

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA**

**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

Ricardo Zigomático Pereira T.

**ENSAIO:**  
**ENCENANDO ENTENDIMENTOS SOBRE O ENSINO DO CURSO DE**  
**TEATRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

Porto Alegre  
2021



**RICARDO PEREIRA TEIXEIRA**

**ENSAIO:  
ENCENANDO ENTENDIMENTOS SOBRE O ENSINO DO CURSO DE TEATRO DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: João Carlos Machado

Porto Alegre  
2021

## RESUMO

Esse ensaio relata e reflete sobre uma peça/acontecimento de longa duração na qual me coloquei em cena na condição de ator/performer/licenciando, entrevistando cinco docentes e cinco discentes do Curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Como parte da encenação, as pessoas entrevistadas eram gravadas em vídeo, e essas gravações foram projetadas e reproduzidas em um monitor de vídeo durante o acontecimento que ocorreu na Sala Alziro Azevedo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com a presença intermitente de público. A metodologia da peça/entrevista, através das questões colocadas aos entrevistados, possibilitou colocar em foco reflexões, desde diferentes perspectivas, o ensino de Teatro ofertado e vivenciado no Departamento de Artes Dramáticas dessa Universidade e foram transformadas em um documentário. Procurei investigar entendimentos sobre o que vem a ser o ensino deste Curso. O espetáculo/gravação registrou conversas entre eu e cada uma dessas pessoas. Uma vez editadas, essas conversas foram um dos resultados deste trabalho, assim como esse texto. Com esse percurso, no âmbito das relações possibilitadas pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS, descrevo possíveis impressões sobre: O que se aprende? O que se ensina? Quem aprende, aprende o quê e com quem? Quem ensina, ensina o quê e para quem?

**PALAVRAS CHAVE:** formação de professores de teatro; concepções de teatro; ensino do teatro.

Minha história no Departamento de Artes Dramáticas (DAD) começa com trinta anos de idade, quando fui aprovado para ingressar no Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, após tentar muitos vestibulares e depois de cinco anos trabalhando profissionalmente com teatro (como ator, na iluminação, na trilha sonora, na direção e também como professor). Por questões profissionais, fiz a faculdade em um tempo bem estendido (o tempo do curso é de oito semestres e terminei em dezoito).

Nesse tempo em que cursei a graduação, fui aluno de muitas professoras e professores (tanto efetivos quanto substitutos), acompanhando diferentes currículos e “barras”<sup>1</sup> de colegas, os trotes, a influência das cotas no dia a dia da faculdade, e governos e reitorias distintas. Entre tantas diferenças e descontinuidades, uma questão sempre me instigou: **qual seria o ensino do departamento de arte dramática e como ele é visto e organizado pelos diferentes sujeitos?** Sinto o DAD um lugar acolhedor enquanto espaço físico, mas ainda muito *duro* enquanto instituição. A sua organização curricular é bem qualificada quando exposta em papel no seu Projeto Pedagógico do Curso, mas no dia a dia parece-me confusa e sem diálogo entre docentes e discentes no que diz respeito ao que ela é e o que ela quer ser. Afinal, se o “currículo corporifica os nexos entre saber, poder e identidade” (SILVA, 1999, p. 10), ele é praticado de modo adequado aos seus pressupostos? O que sinto é sentido por meus colegas discentes e pelas nossas professoras e professores?

Atravessado por essas trajetórias e impressões, e pensando-me como um futuro professor licenciado, busco realizar tais reflexões neste trabalho dirigindo questões às pessoas que fazem parte desse departamento: a partir de quais parâmetros, objetivos e práticas estamos nos formando (ou nos preparando) nesse espaço de formação? Conforme colocado pela Professora Inês Marocco em uma de suas falas na sua entrevista, somos, no DAD, formados ou “informados”?

Para pensar sobre estes temas, escolhi a conversa, o diálogo, pois, na minha leitura, a história oral se aproxima do teatro, arte que escolhi como profissão.

---

<sup>1</sup> A expressão barra corresponde ao ano de entrada de cada aluno, uma vez que o ingresso no curso é anual.

