

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS

PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO: POÉTICAS E EDUCAÇÃO

VANESSA LOPES RIBEIRO

DRAMAS RODRIGUEANOS:

CASO SÔNIA

Dourados

2018

VANESSA LOPES RIBEIRO

DRAMAS RODRIGUEANOS:

CASO SÔNIA

Artigo Monográfico apresentado como requisito para a
obtenção do título de Especialista em Teatro à
Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD

Orientadora: Prof^a. Ma. Arianne Guerra Barros

Dourados

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

R484d Ribeiro, Vanessa Lopes
Dramas Rodrigueanos: Caso Sônia [recurso eletrônico] / Vanessa Lopes Ribeiro. --
2019.
Arquivo em formato pdf.

Orientadora: Ariane Guerra Barros.
TCC (Especialização em Teatro)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2018.
Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:
<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Process Drama. 2. Nelson Rodrigues. 3. Arte-educação. I. Barros, Ariane Guerra. II.
Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.



ATA DE AVALIAÇÃO DE ARTIGO FINAL DA PÓS-GRADUAÇÃO LATO
SENSU EM TEATRO: POÉTICAS E EDUCAÇÃO

Em dezessete de dezembro do ano de dois mil e dezoito, às 16h, na Sala 07 da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Fundação Universidade Federal da Grande Dourados, realizou-se a avaliação do Artigo Final, da Pós-Graduação Lato Sensu em Teatro: Poéticas e Educação, intitulado Dramas rodriguianos: caso Sônia, da pós-graduanda Vanessa Lopes Ribeiro.

A Banca Examinadora, por parecer interno, foi constituída pelas professoras **Ariane Guerra Barros (Orientadora)**, **Flávia Janiaski Vale** e pelo professor **Marcos Machado Chaves**; bem como presidida pela orientadora da pós-graduanda.

A Presidente, após declarar aberta a sessão, cedeu a palavra à/ao avaliadora/avaliador que leram/expuseram o parecer sobre o trabalho. Concluída as explanações os membros da Banca, em sessão secreta, julgaram o trabalho, obtendo o seguinte resultado: a pós-graduanda foi aprovada, com média final 9,2 (A).

E para constar eu, Michel Mauch Rosa, coordenador da Pós-Graduação Lato Sensu em Teatro: Poéticas e Educação, redigi esta Ata que vai assinada por mim e pelos demais membros.

Dourados-MS, 17 de dezembro de 2018.

Ariane Guerra Barros

Orientadora — Prof^a. Ma. Ariane Guerra Barros.

[Assinatura]

1^a Avaliadora — Prof^a. Ma. Flávia Janiaski Vale.

[Assinatura]

2^a Avaliadora — Prof. Dr. Marcos Machado Chaves.

Vanessa Ribeiro

Pós-Graduanda — Vanessa Lopes Ribeiro.

Michel Mauch Rosa

Coordenador da Pós-Graduação — Prof. Me. Michel Mauch Rosa.

AGRADECIMENTOS

Ao Curso de Artes Cênicas e Programa de Pós-Graduação *lato sensu* em Teatro: Poéticas e Educação, ambos da Universidade Federal da Grande Dourados, por desbravar um espaço importante dentro do Estado de Mato Grosso do Sul e afirmar a importância da arte, do teatro e da arte-educação. Promovendo diversos encontros, discussões, reflexões, debates e apreciações a artistas, professores, acadêmicos e a população.

Em especial aos meus professores, que não mediram esforços durante a pós-graduação para que essa fosse rica em todas as suas disciplinas, debates e contribuições, além da aproximação que tiveram com a nossa pequena turma. Aos meus colegas de turma, que amavam uma aula tomando chá, que me permitiram novos conhecimentos, novas amizades e se manteve alegre e unida durante esse processo.

À Prof^a. Ma. Ariane Guerra Barros, pela orientação, conversas e mensagens trocadas durante esse processo. Além de todo café tomado durante esse processo que me trouxe uma grande amiga.

