me envolver diretamente no processo como professor-estagiário, fazendo com que eu assumisse uma posição contrária ao objetivo do Estágio Supervisionado II que era capacitar o aluno para aplicar conhecimentos adquiridos durante o curso por meio de experiências práticas, aproximando o conhecimento teórico da realidade profissional, eu sentia que estava desperdiçando uma grande oportunidade de aprendizado, no entanto, não fazia nada pra mudar a situação. A segunda dificuldade que encontrei no decorrer do estágio era o que fazer quando o professor (no caso, eu) perde a vontade de ensinar?

A professora coordenadora, Olinda Charone, observou nossa falta de interesse e resolveu fazer uma reunião. Durante a reunião ela perguntou o que estava acontecendo com cada um de nós e muitos disseram que estavam com problemas em se dedicar ao estágio por conta de trabalho ou por razões familiares. A professora disse que é normal nesse momento do curso, o tempo do estagiário entrar em conflito com outros afazeres, mas dar prioridade as outras coisas e deixar o estágio de lado havia se tornado um pensamento egoísta de nossa parte. Fomos nós que escolhemos estagiar naquela turma e com isso assumimos um compromisso com os alunos, se o aluno percebe que não está aprendendo nada novo e que os professores não manifestam interesse em ensinar, ele vai embora. A professora Olinda disse que a profissão de docente é saber dividir a sua vida entre trabalho, estágio, alunos e família. O professor é uma pessoa multitarefas. É aquele que se dedica em ensinar independentemente da situação. O aluno precisa ver e sentir que o professor tem prazer em transmitir o conhecimento. Se não tivéssemos paixão pelo que fazíamos, era melhor desistir e ir embora.

Aquele foi sem dúvida um enorme “puxão de orelha”, infelizmente muitos não deram ouvidos as palavras da professora coordenadora, porém, todos sabiam que ela estava certa e suas palavras não saiam da minha cabeça... Ou eu mudava a minha postura em relação ao estágio ou então a mesma sensação de fracasso do último semestre iria se repetir... Eu não queria passar por aquilo novamente. Depois da conversa com a professora Olinda, eu decidi colaborar com o espetáculo da seguinte maneira: a maioria dos alunos e estagiários gostava da ideia de encenar o Auto da

Compadecida<sup>57</sup>, nesse sentido, eu disse a eles que o Auto já havia sido encenado várias vezes na Escola, inclusive pela turma de teatro infanto-juvenil 2015 e que seria interessante se a obra fosse contada de um jeito tipicamente paraense, sendo assim, eu disse que poderia tentar adaptar o texto para nossa região e que na próxima aula eu traria o primeiro ato adaptado para que todos pudessem ler e dizer se estava bom ou não.

Na semana seguinte, eu trouxe o texto com 25 páginas para que todos pudessem ler, durante a leitura ouviam-se muitas risadas e quando chegaram ao término, todos estavam certo de que havia ficado ótimo. A professora coordenadora elogiou o texto e me disse que era preciso correr com o restante da adaptação, pois já deveríamos ter iniciado os ensaios. Eu sabia que tinha criatividade para escrever textos literários, só nunca tinha escrito nenhum. Adaptar o Auto da Compadecida foi uma grande oportunidade para exercitar a minha escrita e colocar em prática minha imaginação no papel, era uma oportunidade de experiência que me possibilitaria futuramente dar vida a ideias que eu mantinha guardados em minha mente, a adaptação ganhou o nome de “O Auto de Nazinha”. O texto original contava com 16 personagens, já o texto adaptado possuía 17, alguns personagens do texto da Compadecida foram removidos e outros foram acrescentados na adaptação.

Todos estavam empolgados e parecia que nós, professores estagiários, havíamos reconquistado o interesse dos alunos nas aulas. Eu lembro que naquela época, eu precisei me afastar das aulas para me dedicar à pesquisa da adaptação do texto, toda semana eu enviava uma parte da dramaturgia para os meus colegas. A minha presença nas aulas se deu na terceira semana do mês de setembro, estava feliz e levava comigo a última parte da adaptação e eu finalmente ia ver como estava o andamento dos ensaios, ao entrar na sala, tomei um susto. Nove. Esse era o número da quantidade de alunos que ainda frequentavam as aulas do curso. Dois. Esse era o total de professores-estagiários que ainda estavam com a turma no estágio... Ao ver essa cena eu não conseguia perguntar o que tinha acontecido com os outros alunos e estagiários, eu só queria saber como estava indo os ensaios. Disseram-me que as escolhas dos personagens já haviam sido feitas há muito tempo e que como algumas pessoas deixaram de frequentar as

---

<sup>57</sup> É uma peça teatral em forma de auto, em três atos, escrita pelo autor brasileiro Ariano Suassuna em 1955. Trata-se de um drama ocorrido na região Nordeste do Brasil, com elementos da tradição da literatura de cordel, do gênero comédia e traços do barroco católico brasileiro. A obra mistura cultura popular e tradição religiosa.

aulas, ficaram “buracos” em cena, uma grande interrogação se fez de quem iria substituir os papéis desses alunos.

Os ensaios ainda estavam concentrados no primeiro ato e com a falta de alunos e com tempo curto, eu resolvi ser sincero com a turma. Eu disse a eles que não teríamos como apresentar o Auto de Nazinha com aquela quantidade de atores e com o pequeno tempo de ensaios que tínhamos. A ideia de meus colegas era de apresentar apenas alguns fragmentos do texto para o público ou simplesmente cancelar o espetáculo e fazer uma avaliação em sala com eles.