## 1. ENCENANDO UMA PESQUISA

*Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos. (LARROSA, 2002, p. 21)*

Minha pesquisa para esse trabalho iniciou com uma encenação, pois, assim como é um curso de licenciatura, ele também é de teatro, e quis me utilizar dessa forma de arte como instrumento para a minha investigação. Para realizá-la, inicialmente convidei docentes do curso. Como recorte para a escolha das ou dos docentes, pensei em alguns critérios: Primeiro, a quantidade: precisava de cinco docentes (atualmente o Departamento conta como o total de vinte docentes), sendo que cada uma ou cada um indicaria uma ou um discente, totalizando dez entrevistas de trinta minutos cada (que, somadas, dariam uma peça de cinco horas, tempo que supus como bom para um acontecimento de longa duração e para uma boa conversa). O outro critério de escolha se deu quando observei que, no site do Instituto de Artes, existem cinco áreas de conhecimento nas quais as professoras e os professores estão alocados: direção, atuação, corpo-voz, ensino e teoria. A partir disso convidei uma e um representante dessas áreas do conhecimento, considerando também suas disponibilidades. O critério de escolha dos discentes também levou em conta a sua colocação nas etapas dos cursos de teatro do DAD: algumas e alguns iniciantes das primeiras etapas, e algumas e alguns veteranos em final de curso. Os cursos de teatro do DAD (licenciatura e bacharelados) são organizados em oito etapas, realizáveis em oito semestres.

Como o formato escolhido para as entrevistas foi um tipo de peça de teatro, marquei com essas dez pessoas uma conversa-ensaio: um bate-papo mais descontraído e alongado onde me aproximei das histórias de cada pessoa com o curso. Elaborei perguntas para o dia da peça e expliquei como ocorreria a dinâmica no dia do espetáculo. Feitas essas entrevistas-estudo, e aproveitando as narrativas surgidas, criei um roteiro para a encenação e para as perguntas que foram feitas no dia da peça.

O espetáculo Ensaio aconteceu no dia seis de dezembro de dois mil e dezanove. E as entrevistadas e os entrevistados, que eu chamei de elenco, foram os seguintes (por ordem de disponibilidade):

- 14hs - Professor Mesac Roberto Silveira Jr.(ensino)
- 14:30 - Professora Inês Alcaraz Marocco (direção)
- 15hs - Professora Gisela Costa Habeyche (corpo e voz)
- 15:30 - Mariana Bruni (segunda etapa)
- 16hs - Silvana Rodrigues (formanda)
- 16:30 - Professora Patricia Leonardelli (atuação)
- 17hs - Luci Jones (quinta etapa)
- 17:30 - Professora-Luciana Morteo Éboli (teoria)
- 18hs - Vivian Azevedo (segunda etapa)
- 18:30 - Suzane Cardoso (formanda)

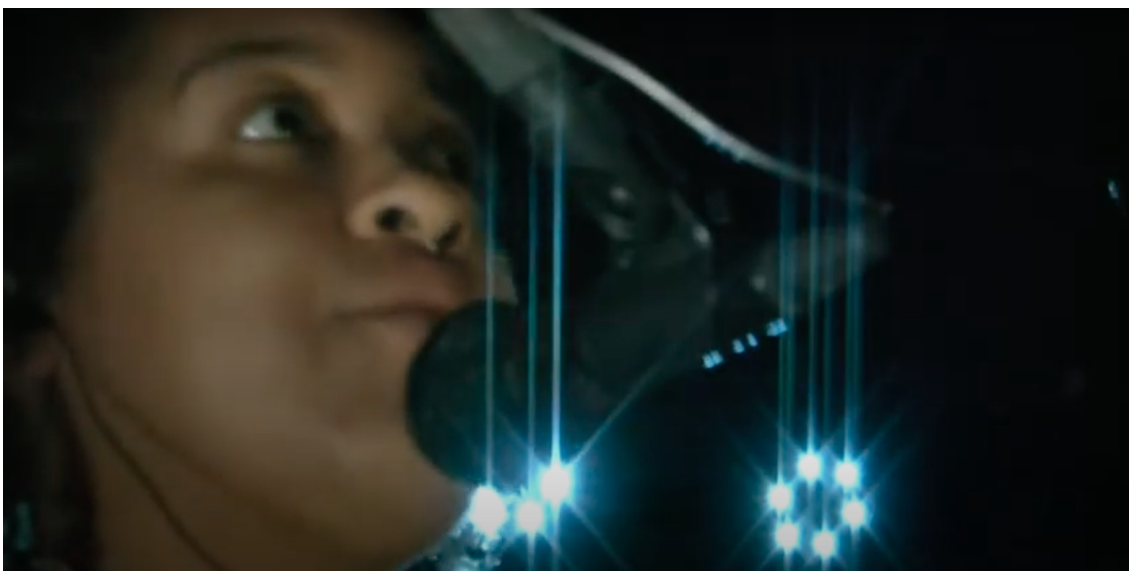
No dia da peça, cada entrevistada e entrevistado tinha um horário marcado para chegar e fazer a entrevista de trinta minutos. As entrevistas se deram dentro da peça com uma opção estética similar à do programa Ensaio da TV Cultura, onde não