À Carina Talaia, minha companheira, que sempre, mesmo sem compreender sobre o assunto, estava disposta a escutar minhas reflexões e questionamentos durante a pesquisa.

À minha família, Cassia, Leandro e Maria Luiza, por todo o apoio e incentivo na carreira artística e na licenciatura. Por sempre estarem ao meu lado e dispostos a ajudar a construir um adereço cênico, carregar o elenco, financiar alguma ideia ou assistir um espetáculo.

À Maria Helena Moreira que durante a graduação e pós- graduação me ouviu falar sem parar de *process drama*, embarcou em viagens para pesquisa sobre o assunto, discutiu sobre Nelson Rodrigues e arte-educação e estava ali mesmo quando tudo parecia perdido nesse processo.

À Flavia Janiaski, por quem tenho profunda admiração e respeito, que me encantou com o universo do *process drama* e da licenciatura.

Aos colegas que leram meus episódios durante a realização deste trabalho e comentaram suas impressões, fator fundamental para a criação de toda a metodologia.

Meu Muito Obrigada.

RESUMO

A presente pesquisa teve como objetivo explorar os caminhos do *process drama* aliado ao dramaturgo Nelson Rodrigues. Para isso, no decorrer do trabalho são apontadas características referentes à metodologia e ao dramaturgo que podem se tornar aliados dentro das escolas no ensino fundamental II, ou no ensino médio, para discutir temas relacionados a sociedade e estimular um pensamento crítico sobre a mesma. Foi selecionada a peça *Valsa nº 6* para ser utilizada de pré-texto para a criação de episódios de *process drama*, levando em consideração o caso de feminicídio apontado na dramaturgia. Para elaboração do *process drama*, escolhi trabalhar com três elementos característicos dessa metodologia, que são: professor-personagem, caixa de estímulos e ambientação cênica; utilizando pelo menos um dos recursos em cada um dos seis episódios descritos neste trabalho.

Palavras Chave: *Process drama*. Nelson Rodrigues. Arte-educação.

ABSTRACT

The present research had as objective to explore the paths of the process drama allied to the playwright Nelson Rodrigues. For this, in the course of the work are pointed characteristics referring to the methodology and the playwright who can become allies within the schools in elementary education II, or in high school, to discuss topics related to society and stimulate critical thinking about it. The piece *Valsa n° 6 (Waltz # 6)* was selected to be used as pre-text for the creation of episodes of process drama, taking into account the case of femicide pointed out in dramaturgy. For elaboration of the process drama, I chose to work with three characteristic elements of this methodology, which are: teacher-character, stimulus box and scenic setting; using at least one of the resources in each of the six episodes described in this work.

Keywords: Process drama. Nelson Rodrigues. Art-education.

SUMÁRIO

1 ENTENDENDO O <i>PROCESS DRAMA</i>	8
2 SOBRE O ENSINO	15
3 PARALELOS ENTRE O UNIVERSO RODRIGUEANO E A ATUAL REALIDADE BRASILEIRA	19
4 OS CAMINHOS DO DRAMA RODRIGUEANO	25
4.1 POR QUE <i>VALSA Nº 6?</i>	30
5 <i>PROCESS DRAMA</i>: CASO SÔNIA	33
5.1 EPISÓDIO 1	33
5.2 EPISÓDIO 2	35
5.3 EPISÓDIO 3 (Opção 1)	38
5.4 EPISÓDIO 3 (Opção 2)	40
5.5 EPISÓDIO 4	43
5.6 EPISÓDIO 5	45
5.7 EPISÓDIO 6	48
6 CONCLUSÃO	53
REFERÊNCIAS	54

1 ENTENDENDO O *PROCESS DRAMA*

A pesquisa desenvolvida nesse artigo monográfico, de cunho teórico, foi a união entre *process drama* e uma peça do autor brasileiro Nelson Rodrigues¹. A peça utilizada do dramaturgo serviu como pré-texto para a criação de uma estrutura de um *process drama*, metodologia de origem inglesa, e assim definido por Heloise Vidor²:

Com uma estrutura bem definida, o drama compreende uma série de procedimentos que visam à construção de uma narrativa cênica na qual a presença de um conflito é fator fundamental para o seu desenvolvimento. Por isso, quando pensamos em uma proposta de drama, temos um tema que gera conflito e que dá o mote para a construção da história e, conseqüentemente, para a escolha das estratégias que serão utilizadas. [...] Essencialmente o aluno é levado a falar dentro de uma situação ficcional, como ele mesmo ou como se fosse algum personagem ou ainda narrando algum acontecimento que não seja próprio da sua vivência. Assim, é levado a ampliar a sua percepção do mundo e das pessoas, colocando-se “no papel” [...] (VIDOR, 2010, p.29)

Neste momento, para continuar essa introdução, peço licença ao rigor acadêmico exercido nos trabalhos monográficos pra contar uma breve narrativa.

Como acadêmica de Artes Cênicas no meu terceiro ano do curso de licenciatura na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), após estar saturada das metodologias teatrais mais conhecidas, como Jogo teatral; Teatro do Oprimido e Peça Didática, ministradas exaustivamente nos primeiros semestres do curso de artes cênicas, caminhei para mais uma aula de meu curso noturno.

Aula da disciplina de Metodologia. Eis que neste momento surge em sala de aula na FACALE (Faculdade de Artes, Comunicação e Letras) uma inspiração, que iria trazer de terras distantes um tesouro a ser desvendado pelos alunos daquela graduação! Mal sabia que a partir desse dia minhas perspectivas diante da graduação e pesquisa iriam mudar completamente, antes interessada em pesquisas no campo da atuação e que vagava pela escrita de artigos sobre montagens teatrais, agora iria mudar de rumo. O tesouro? Tratava-se de uma nova metodologia a ser descoberta, o *process drama*.

¹ Nelson Rodrigues (1912-1980) foi jornalista e dramaturgo pernambucano que em 1916 muda-se para o Rio de Janeiro, cidade que será palco de estudo e ambientação para as suas peças. Durante muito tempo trabalhou como repórter policial, o que serviu de laboratório para a criação de suas personagens e dramaturgias.

² Heloise Baurich Vidor é atriz e professora do Departamento de Artes Cênicas, do Mestrado Profissional em Artes e do Programa de Pós-Graduação em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Possui pesquisas no campo do *process drama*, da pedagogia teatral, teatro, literatura, leitura e educação.

A responsável por apresentar essa descoberta, e despertar meu interesse, foi a professora Ma. Flavia Janiaski³, que enquanto expunha, com brilhos nos olhos, esse novo saber, eu me encontrava dentro do curso, e descobria a minha verdadeira paixão, sendo essa dentro do Teatro.

Nesta narrativa, temos a informação de que esse tesouro vem de uma terra distante, e de fato isso ocorre: o *process drama* tem o seu “nascimento” registrado na Inglaterra. Sua principal representante, Dorothy Heathcote⁴ (1926-2011), afirma que o mesmo é um meio de aprendizagem capaz de conectar conhecimentos, de acordo com traduções de Beatriz Ângela Cabral, conhecida por Biange(2006).

A metodologia⁵ viaja através do oceano Atlântico e migra para o Brasil por meio da figura de Beatriz Ângela Cabral⁶. Entretanto, essas são informações apenas históricas de algo muito valioso e que diversos pesquisadores da área teatral depositam seus olhares curiosos e sedentos por novos conhecimentos e experiências. Precisava saber mais sobre esse tesouro ainda desconhecido naquele momento. Para tal, foi preciso recorrer aos pergaminhos que falavam sobre esse saber e devorar os mesmos com muita veemência.