Mesmo sem saber o que tinha acontecido para haver tanta desistência, mesmo tendo concluído a adaptação, mais uma vez eu sentia a sensação de fracasso do último semestre se aproximar, dessa vez com maior intensidade e eu não queria passar por aquilo outra vez. Eu devaneava e dizia a mim mesmo: “Se vai dar certo ou não, não importa... O que realmente vai importar é que eu vou tentar, e irei o mais longe que puder”.

Foi com esse pensamento que pedi a atenção da turma e disse a eles para esquecermos o texto e procurar fazer algo novo, diferenciado de tudo que já foi feito na ETDUFPA. Eu disse estar disposto a encontrar outra solução para que eles tivessem uma experiência mais aprofundada nas artes cênicas, já que dessa vez não seria apenas uma apresentação, mas uma temporada de três dias, desde que as pessoas que ali estavam permanecessem no processo até o fim. Eu disse, também, que seria algo novo e arriscado considerando a falta de experiência deles como atores, mas serviria de grande aprendizado para eles. Todos concordaram em ficar até a conclusão, foi então que eu pedi para que eles me contassem sobre situações engraçadas que haviam acontecido com cada um deles e a maioria contava histórias sobre algum momento engraçado vivido com a mãe e diziam sobre a singularidade de cada uma. O nome do espetáculo da turma de teatro infanto-juvenil 2017 nasceu dessa roda conversa com os alunos. Eles diziam que mesmo a mãe chamando sempre a atenção, brigando todos os dias, eles a amavam acima de tudo, até por que... “MÃE É MÃE”.

Amigo (a) leitor (a), eu sabia que era cedo demais para trabalhar algo ousado com os alunos, mas eu tinha que tomar uma atitude, a ideia de passar despercebido no estágio não era mais uma opção e por isso eu resolvi “conversar” com alguns teóricos do teatro para construção desse espetáculo. A ideia era montar uma dramaturgia com os

relatos de experiência dos alunos vividos com as mães, até aí tudo bem, mas o diferencial do espetáculo é que seria tudo baseado no improviso. O mesmo tema, o mesmo roteiro, a mesma cena só com diálogos diferentes. O público que viesse assistir ao espetáculo na sexta-feira e voltasse para assistir no sábado e/ou domingo, veriam diálogos e até possíveis finais diferentes para cada cena.

À medida que descrevo o espetáculo, irei apontar características do fazer teatral de alguns dos grandes teóricos do século XX que ajudaram na construção do espetáculo, porém, antes disso, começo falando sobre o **trabalho do ator**. Comédia, improviso, expressividade corporal, todos esses foram os elementos do espetáculo “MÃE É MÃE” e nada melhor para ajudar a capacitar os atores, do que uma aula sobre a *Commedia dell'arte*<sup>58</sup>. A *Commedia dell'arte* tem como base o improviso dos atores na ação cênica, cada ator possuía autonomia de suas falas durante os diálogos seguindo apenas um roteiro, essas características foram utilizadas na peça.

O formato de palco do espetáculo era o formato italiano com uma abertura no meio da plateia para a entrada do público. Quando as portas do teatro eram abertas para a entrada do público, os atores já estavam posicionados no corredor central para recepcionar a plateia. A partir do momento que todos já estavam acomodados em seus lugares, os atores se dirigiam ao centro do espaço cênico e dançavam entre si. As intensidades das luzes iam diminuindo ao mesmo tempo do volume da música até ficar totalmente escuro. Um foco de luz se abria no centro e um dos atores já estava posicionado nele, o ator fazia um breve resumo sobre a personalidade de sua mãe e dizia ao público que iria mostrar como ela age em uma situação do dia a dia e ao tempo que o ator dialoga com o público, a cena está sendo montada atrás dele pelos outros atores e quando o ator no centro para de falar com a plateia, a luz geral se acende e dá início a cena com começo, meio e fim. Eram nove atores, sendo assim, nove cenas. Para que houvesse a transição de uma cena à outra, ao término de cada cena o ator voltava ao centro do palco para encerrar a sua narrativa. Uma coreografia com música de fundo era feita pelos atores a cada transição, em seguida outro ator se dirigia ao centro e enquanto isso o restante do elenco fazia a troca de cenário e foi assim até a última cena. O

---

<sup>58</sup> Surgida entre os séculos XV e XVI, na Itália, país que ainda mantinha viva a cultura do teatro popular da Antiguidade Clássica, a *Comedia dell'arte* vem se opor à “Comédia Erudita”, se afirmando até o século XVII. Também foi chamada de *Commedia All'improviso* e *Commedia Soggetto*. Suas apresentações eram feitas pelas ruas e praças públicas, ao chegarem a uma cidade pediam permissão para se apresentar, em suas carroças ou praticáveis, pois eram raras as possibilidades de conseguir um espaço cênico adequado.

espetáculo encerrava com a apresentação de um vídeo em homenagem as mães e com os atores de mãos dadas cantando.

Alguns aspectos do Teatro Pobre de Grotowski foram importantes nesse processo, como: a utilização de poucos recursos cenográficos e vestimentas simples; todos os atores usavam o mesmo figurino na cor preta. Para Grotowski, o “Pobre” significa eliminar o máximo de recursos cênicos, deixando o ator vulnerável, livre de qualquer artifício.