**Figura 1:** Visão do palco e dos equipamentos

Fonte: Acervo do autor, 2019.entrevistados.

se escuta a voz do entrevistador, mas somente as respostas das entrevistadas e dos A peça teve uma concepção de cena que necessitou de um aparato técnico para ser realizada e registrada. Todas as entrevistas foram gravadas em vídeo. Para poder realizar esta encenação levei ao palco câmeras, microfones, monitores de vídeo e um projetor que ampliava a imagem da entrevistada ou do entrevistado no fundo do palco. Os entrevistados usavam um fone de ouvido onde somente eles escutavam as perguntas, e ficavam de costas para o público, que os enxergava de frente apenas através do monitor de vídeo e da projeção. Guadalupe Casal, minha colega no grupo Teatro Sarcástico há mais de quinze anos, foi minha assistente de direção, auxiliando na recepção das pessoas, oferecendo água às entrevistadas e aos entrevistados, pedindo suas assinaturas para a liberação de imagem e som, sendo meus olhos e ouvidos fora da cena. Eu me encontrava atrás da câmera fazendo as perguntas e operando a gravação de vídeo, de som, a iluminação e a trilha sonora entre uma e outra entrevista.



**Figura 2:** *Still* de vídeo da entrevista com Silvana Rodrigues

Fonte: Acervo do autor, 2019.

As entrevistas gravadas foram editadas, culminando em um documentário em vídeo<sup>2</sup>, que também é um produto desta pesquisa. Esse texto, além de ser uma

---

<sup>2</sup> O vídeo está disponível no link: <https://youtu.be/E2jISQGvwwk>



descrição de todo esse processo, também é uma análise das falas que construíram esse documentário.

### **1.1 - As perguntas das entrevistas e seus critérios**

As perguntas partiram da necessidade de tentar verificar o entendimento de teatro e de ensino de teatro pensado e desejado por professores e alunos, confrontando-o com o que é, de fato, praticado nos cursos de teatro do DAD, tanto na licenciatura como no bacharelado. Afinal, a formação oferecida no âmbito da graduação tem interferência direta tanto na produção teatral quanto no ensino de teatro que será praticado pelos artistas e futuros professores aqui formados.

As questões essenciais que busquei na formulação das perguntas foram: Que teatro é ensinado pelos professores? Como isso é feito? Como fica isso em relação ao teatro que será praticado pelos discentes?

A relação das perguntas feitas as entrevistadas e aos entrevistados foi a seguinte:

- 1) Qual foi a primeira impressão que você teve ao entrar no curso?
- 2) O que você pensa da relação professor /aluno?
- 3) O que você pensa da relação aluno/aluno?
- 4) O que você pensa do teatro ensinado no DAD?**
- 5) O que você pensa do teatro que é produzido no DAD?**
- 6) Ele condiz com o teatro que é ensinado?
- 7) O que você pensa sobre a academia?
- 8) O que você falaria para alguém que está entrando no curso?

No decorrer do trabalho enfatizei um recorte sobre as questões supracitadas, conectadas às posições dos professores e às situações de fato experimentadas e relatadas pelos discentes, escolhendo as questões número **quatro** e **cinco** para realizar o recorte e a edição do vídeo e deste texto.