Foi quando descobri, através da leitura dos pergaminhos, que o *process drama* para ocorrer tem como base um pré-texto que pode partir de qualquer tema, situação, ou obra de arte já existente. Segundo Flávio Desgranges, o pré-texto é “[...] forma como a atividade ou o tema é introduzido ao grupo, a fim de envolvê-lo emocional e intelectualmente com o processo” (2011, p. 125). Ainda, segundo o autor, o pré-texto possui a finalidade de “[...] apresentar os antecedentes da ação e propor o engajamento do grupo nas tarefas e papéis necessários ao desenvolvimento da narrativa” (2011, p. 126). A partir disso é desenvolvida uma narrativa com diversas possibilidades de continuação e finalização da história criada.

³ Flavia Janiaski Vale é professora adjunta do curso de graduação em Artes Cênicas da UFGD, e ministra, principalmente, disciplinas relacionadas ao curso de licenciatura, fazendo parte também do PIBID Artes Cênicas/Teatro, como coordenadora, da mesma Instituição, nos anos de 2014 a 2017.

⁴ Professora inglesa, Dorothy Heathcote (1926-2011) é a figura central e criadora da metodologia *process drama*.

⁵ Durante essa pesquisa opto por utilizar a denominação de metodologia, apesar de Cabral afirmar que o *process drama* é um método. Essa escolha ocorre devido a uma preferência de terminologia, pois a palavra método faz referência a um processo racional e de escolhas sistemáticas para se alcançar um determinado objetivo. Já a palavra metodologia é capaz de abranger os métodos identificando e testando suas limitações, além de ser um processo investigativo sobre determinada área, o que acredito que se encaixe melhor em meu estudo. Segundo Koudela e Santana (apud CABRAL; CARREIRA e FARIAS, 2006, p. 63 e 64) “O termo método descende do grego *–metá*, pelo, através e *hodós*, caminho – e significa, na perspectiva pedagógica, a unidade que compreende o ambiente educativo em face da realidade cultural na qual os atores estão inseridos. Nesse sentido, metodologia do ensino constitui-se em uma atividade de natureza complexa que se torna objetiva somente quando é convertida em procedimento pedagógico voltado para a superação do apriorismo, do dogmatismo e do espontaneísmo.

⁶ Professora do curso de graduação e pós-graduação em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

A metodologia tem como característica marcante o fato de a cada episódio ser construída uma parte da história que “costura” todo o processo. Segundo Desgranges “Os episódios são fragmentos e/ou eventos que compõem a estrutura narrativa. O processo desenvolve-se através de episódios que vão pouco a pouco construindo a narrativa” (2011, p.126). O enredo é criado em sua maioria pelos jogadores⁷, tomando assim o caminho que eles desejam. Entretanto, o orientador (responsável pela condução do processo) deve sempre fornecer os encaminhamentos aos jogadores. Importante ressaltar que essa orientação não ocorre de forma hierárquica e, sim, de forma coletiva, onde o condutor e jogadores tornam-se atores-criadores, pois encontram-se em situação de jogo, que para acontecer devem atuar e criar conjuntamente o processo de drama.

Sendo assim, nota-se a necessidade de ocorrer a *ação* nessa metodologia, tanto por parte do orientador quanto por parte dos jogadores. Ação aqui tem o sentido que Patrice Pavis (2005) nos revela: a ação é o elemento fundador de todo e qualquer drama – seja o gênero dramático, seja a metodologia –, sendo assim, a cada episódio é desenvolvida uma ação que deve ficar em suspense para ser desvendada no próximo encontro e assim por diante até chegar ao final do processo.

Ao terminar de recolher todas essas pistas, decidi que precisava experimentar este tesouro na prática e saber se de fato era tão maravilhoso assim. Foi quando decidi realizar processos dramáticos em meu estágio curricular, no ano de 2013, na Escola Municipal Judith dos Reis Espíndola, localizada na cidade de Laguna Carapã/MS; e na *EntreArtes*, uma escola particular de arte de Dourados/MS.