Algumas características do Teatro Épico de Brecht se fizeram presentes, como: a valorização da narrativa; o espectador ouve a narração dos acontecimentos, a quebra da quarta parede; o ator interage com a plateia, mantém o espectador sempre ciente de que aquilo é Teatro. Em relação aos elementos cênicos, Brecht, para distinguir um personagem do outro ou para evidenciar o lugar onde se desenrolava a trama, ele utilizava signos em suas apresentações. Uma simples medalha no peito de um personagem significava um soldado, alguém usando um avental e segurando uma vassoura dava a entender que era uma empregada doméstica. Uma placa ao fundo escrita “BOSQUE” era o cenário do espetáculo. No espetáculo “Mãe é Mãe” esses recursos também foram utilizados.

Durante quatro aulas ao lado dos meus colegas, eu pude preparar um plano de ensino totalmente voltado na preparação dos atores para o espetáculo. A cada aula, buscávamos nos focar em um tema específico. No primeiro dia: expressão corporal. No segundo dia: foco e noção de espaço. Terceiro dia: improvisação. E no quarto dia: expressão vocal. A seguir, eu irei falar dos jogos teatrais que pude trabalhar com os alunos durante esses quatro dias de aulas antes de dar início aos ensaios.

**Expressão corporal:** inicialmente busquei me focar nas diferentes maneiras de andar pelo espaço de atuação. Esse exercício instiga o ator a buscar novas possibilidades de locomoção pelo espaço. Ao caminhar, o ator recebia instruções de minha parte. Pedia aos alunos que primeiro sentissem cada membro do corpo, que ao caminhar percebessem qual parte do pé tocava primeiro o chão. Se os braços balançavam demais ou eram mais contidos ao andar. Pedia para que percebessem a respiração, se estava normal ou com dificuldades para expelir o ar, sentissem como os dedos das mãos e dos pés agiam conforme a movimentação. Em seguida, sem deixar de perceber o próprio corpo, eu os instruí a causar uma pequena mudança no corpo: um braço que deixa de

balançar, dar dois passos à frente com a perna direita antes de vir a perna esquerda, andar com o quadril balançando, caminhar com os cotovelos virados na horizontal na mesma linha dos ombros. A velocidade no andar deveria ser alternado entre lento, normal e rápido. Assim como a intensidade no pisar, forte ou fraco. Explorar os três níveis: alto, médio e baixo. E mantendo as instruções anteriores, deveriam observar e perceber o corpo do colega a sua volta. Cada canto do espaço cênico deveria ser preenchido por um aluno.

Depois disso, fazia o **jogo do escultor**, separando-os em duplas. Cada dupla teria um escultor e uma escultura. Um dos alunos ficava parado com o corpo neutro e o outro era responsável por “modelar” o corpo do colega de acordo com a sua vontade. Levantar um dos braços, encurvar as costas, um dos pés voltados para fora, fechar um dos olhos, tudo era possível desde que fossem respeitadas as limitações e não machucassem o colega. Após a conclusão da modelagem, a “escultura” ganhava vida, o ator deveria caminhar e interagir com as pessoas a sua volta conforme o corpo proposto pelo escultor. Esse jogo estimula na interação dos participantes, promovendo confiança e criatividade de construção do personagem.

**Foco e noção de espaço:** o jogo consistia em delimitar o espaço cênico em um pequeno quadrado no centro da sala com medidas de 4m x 4m. Três atores ficavam nesse quadrado e o restante dos alunos ficava de fora posicionados a frente dos atores formando uma espécie de plateia. Os alunos no centro selecionavam três temas específicos. Exemplo: violência, pobreza e política. Os temas eram sorteados por mim para cada dupla e a partir do momento em que eles tinham conhecimento dos temas, deveriam criar uma cena improvisada de no máximo cinco minutos sem se desviar dos assuntos escolhidos ou sair do quadrado. Os alunos na plateia possuíam um papel importante, pois com a cena acontecendo a sua frente, alguns alunos deveriam se levantar e se dirigir a outro lado do quadrado. Os atores em cena deveriam perceber que outro público se formou no outro canto do quadrado e assim precisariam atuar para que ambos os lados os vissem. Os atores teriam que manter o foco na ação cênica e terem noção de espaço para que não deixassem de atuar para nenhuma das plateias.

**Improvisação:** todos os jogos e exercícios que trabalhávamos com os alunos estimulavam a criatividade e o domínio no improviso. Queríamos que o ator não se sentisse perdido em cena e que o ato de improvisar fosse uma constante, nem muito

prolongado e exagerado ou curto e sem sentido. Havia um horário para o espetáculo começar e terminar. Tudo deveria estar concluído no tempo previsto. Pensando nisso, eu convidei meus colegas do GTN4 para assistirem ao jogo **o cortejo do improviso**. Meus colegas e eu, ao entrarmos na ETDUFPA nos deparávamos logo de cara com os alunos na portaria da Escola. Três deles se aproximaram de nós e pediram um tema, meu colega sugeriu “oficina” e a partir daí, dava início a uma cena de três minutos tendo como plateia as pessoas que estavam naquele lugar. Com o encerramento da apresentação seguíamos para o saguão principal da Escola, bem em frente à secretaria acadêmica e lá, outros três alunos perguntavam as pessoas que passavam se poderiam sugerir um tema. Sabendo o tema, eles se apresentavam para os professores, alunos, técnicos da Escola e pais de alunos. A regra do jogo era simples, sempre aceitar o tema proposto pelo público. À medida que nos dirigíamos até a sala 24 às cenas iam acontecendo pelo percurso. Os jogos de improvisos são essenciais no desenvolvimento psicofísico do ator, pois:

[...] importantes habilidades cognitivas são desenvolvidas por meio dos jogos improvisacionais, incluindo a capacidade de organizar o pensamento, de perceber e de analisar, de avaliar e de raciocinar, de discernir entre o todo e as partes, de lidar com a complexidade e com a ambiguidade, e de colaborar com outros, a fim de alcançar um objetivo comum – a proposta cênica. (ROSSETO, 2012, p. 12-13)

Além disso, os jogos de improvisos ajudam a desenvolver o senso crítico do aluno inserindo-o em um espaço de experimentação, lhe possibilitando pôr em prática novas maneiras de pensar. Esses jogos e exercícios que listei anteriormente foram aplicados por mim em três, dos quatros dias de preparação antes dos ensaios. Os exercícios de **expressão vocal** sob a responsabilidade da professora-estagiária, Eugênia Lobato, pois a mesma é licenciada em música pela Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA). Meus colegas estagiários trabalharam outros jogos e exercícios com os alunos e após esses quatro dias, teríamos exatamente um mês para preparar o espetáculo.

“Mãe é Mãe” foi um espetáculo que meu deu a confirmação de que como professor, minhas atitudes não deveriam ser passivas diante dos problemas de sala de aula. A minha satisfação maior foi ver os alunos felizes, brincando e se divertindo em cena. Os pais vieram agradecer aos professores pela oportunidade de ver os filhos se dedicarem a uma atividade que vai além dos estudos na escola. O último dia de

apresentação foi emocionante como esperado, ninguém queria dizer adeus. Mesmo tendo um público pequeno no domingo, os alunos não se importavam se o teatro estava lotado ou vazio, o importante foi ver o trabalho sendo concluído com determinação, dedicação e seriedade.



**Figura 53: Elenco reunido no último dia de apresentação do espetáculo “Mãe é Mãe”, ano 2017 .**

**Fonte:** Registro do pesquisador.

Assim como o professor pode inspirar, também pode ser inspirado pelos alunos. E assim como eles, eu tinha certeza que havia encerrado o Estágio Supervisionado II com um sentimento de êxito profissional. Eu me sentia preparado para superar qualquer adversidade que estaria por vim no âmbito escolar, me via preparado para o mercado de trabalho e enfrentar os desafios de sala de aula. Contudo, ainda havia um último “desafio” a ser superado... Dizem que a arte é capaz de salvar vidas, eu não fazia ideia de que no ano seguinte, eu, literalmente, teria que fazer isso. Eu levei mais de um ano para concluir esta pesquisa, não tinha inspiração para terminar meu TCC, me perguntava da razão de não conseguir dar continuidade no meu trabalho, entregar e me formar como professor de teatro... Eu acredito que a resposta veio dos céus, eu ainda tinha algo a fazer naquela Escola e tudo começava, assim como no Antigo Testamento, com “GÊNESIS”.

### 3.2. GÊNESIS.

No início do ano letivo de 2018, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, eu andava pelos corredores e quase sempre encontrava alguns ex-alunos da turma de teatro Infante-Juvenil. Esses mesmos alunos me perguntavam se eu não tinha nenhum projeto artístico em mente e minha resposta era sempre a mesma: “Hoje não”. O meu estágio com eles havia encerrado alguns meses atrás, mas parecia que a qualquer momento eu iria pegar a chave da sala 24 e me juntar a eles. Toda semana perguntavam se existia alguma possibilidade de eu produzir algo específico para eles, algo inédito. Eu pensava muito em concluir o Auto de Nazinha e entregar a eles, mas eles diziam que queriam sair da zona de conforto, tentar se desviar da comédia e entrar no drama. Certo dia, eu havia comentado com esses ex-alunos que eu poderia pesquisar um drama para eles encenarem sob a orientação dos novos estagiários, porém eles se recusaram e pediram para que eu escrevesse algo novo. Por mais que eu quisesse escrever algo, eu não tinha ideia por onde começar. Há muito tempo atrás, eu pensava em escrever uma dramaturgia sobre a criação do mundo a partir do ponto de vista do diabo, mas acreditava que isso seria “pesado” demais considerando a faixa etária deles. Eu via naqueles adolescentes um desejo enorme em atuar, em aprender e me via cada vez mais com o desejo de ensinar. De tanto insistirem sugeri para que eles viessem aos sábados para o Teatro Universitário Cláudio Barradas para que me ajudassem a desenvolver o texto que queriam e a participar de exercícios que tem como foco a análise de textos dramáticos, compartilhamento de ideias textuais e o trabalho de memorização de textos. Com o conhecimento e incentivo da coordenação do TUCB confirmei os horários das 14h às 16h aos sábados, desde que o teatro não estivesse sendo usado para montagens, ensaios e apresentações artísticas. No primeiro sábado vieram oito alunos e nas semanas seguintes esse número foi aumentando até chegar a um total de quinze alunos.