## 2- ENCENANDO REFLEXÕES

*Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade (LARROSA, 2002, p. 28).*

Essas perguntas levaram alunas, alunos, professoras e professores a refletirem sobre o teatro ensinado e produzido no DAD. Ao aproximar respostas dos dois grupos de entrevistados, passei a procurar convergências, divergências e pontos de tensão entre elas. Desse exercício, dois pontos me pareceram ser mais interessantes de serem explorados: 1 - A diferenciação entre qual noção de teatro é ensinado e a produção das e dos discentes, bem como a sua adequação, ou não, às manifestações de teatro na contemporaneidade; 2 - A tensão entre as noções de formação e informação relacionadas ao ensino<sup>3</sup>.

### 2.1 - O que se ensina e o que se faz

Para introduzir a diferenciação entre as noções de ensino e produção de teatro, trago a fala da discente Vivian. A estudante relata que: *"[...] as coisas que fogem um pouco da linha da curva foi as duas peças que eu citei<sup>4</sup>, elas parecem que não foram estudadas aqui dentro. Tiveram a orientação dos professores, mas parece que elas não são dos ensinamentos daqui, são de pesquisas fora."* Começo com esse trecho, pois me parece que as produções (o fazer teatral) adequam-se às singularidades e às experiências pessoais das e dos estudantes, enquanto que o currículo e as metodologias de ensino empregadas não favorecem e não focam no desenvolvimento destas qualidades. De certo modo, isso é potencializado na fala da professora Patrícia, quando diz que *"sinto também que há [...] uma certa tendência de os lugares de área em relação a essas outras universidades que eu trabalhei serem, talvez, um pouco mais, hmm, delimitados. Então, por exemplo, a teoria é um lugar, a atuação é outro, a direção é outro"*. E é reforçado quando a professora

---

<sup>3</sup> As falas dos sujeitos são apresentadas em itálico para diferenciá-las das citações bibliográficas.

<sup>4</sup> A estudante havia usado as peças "Perigoso" e "Sobrevivo – antes que o baile acabe", dois espetáculos com temáticas sobre negritude.

Luciana comenta que "[...] *é muito segmentado aqui*". Essa segmentação, dita pelas professoras, cria disciplinas que fragmentam aspectos do teatro e, ao mesmo tempo, coloca em hierarquia elementos que constituem uma obra cênica ou um fazer específico. Por exemplo, temos uma disciplina de corpo e voz, mas não temos uma de teatro de grupo, ou seja, somos levados a pensar em corpo e voz de forma individualizada - cada estudante pensa seu corpo e sua voz- e separada entre eles.

Compreendo que, em outra concepção, o currículo poderia explorar possibilidades e potências dos estudantes que aprenderiam a usar corpo e voz desde as possibilidades, potências e saberes de todos, em e para a cena. Mas, ao invés de partir dos corpos e dos quereres apresentados pelas e pelos sujeitos que ingressam no curso, o currículo parece fragmentar e apresentar aos/às artistas elementos de importância relacionados a um determinado tipo de fazer teatral. Isso, ao meu ver, acaba por despotencializar a identificação de alguns estudantes com aquilo que eles estudam (nós estudamos) na graduação. Por exemplo, a formanda Silvana comenta que "[...] *demorou muito pra eu saber o teatro que eu queria fazer, porque eu não tinha opção de dramaturgia, ou de estética, ou de treinamento que eu me sentisse muito contemplada. Porque a gente trabalha, majoritariamente, é, [...] com dramaturgia branca, né? Que não é dita branca, é dita arte ou dramaturgia.*"

Percebo que tanto estudantes, quanto educadoras e educadores falam de uma fragmentação no ensino do DAD e suas questões, que aparecem, por exemplo, quando (não) abordamos a negritude. Desejo, com esse trabalho, justamente, dar foco a essa questão: o ensino de teatro deve ser fragmentado? Parece haver, tanto de professoras, quanto das discentes, certo incômodo com isso. Mas, se não partirmos dessa concepção, qual seria a outra, ou as outras, possibilidades para o ensino de teatro? Como uma inicial e provisória forma de dar resposta a essa questão, trago as palavras de Heiner Goebbels quando ele fala sobre formação de artistas cênicos:

Se nós desejamos prepará-los para formas de trabalho menos hierárquicas, nós não devemos nem encorajá-los a desenvolver um grande ego, ou mesmo fazê-los praticar e exercitar a divisão dos trabalhos e funções como nós fomos ensinados a fazer em instituições reconhecidas, e que agora copiamos em nossas atuais grades curriculares. Em vez disso, devemos transmitir e reforçar nestes jovens artistas as suas competências sociais em

trabalhos de equipe, reforçar suas capacidades de colaborar e amadurecer responsabilidades pessoais (2016, p. 404).

Concordo com esse pensador quando ele diz que a formação deve instigar o fazer teatral através de uma pesquisa cênica mais integrada e compartilhada por todas e todos.

A professora Gisela traz a discussão sobre as concepções de ensino em outros termos. Ela afirma não saber se é possível ensinar teatro. Ao considerar que Gisela, para além de ser professora, é uma atriz que, recorrentemente, coloca-se em cena, envolvendo-se com espetáculos locais, posso inferir que ela também acaba por estabelecer que o fazer do teatro não é passível de ser curricularizado no e pelo DAD. Diz Gisela: "[...] *eu não sei mesmo se o teatro é ensinado*". Se, por um lado, é óbvio que estar na faculdade e estar em cena (ou produzindo uma peça) não é a mesma experiência, por outro, me parece ser um ponto importante de reflexão para todos nós que nos envolvemos e defendemos a existência de cursos de teatro nas Universidade. A ideia de que os sujeitos do DAD, sejam eles professores ou alunos, considerem não ser possível ensinar teatro, me parece muito problemática. Como um curso de teatro pode realmente preparar as discentes e os discentes para o fazer teatral de fato? Acredito que este caminho se daria através da possibilidade de oferecer uma experiência contundente e envolvente para os seus e suas participantes, como defende Goebbels.

Talvez aí, seja possível entender o que foi dito pelo professor Mesac: "*Teatro enquanto transgressão, né? Espanto, enquanto admiração, enquanto perplexidade. Né? Será que a gente ensina transgressão? Será que a gente ensina perplexidade?*" Desde sua concepção do que é teatro, parece ser mesmo difícil pensar o ensino de teatro. Nesse sentido, Mesac e Gisela têm, de certa forma, suas falas próximas. Eles colocam em xeque os conteúdos e os modos de ensinar.

Para avançar sobre a ideia de organização curricular do curso, e sobre o ensino que ele viabiliza, busquei dialogar com o pensamento de Larossa. Para esse "A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que se toca." (LARROSA, 2002). Retomando o que disseram Mesac e Gisela, se, por um lado, não é possível "passar" e replicar no DAD a mesma sensação/experiência do que é fazer teatro, por outro, me parece que

é importante, pedagógica e politicamente, pensarmos outros modos de lidar com essa impossibilidade. Não parece prudente, no contexto social e político atual no qual vivenciamos diversas tentativas de enfraquecimento das áreas de humanas e das artes em especial, afirmar que em uma Faculdade de Teatro é impossível ensinar Teatro.

Acredito que a diferença entre fazer teatro e arte, estando ou não na universidade, é o grau de reflexão que o ambiente acadêmico nos exige e possibilita, mas sem desconsiderar que isso também pode ocorrer fora do âmbito universitário. Porém, resta discutir os conteúdos e a forma como isto é colocado nos cursos de graduação em teatro - como discutiram Silvana, Vivian, Patricia e Luciana. Além do mais, o modo de pensar e ensinar teatro nas universidades, especificamente no DAD, parece estar distante do que é praticado, ou mesmo do que é desejado, em relação ao fazer do teatro contemporâneo. Na academia e nos cursos de teatro ainda imperam noções e procedimentos tradicionais e conservadores, ou "[...] *um jeito muito engessado*" como comenta a licenciada Suzane.