A labuta foi árdua, devido a dificuldades encontradas nas escolas como: estrutura física, resistência por parte dos alunos, falta de entendimento da coordenação, inexperiência nesse novo fazer, mas ao final extremamente gratificante, pois pude aprender sobre esse novo saber e verificar que os alunos se interessavam por esse fazer teatral, pois eram autores de uma história que vivenciavam aula após aula, tornando assim o processo de ensino mais próximo de si.

Apesar de ter proposto dois processos dramáticos bem sucedidos, durante o estágio nas duas instituições citadas acima, o primeiro com o objetivo de ensinar a língua inglesa a crianças da primeira série do ensino fundamental, e o segundo com a proposta de trabalhar a construção de personagens e elementos teatrais para adolescentes, a vontade de estar dentro

⁷ Jogadores será o termo utilizado para definir aqueles que participam ativamente de um *process drama*, podendo ser atores, alunos ou pessoas pré-dispostas a participar da metodologia.

de *um process drama* enquanto jogadora era enorme e instigante. Foi quando Dionísio⁸ ouviu minhas preces e mandou outra inspiração ao campus da UFGD.

O Professor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Wellington Menegaz de Paula (Tom Menegaz) que também, por coincidência do destino, estava pesquisando e investigando o mesmo tesouro. Para dar continuidade a sua pesquisa de doutorado: *Drama-processo e ciberespaço: o ensino do teatro em campo expandido*, defendida em 2016 na Universidade do Estado de Santa Catarina, sob orientação inicialmente de Biange e em seguida de Flávio Desgranges, o mesmo precisava propor uma prática de *process drama* em cursos de Artes Cênicas; foi assim que a UFGD se tornou parte desse processo.

Tom Menegaz estava realizando uma busca que ligava dois universos distintos: o *process drama* e a tecnologia, e escolheu como pré-texto *Boca de Ouro*, uma peça do dramaturgo Nelson Rodrigues - meu dramaturgo brasileiro favorito. Durante o período de duas semanas, no ano de 2014, em duas aulas com duração de três horas cada uma, Menegaz aplicou o seu drama para a terceira turma de licenciados em Artes Cênicas da UFGD na disciplina *Teatro, Escola, Corpo, Movimento e Voz I*, que era ministrada pelo professor Eduardo Gasperin. Abaixo a proposta para o processo que foi denominada *Boca de ouro, um drama suburbano*:

Assim como na peça de Nelson Rodrigues, em que a identidade de Boca é móvel, nesse drama-processo, a mobilidade em torno dos diversos “eus” desse personagem foi o tema escolhido que norteou as escolhas das atividades teatrais. Os participantes puderam formar e transformar a imagem de Boca. Cada episódio tinha a função de oferecer diversas facetas que levariam a vários ângulos e enquadramentos. Essa escolha de pré-texto teceu paralelo com os “eus” virtuais presentes na internet, em que um internauta tem a possibilidade de criar várias representações de si mesmo em diversos locais da rede. A diferença é que, no caso desse drama, a criação desses vários “eus” cabia aos outros, no caso, aos participantes do processo. (PAULA, 2016, p. 118)

Neste momento me senti extasiada. Unir duas paixões em uma única experiência foi realmente avassalador e primordial para o desenvolvimento posterior desta pesquisa. A vivência proporcionada pelo processo *Boca de ouro, um drama suburbano* foi única e apresentava uma perspectiva nova sobre o *process drama*: o de investigação partindo de um texto teatral que eu já conhecia previamente, ou seja, mostrando e apontando novos caminhos

⁸ Segundo a mitologia grega é o deus do teatro, do vinho, das festas e da fertilidade. Na mitologia romana é conhecido como Baco.

de leitura, (re)significação, perspectivas e entendimento da obra que até o presente momento estava “completa” após minha apreciação dela enquanto dramaturgia.