O objetivo dos encontros aos sábado era proporcionar aos alunos uma experiência mais próxima do ator com o texto dramático, assim como, fazer com que os atores tivessem uma participação mais ativa na construção da dramaturgia. Foram muitos encontros aos sábados, e muitas análises de textos, entre eles “Mãe Coragem e os Seus Filhos” de Bertold Brecht, “Deus lhe pague” de Joracy Camargo e “Hamlet” de William Shakespeare. Em alguns sábados, não havia a possibilidade de estudarmos nas

dependências do TUCB, sendo assim, nos reuníamos em baixo da tenda de cenografia na área do estacionamento da ETDUFPA como mostra a figura abaixo.



**Figura 54: Análise em grupo do texto “Mãe Coragem e seus filhos”. Ano 2018.**  
**Fonte:** Registro do pesquisador.

Durante um encontro onde eu havia proposto um exercício em que os alunos deveriam narrar uma história baseada em acontecimentos reais que acontecera com eles, seja algo bom ou ruim, ou com alguém próximo a eles, desde que a história fosse verdadeira. O objetivo do treinamento era fazer com que os alunos exercitassem sua capacidade de contar uma história e após isso, capturar elementos na narrativa que pudessem ser inseridos na criação da dramaturgia. A maioria dos alunos resolveu compartilhar momentos difíceis vividos por eles em casa e na escola, como problemas familiares e o bullying que influenciavam muito em suas personalidades e na maneira de se relacionar com outras pessoas. Eu descobri que além de estarem comigo aos sábados para aprender, essa também seria uma alternativa para fugir de casa, dos problemas e das brigas... Muitos deles estavam à beira da depressão. A depressão, segundo o site responsável por divulgar dados da Organização Mundial da Saúde (OMS), ocorre devido a “uma complexa interação de fatores sociais, psicológicos e biológicos. Pessoas que passaram por eventos adversos durante a vida (bullying, luto,

trauma) são mais propensas a desenvolver depressão”. (www.paho.org, acessado em 15/04/2019). Ainda segundo o site o Brasil possui a maior prevalência de pessoas com depressão em toda a América Latina, são cerca de 5,8% dos brasileiros.

Após descobrir as dificuldades que meus alunos enfrentavam todos os dias, eu procurei me atentar ao comportamento de cada um, dizia a eles ao final de cada aula que aquele espaço era um lugar de compartilhamento de aprendizado, de ideias, de vida e que todos seriam tratados como iguais, independente da singularidade de cada um, eu sempre estaria lá para ouvi-los e ajudar da melhor forma possível. Mesmo dizendo isso quase todos os sábados, havia um aluno que me procurou dias depois para dizer que tinha um tempo que ele estava pensando em tirar sua própria vida, eu não sabia o que fazer.

Depois que ele me falou sobre isso, pesquisei mais sobre essa doença que cresce a cada ano entre os jovens e por mais que eu me aprofundasse no assunto, eu ainda sim, me sentia perdido. Resolvi entrar em contato com a direção da ETDUFPA que me orientou a conversar sobre o assunto com a pedagoga da Escola, ela então me disse que marcaria uma reunião com os pais do jovem e ajudaria neste caso. Uma semana depois a mãe do jovem me procurou e disse que o filho se recusava a receber ajuda da Escola, ela disse que ele não queria ser visto como um “louco depressivo” e pediu para que eu o ajudasse, pois ela não sabia mais o que fazer. A mãe do jovem queria que eu, de alguma forma, pudesse tirar da cabeça do filho as intenções suicidas que o cercavam, pois eu era o adulto que ele mais admirava segundo ela... “Eu queria poder ajudar, mas eu não sei como”, pensava eu.

O que antes era uma ajuda na composição de uma dramaturgia acabou se tornando uma corrida contra o tempo para salvar uma vida. Tinha dias que eu chegava a sonhar que recebera a notícia da morte de meu aluno e me sentia culpado por ter deixado isso acontecer. Encontrei-me com os pais dele e perguntei se eles haviam procurado ajuda de psicólogos, especialistas no assunto e eles diziam que sim, mas o filho sempre se recusava a ir às sessões. Foi então que eu soube que o jovem não se alimentava direito e chegava a desmaiar na rua a caminho de casa. Aos sábados, sua mãe me mandava mensagem perguntando se ele havia chegado bem no Teatro, eu perguntava se ele queria conversar sobre essas intenções suicidas que sentia, ele chegava a dizer que tinha noites que escutava vozes que pediam para ele se cortar e

aquilo o assustava. Ele dizia que se sentia sozinho e que ninguém o compreendia, as pessoas ao redor nunca seriam capazes de entender a sua dor. Suas palavras me fizeram lembrar de quando eu era criança e dizia as mesmas coisas que ele, a minha infância e adolescência foram épocas difíceis para mim e eu queria que alguém estivesse ao meu lado pra dizer que tudo ficaria bem.

A única forma de combater a depressão segundo as Diretrizes da Associação Médica Brasileira (AMB) é com uso de medicamentos antidepressivos, mas o que fazer quando uma pessoa se recusa a receber ajuda médica? Eu conhecia muito bem meus alunos, conhecia suas histórias, mas eles poucas coisas sabiam sobre mim, conheciam apenas o que eu permitia. Sendo assim, como não sabia mais o que fazer e queria que ele soubesse que eu entendia seus sentimentos perfeitamente, que ele não estava sozinho, resolvi colocar em prática o que aprendera na disciplina “Trajetórias do Si” assim que ingressei na universidade, optei por compartilhar um pouco da minha história em uma carta que entreguei não apenas a esse jovem em especial, mas a todos os alunos que estavam comigo nas aulas de sábado. Veja a seguir a carta na íntegra que é destinada a esse jovem.