## **2.2 - Formação ou informação**

Para levantar a questão da oposição entre formação e informação, retomo o que diz a professora Inês, que sinaliza o DAD como um grande "[...] *centro de informações*". Para pensar sobre o que ela diz, observo o que argumenta Larrosa quando faz uma distinção entre saber e experiência: "O que gostaria de dizer sobre o saber de experiência é que é necessário separá-lo de saber coisas, tal como se sabe quando se tem informação sobre as coisas [...]" (LARROSA, 2002, p. 22).

Ao conhecermos o trabalho e as intenções da professora Inês, sabemos que ela propõe que o conjunto dos alunos e alunas monte, juntos, uma única peça, porque acredita na intensidade dessa experiência como necessária para a formação em um curso de graduação. A fala de Inês defende essa ideia de experiência aprofundada de teatro como base do ensino. Nesse ponto, podemos dizer que ela concorda com Larrosa. Mas o que gostaria de provocar aqui é que o modelo de teatro proposto para essa experiência ainda é a de um teatro tradicional, e até

conservadora, não possibilitando a descoberta, a pesquisa, de outras formas de se fazer teatro. Concordando com Heiner Goebbels,

Quando falamos sobre educação em artes performativas, nós estamos falando sobre o ponto final de uma longa cadeia. Todas as nossas escolas de teatro e as relacionadas a habilidades e práticas da performance — para atores, dançarinos, cantores, músicos, diretores, designers de cenários e figurinos — são o resultado de convenções estéticas desenvolvidas durante um longo período de tempo. [...] . Elas são o resultado de práticas artísticas existentes há, pelo menos, 100 anos [...] Tais escolas não foram concebidas para renovar ou rever a estética, menos ainda consideram questionar as estruturas e as instituições para as quais elas estão educando jovens aspirantes.[...] É algo bom e justo, um objetivo importante, que após a formatura os estudantes estejam em linha e prontos para conquistar empregos sólidos em teatros e casas de ópera — mas é irresponsável não os prepararem, ao mesmo tempo, para um futuro inseguro e bastante mais complexo. E a cada nova geração de formandos, assim, nós corremos o risco de legitimar e estabilizar os pontos de vista que predominantes sobre tais disciplinas artísticas, conforme elas são concebidas por instituições estabelecidas (2016, p.400).

A fala de Goebbels é reforçada quando a graduanda Viviane comenta que o currículo "*[...] é bem eurocêntrico*", ou quando novamente exemplifica as produções de pessoas negras dizendo que "*[...] o teatro que eles fazem não tem personagem, são eles mesmos. A gente não faz isso aqui, a gente tá sempre acostumado a ser outra pessoa*". Também a formanda Suzane diz que "*[...] a gente sempre se coloca à prova diante daquilo que é tido como padrão*". E a questão de mercado de trabalho aparece na fala de Lúcio quando esse fala sobre as aulas: "*[...] tu vê que é uma coisa séria, tu tá ali, tu tá estudando, é pro teu diploma, é pra tua profissão, é pro teu futuro*".

Entendo, portanto, considerando tanto Larrosa como Goebbels, que o currículo do DAD, pode até possibilitar uma formação aprofundada sobre o fazer teatral, ainda que fragmentado e dependente do envolvimento dos discentes que tomam para si o processo que efetivamente lhes interessa. Todavia, se o currículo e as proposições pedagógicas do DAD se debruçassem sobre um fazer unificado e não fragmentado, restaria discutir sobre qual seria este fazer, e se ele não colocaria os outros modos de fazer na posição de mera “informação”. Ou, melhor dizendo, se a escolha por um fazer ou sobre uma montagem que privilegiasse um tipo de dramaturgia e de encenação específicos não inibiram os fazeres e os interesses

singulares de seus praticantes. Diante dessa questão, novamente é o pensamento de Goebbels que nos ajuda a considerar uma alternativa frente às relações de poder eurocêntricas embutidas nos modos tradicionais de fazer teatro:

Em vez disso, nós devemos educar inteligentes jovens artistas para que sejam capazes de desenvolver suas próprias estéticas. E nós não devemos fazer isso, como se soubéssemos como isso vai ser ou aparecer, que forma isso terá. Nós não sabemos. O futuro das artes performativas é — assim espero — imprevisível; e para preparar estudantes a abordar realidades complexas, nós devemos envolvê-los em nossas pesquisas e estimulá-los a criar seus próprios experimentos (2016, p. 401).