“Meu amigo, sei que você não pediu para que eu lhe contasse essa história, mas eu contarei mesmo assim. Me chamo Neivaldo dos Santos Medeiros, 23 anos, filho de negros da periferia, tenho um irmão, nascido e criado no bairro do Jurunas, em Belém. Todas as pessoas têm problemas e nenhum problema é igual ao outro. A dor que cada um sente é única e só dela. A dor que eu senti a minha vida inteira é só minha e ninguém nesse mundo sentirá igual. A minha dor foi passada de pai para filho... Aos 5 anos de idade vi meu pai chegar bêbado em casa e espancar a minha mãe até quebrar o nariz dela. Naquela noite segurei minha mãe assustado sem saber o que estava acontecendo, com a ajuda de meu irmão à conduzimos para fora de casa. Ficamos os três na rua, de madrugada, até a chegada da polícia ou até meu pai terminar de quebrar a casa e ir dormir. Eu e meu irmão de 6 anos na época pedíamos socorro para qualquer carro que passasse aquela hora, até que um táxi, enfim, resolveu parar e nos ajudar... Essa foi a primeira triste lembrança que tenho, o que eu não sabia naquele tempo é que não seria a única. Aos 6 anos de idade descobri o significado da palavra “alcoolismo” vendo meu pai asfixiando minha mãe na minha frente, sem poder fazer nada e minha mãe, mesmo sem forças, fazia um gesto com a mão pedindo para que eu voltasse para o quarto, pois mesmo naquela situação, sua única preocupação era a de que meu pai não fizesse nenhum mal ao meu irmão e eu. Você sabe como são as mães, dão a vida pelos filhos e não importa o que aconteça ou onde estejamos, elas estão sempre lá pra nós. Naquela mesma noite, meu pai quebrou a válvula de escape do botijão de gás, mamãe correu para o quarto para nos buscar desesperada, não podíamos sair de casa, pois meu pai bloqueava a saída. Sendo assim

ela nos levou para a parte de trás da nossa casa de madeira e esperamos pela explosão, só que graças a Deus a explosão não veio... No mesmo ano, meu pai foi encurralado em um beco por 5 homens enquanto voltava bêbado pra casa. Quebraram a cabeça dele, levando-o a um traumatismo craniano. Meu pai passou um mês em coma e minha avó, temendo perder mais um filho, tentou o suicídio. Nesse período que eu fiquei sem ver meu pai, sem a companhia frequente da minha mãe e outros familiares, eu me senti sozinho, chorava todos os dias e perguntava o porquê de eu ter nascido naquela família... Pedia a Deus todos os dias para que Ele tirasse a minha vida ou me encorajasse para eu mesmo fazer isso. Imagina só, uma criança querendo se matar. Depois de um tempo, meu pai conseguiu se recuperar, no entanto, o que eu queria mesmo era não ter um pai. Quando eu era criança a situação financeira da minha família não era muito boa, dava apenas para comprar comida e utensílios básicos, nunca tive muitos brinquedos, eu pegava as revistas das lojas americanas e recortava as imagens de bonecos e brincava com o papel. Quando não tinha comida em casa, almoçava pão com suco e torcia para que tivesse ovo no jantar. Aos 10 anos descobri que além do meu pai ser alcoólatra, ele era também um viciado em drogas. Quando soube disso meu mundo desabou. Sabe qual é o sonho de uma criança? Poder dizer aos amigos que ele tem o melhor pai do mundo. Sabe qual era o meu sonho? Poder dizer aos meus amigos que queria ser igual ao meu pai quando crescer, mas eu não pude realizar esse sonho... Só o que crescia em mim era raiva dele e de todos que viam aquilo e não faziam nada pra ajudar... Você cresce, se isola, não acredita em felicidade e começa a se imaginar num futuro incerto, sozinho ou esquecido. Tudo já era ruim, até que aquele dia chegou... Com 12 anos de idade, em um dia comum de dezembro, vi meu pai chegar mais louco do que todas as outras vezes. Desmaiou minha mãe, agrediu minha vó, bateu em mim e no meu irmão, quebrou a casa inteira e ameaçou queimar tudo. Nenhum dos vizinhos nada fez. Quando minha mãe acordou, fugimos por trás da casa para outra casa próxima a nossa. Minha mãe pediu para que a dona da casa cuidasse de nós (meu irmão e eu) e disse que teria que voltar para ajudar minha vó e chamar a polícia. Eu implorei para que ela não voltasse, mas ela foi. Não sabia o que fazer, só o que fazia era chorar e pedir a Deus que se fosse preciso eu morrer para aquilo ter um fim, então que assim seja. Eu só queria ter paz e acabar com toda essa dor dentro de mim e por isso eu desejava a morte mais que tudo. Naquela noite, eu encostei meu ouvido no muro para tentar saber o que acontecia em casa, parecia que eu escutava risos, como se rissem da nossa desgraça. Poucas horas depois minha mãe voltou e disse que meu pai havia sido preso. Voltamos para casa e vimos tudo destruído, não tínhamos mais camas apenas colchões, então na hora de dormir, ficamos nós três juntos e no silêncio da noite, eu conseguia escutar os choros de minha mãe... Minha história não acaba por aí, muita coisa ruim aconteceu, mas muita coisa boa também aconteceu. A razão de eu ter contado até aqui é que enquanto ouvia os choros da minha mãe, eu jurei para mim mesmo que não desistiria da vida e que não perderia tempo tendo raiva do meu pai. Dali pra frente eu faria de tudo para mudar a realidade da minha família. Ninguém fez nada por eles, mas eu faria... Eu passei a ter um novo sonho e esse sonho me sustentaria pelo resto da minha vida. Eu jurei salvar a minha família, dar uma vida melhor a todos eles e mantê-la unida. Jurei ser o melhor pai para os meus filhos