Se trabalhássemos a partir da experiência singular de cada discente, ou grupo de alunos, teríamos a possibilidade de proporcionar uma experiência adequada à trajetória ao grau do saber e das práticas desenvolvidas até aqui, por cada uma e cada um. Então, os jovens artistas poderiam ser orientados de maneira adequada às suas próprias circunstâncias, contextos e desejos.

### 3. ENCENANDO PROPOSIÇÕES E CONSIDERANDO POSSÍVEIS CONCLUSÕES

*A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção [...] (LARROSA, 2002, p. 24)*

Assim como utilizo a conversa frente a frente e o diálogo com as minhas colaboradoras e os meus colaboradores neste trabalho, percebo que os diferentes sujeitos que constituem esse curso podem conversar/dialogar sobre quais os tipos de teatro querem ensinar, que precisam aprender e que desejam inventar. Em vários aspectos falta escuta das práticas produzidas, falta assumir crenças e falta enxergar a outra e o outro como colega pesquisadora/pesquisador e artista. Isto é algo que ainda não existe. Eu chamo de *percepções sobre o ensino* essas falas porque acredito que não existe uma verdade sobre o ensino, e todas essas percepções nos rodeiam o tempo todo durante o curso, durante nossas caminhadas nos corredores, permeando nossas relações umas e uns com as outras e outros.

Este trabalho é apenas um recorte do momento em que eu conversei com essas pessoas e, para mim, é a conclusão que quero deixar para esse curso.

Aprendi nessa graduação que o teatro ocidental foca mais no produto do que na experiência, mas a prática do processo teatral, dentro do meu grupo, o Teatro Sarcástico, e no Grupo de Pesquisa Insubordinada, onde iniciei minha pesquisa na academia e onde continuo ela para além, me proporcionaram ensinamentos a partir do meu próprio trabalho partindo de lugares que vinham das minhas experiências passadas, como o *grafite* e o *beatbox* por exemplo. Portanto, entendo a importância das trocas, tanto com minha própria experiência buscando a construção e descoberta de muitas formas de se pensar e fazer arte, valorizando aquelas com as quais me identifico.

Meu trabalho, então, finaliza ressaltando a importância de seguirmos conversando sobre o ensino do DAD. Assim sendo, entendo que cabe trazer a pensadora bell hooks para nos ajudar a pensar. Encerro, provocado por ela, a seguir convidando todas e todos, e cada uma e cada um, a conversar sobre formação em teatro porque. Junto com esta autora me coloco a pensar que:

A prática do diálogo é um dos meios mais simples com que nós, como professores, acadêmicos e pensadores críticos, podemos começar a cruzar as fronteiras, as barreiras que podem ou não ser erguidas pela raça, pelo gênero, pela classe social, pela reputação profissional e por um sem-número de outras diferenças. (bell hooks, 2013, p.174)

Também é político que a experiência, não só teatral, mas a de arte, seja defendida como forma de pesquisa na academia e em seus espaços de representação e validação como o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) ou a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por exemplo, espaços nitidamente formatados para pesquisas que se apresentem com resultados tangíveis e tidos como práticos e objetivos. Nesse movimento, a pesquisa em arte também pode mostrar para outros campos sua importância e outras formas de pensar e proceder para uma investigação que não se preocupa com o objetivo, mas sim com o caminho.



Entendo que toda e todo artista é um desconfiado do mundo e a academia é o lugar propício para nós investigarmos esse mundo. Nós não queremos as coisas prontas, e a pesquisa em arte me interessa nesse ponto: tatear o que está por vir.

## REFERÊNCIAS

GOEBBELS, Heiner. Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas. Trad. Rodrigo Carrijo. **Questão de Crítica**. Vol. VIII, n 66, pp. 314-328, dezembro, 2015.

GOEBBELS, Heiner. Pesquisa ou ofício? Nove teses sobre educação para futuros artistas performativos. Trad. Luiz Felipe Reis. **Questão de Crítica**, vol. IX, n 67, pp. 400-410, abril de 2016.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo, Martins Fontes, 2013.

LARROSA BONDIA. Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n. 19, pp. 20-28, jan./abr. 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.