um dia e o melhor marido do mundo para minha mulher. Jurei não consumir bebida alcoólica e nem fumar. Jurei focar nos estudos e em ser uma pessoa honesta e boa. Passando adiante para meus filhos e alunos. Jurei não perder tempo tendo raiva de algo ou alguém. Jurei ser o melhor sempre, não melhor que os outros, mas melhor do que eu posso ser. E acredite, hoje as coisas são muito diferentes, consegui “salvar” a minha família. Meu pai, hoje, é meu herói e eu consegui isso porque jurei não abandonar ninguém e jamais desistir da vida. “A minha vida inteira eu fui um covarde, mas hoje eu sei que fugir e me esconder daquilo que eu tenho medo não vai fazê-lo desaparecer”. Lembra da pergunta que eu te fiz? De qual era a pedra mais dura do mundo? A resposta é a nossa DETERMINAÇÃO. Esse é o fator essencial para evoluirmos e nos desenvolver como pessoas. Obstáculos vão surgir e o único jeito de superá-los é com a pedra mais dura do mundo... Crie um objetivo e corra atrás dele”. (MEDEIROS, Neivaldo. Carta para meus alunos, 2018)

O meu objetivo com aquela carta era de apenas mostrar que eu o compreendia melhor do que ninguém. O teatro foi para mim um lugar para expor o meu íntimo, quebrar muros que me impediam de socializar com outras pessoas, que me impediam de criar, de questionar, de viver. O teatro ensina o homem a natureza do próprio homem, não o que está a sua volta, mas dentro de si. No dia seguinte, após receber a carta, o jovem me mandou mensagem e disse que aquele simples pedaço de papel havia mudado completamente o seu modo de pensar, ele disse que “se passamos por momentos difíceis é porque são consequências de nossas próprias escolhas ou pelas escolhas de pessoas à nossa volta. Se quisermos mudar isso, tudo dependerá também de nossas próprias decisões”. O meu jovem aluno me agradeceu por ter dado a ele um motivo para continuar vivendo, assim como os pais e os demais alunos. E dessa situação nasceu a dramaturgia “Gênesis”.

Gênesis faz referência ao primeiro livro tanto da bíblia hebraica como da bíblia cristã, pertencente ao antigo testamento. Esse primeiro livro narra desde a criação do mundo na perspectiva hebraica, passado por suas genealogias patriarcas bíblicas, até a fixação deste povo no Egito através da história de José. A palavra “gênesis” significa “nascimento”, “criação”, “princípio”. O título escolhido para essa dramaturgia simboliza o “nascimento” ou “renascimento” dos alunos perante a depressão. O texto narra a criação do mundo até os dias de hoje pelo ponto de vista de Lúcifer. O texto evidencia que o diabo não tem poder para fazer mal as criaturas de Deus que o homem e somente o homem é responsável pela sua própria ruína e de todos os seres vivos. O texto mostra que muitas das vezes o homem toma uma atitude passiva diante dos conflitos por achar que os males existentes fazem parte de seu destino. A dramaturgia

não tem a intenção de desrespeitar ou criticar religiões, mas de causar a reflexão sobre as decisões que tomamos no dia a dia que afeta não só diretamente a nós como outras pessoas a nossa volta.

## CONCLUSÃO

Em minha trajetória como aluno da Escola de Teatro e Dança da UFPA, eu pude notar que a carreira de professor de teatro possui diversas camadas que fazem dele um profissional ímpar em sua área. O professor de teatro assume o papel de pesquisador, produtor, diretor, encenador, em algumas vezes até como iluminador e cenógrafo. No entanto, o que coloca esse profissional em destaque na sociedade e que muitos desconhecem é o fato de que seu conteúdo acadêmico está voltado para a formação ética do ser humano. O professor de teatro utilizasse de outras áreas como a matemática, física, biologia, história, literatura, filosofia, sociologia, antropologia, geografia, enfim... Mescla esses conhecimentos para ensinar o homem não apenas a compreender o espaço em que vive, mas para que aprenda a criticar, se impor, pensar e conviver em harmonia com o ambiente a sua volta e com tudo que nele habita.

O espaço cênico desde antes da antiguidade até os dias de hoje continua sofrendo modificações e a cenografia cercada por novos meios tecnológicos segue também em constante evolução. O teatro que antes abrigava milhares de espectadores em seus templos e que hoje em alguns edifícios teatrais não chega a comportar cem pessoas, não deixou de produzir grandes representações, grandes dramaturgos e teóricos. Nos últimos séculos, para o teatro, o principal foco é fazer com que o edifício teatral somada à cenografia recrie a atmosfera do espetáculo, seja ela voltada para uma plateia de grande, médio ou pequeno porte.

Nesses quatro anos de curso eu adquiri uma melhor compreensão dos assuntos estudados estagiando no Teatro Universitário Cláudio Barradas. Muitas das vezes, os alunos da graduação e cursos técnicos (com exceção do curso técnico em cenografia) da ETDUFPA passam por aquele espaço somente quando há resultados de disciplinas, ensaios ou quando vão assistir aos espetáculos em cartaz. A minha vivência naquele ambiente me fez aprender os nomes técnicos dos equipamentos e a partir deles conhecer a história de como esses equipamentos foram inseridos e a importância deles para o funcionamento de um teatro. Muitos alunos saem da Escola sem conhecer o espaço que muitas das vezes eles usaram como sala de aula. Foi conhecendo e aprendendo sobre a evolução da arquitetura teatral dentro do TUCB que me possibilitou um conhecimento técnico e teórico mais abrangente em relação aos meus colegas de curso, sendo procurado por cenógrafos, alunos e até mesmo por professores para esclarecer dúvidas

sobre montagens cenográficas e melhor utilização do espaço em diferentes áreas urbanas.

O Teatro Universitário Cláudio Barradas desde sua inauguração exerce a função de um espaço pedagógico-artístico-cultural para todos os alunos e projetos de diversos cursos da UFPA. Nele, eu fui inspirado por um grande gênio da cenografia que tive o privilégio de conhecer e que me ensinou a renovar-me como Arte-educador, a criar, pesquisar, a nunca desistir diante de um obstáculo e principalmente compartilhar conhecimento, assim como, experiências de vida.

Os estágios que o curso de licenciatura em Teatro promove são de suma importância para que os alunos possam assimilar as primeiras experiências em sala de aula, pois não importa quantos anos ou o quanto você estude, nada disso será o suficiente para o que realmente aguarda o professor na realidade das escolas públicas brasileiras. O professor precisa estar preparado para lidar com diversos tipos de pessoas e situações, sabendo controlar e reverter conflitos que aparecerão com frequência durante o percurso.

Entre equívocos e acertos como professor e aluno, eu percebi que quando se escolhe seguir a carreira de professor você assume a responsabilidade de ter em mãos uma profissão que se iguala a de um engenheiro, advogado e/ou médico. Um simples erro de cálculo compromete toda estrutura da obra de um engenheiro inexperiente, um advogado despreparado pode colocar um inocente na prisão e um erro médico pode tirar a vida de uma pessoa. No caso do professor, um péssimo profissional pode criar uma geração de mentes vazias, por outro lado, um bom profissional pode ser capaz de inspirar grandes líderes. Eu decidi ser um profissional que cria mentes capazes de pensar e não “máquinas” de absorver conhecimento. E como eu já havia dito antes: “O professor deve ser aquele capaz de entender que todo aluno é singular e saber trabalhar cada singularidade com respeito e igualdade. Essa vivência me fez entender que a arte só é compreendida a partir dos sentimentos”.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias Cênicas**: Poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990) / memorialística. Belém: IAP, 2013.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. [Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia]. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CAJAIBA, Claudio. Disposição palco-plateia ao longo da história: lugar e papel do espectador. In: Cassia Navas; Marta Isaacsso; Silvia Fernandes. (Org.). **Ensaio em cena**. 1 ed. Salvador: Abrace, 2010. v. 1, p. 178-189.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas)
- DANBY, Mark. **Antropofagia através do Equador**. Paper apresentado III IDEA Congresso Kisumu/Quênia. (publicado em 1999 na Austrália).
- DANCKWARDT, Voltaire. **O edifício teatral. Resultado edificado da relação palco-plateia**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação e Pesquisa em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.
- FERRARA, J, A.; SERRONI, J. C. (Org.). **Cenografia e indumentária no TBC**. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1980. P. 39.
- FIGUEIREDO, William Bezerra. Entre antropologia teatral e etnocenologia – princípios que retornam: contribuições para ciência das religiões. **Repertório**, Salvador, nº 17, p.143-155, 2011.2.
- JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. **Metodologia do ensino de teatro**. Campinas, SP: Papirus, 2001. (Coleção Ágere)
- LATORRE, André. Cenografia uma história em construção. **Arterevista**, v.1, n.1, jan/jun 2013, p. 1-25.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.) **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- NERO, Cyro Del. **Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2009.
- MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- MIES VAN DER ROHE, Ludwig. **Escritos, diálogos y discursos**. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981, p. 25-26 [Tradução ao espanhol]
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. 2ª Ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

REFKALEFSKY, Margaret. **Estudo multidisciplinar para desenvolvimento e implantação do centro de pesquisa em arte cênica**: teatro-escola da Universidade Federal do Pará. Belém: UFPA, 2006.

ROSSETO, Robson. **Jogos e improvisação teatral**. Guarapuava: UNICENTRO, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação: Yan Michalski. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

RYANGAERT, Jean-Pierre. **O jogo dramático no meio escolar**. [Coimbra]: Centelha, 1981.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SPOLIN, Viola. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos** / J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariangela Alves de Lima, (orgs.). – São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo 2006.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais para sala de aula: um manual para o professor**. São Paulo: Perspectiva, 2008.