Após essa experiência memorável não tive acesso a outro processo que utilizava Nelson Rodrigues como pré-texto ou em algum episódio. Isso só voltou a acontecer no ano de 2016 quando fui “ouvinte”, ou seja, ficava sabendo do *process drama*, mas não participei do mesmo, nem vi seu desenvolvimento pessoalmente. As professoras Flavia Janiaski e Ariane Guerra resolveram aplicar no PIBID (*Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência*) Artes Cênicas-Teatro/UFGD um *process drama* que possuía como pré-texto a obra *Vestido de Noiva*, também de autoria de Nelson Rodrigues. O processo ocorreu em quatro episódios, durante quatro semanas e foram realizados no NAC (Núcleo de Artes Cênicas da UFGD).

É necessário nesse momento dar mais um salto temporal nessa busca por conhecimento e novos tesouros e chegar ao ano de 2017, onde ingressei no curso de Pós-Graduação *lato sensu* em Teatro: Poéticas e Educação da UFGD e foi chegado o momento de seguir nossas trilhas pesquisando sobre alguma inquietação. Após uma breve tempestade tumultuada de ideias, conflitos e tormentas me lembrei dessa união de duas paixões que me fez sentir arrepios e entusiasmo. Não era preciso ir em busca de um tesouro desconhecido enquanto o que foi aberto na disciplina de Metodologia ainda podia ser explorado. E melhor ainda, podia ser explorado tendo como norte em sua bússola Nelson Rodrigues.

Portanto, propus que nesse artigo monográfico fosse ampliado o conhecimento da união entre esses dois cerne tão importantes na minha formação acadêmica e de pesquisa: o *process drama* e Nelson Rodrigues. Ressalto que o objetivo dessa pesquisa foi selecionar uma peça rodrigueana e elaborar um possível “esqueleto” de *process drama*. O meu intuito não foi o de aplicar o *process drama* em sala de aula, mas criar episódios baseados na peça de Rodrigues, de forma escrita.

Para tal, após reler as peças de Nelson Rodrigues, analisei e levantei algumas problemáticas ricas em discussões e criações para episódios. Importante enfatizar que essa pesquisa trata-se de uma busca no campo teórico e não prático. Levantei possibilidades de criações dentro de uma metodologia específica que posteriormente pode ser utilizada por professores dentro do ensino básico regular ou em instituições de ensino teatral.

Portanto, tem-se um objeto de trabalho: *process drama*, que é flexível, adaptável e se molda com facilidade para o pré-texto ou área do conhecimento escolhida para desenvolver

nos episódios do drama. Como era de se esperar em uma metodologia que é maleável e possui alta capacidade de modulação, entendo que é possível através do *process drama* levantar alguns questionamentos pertinentes na sociedade - apresentados a seguir - refletir sobre os mesmo e até propor ações de melhorias.

Sendo assim, é possível notar que o *process drama* é uma metodologia capaz de causar em seus jogadores experiências significativas, e neste ponto faz-se necessário retomar as palavras de Jorge sobre a definição de experiência:

Poderíamos dizer, de início, que a experiência é, em espanhol, “o que nos passa”. Em português se diria que a experiência é “o que nos acontece”; em francês a experiência seria “ce que nous arrive”; em italiano, “quello che nos succede” ou “quello che nos accade”; em inglês, “that what is happening to us”; em alemão, “was mir passiert”. (BONDÍA, 2002, p. 21)

Por conseguinte, observa-se que a experiência é tudo aquilo que nos toca, ou seja, que possui alguma significação para nós enquanto humanos. Para que isso aconteça é necessário que a experiência passe pelo campo corporal. Afinal, pela própria definição de Bondía pode-se perceber essa necessidade corporal para a ocorrência da experiência. O pronome “nos” utilizado repetidas vezes acima tem essa função dispositiva de trazer a imagem do corpo para o texto.

Para tal, é preciso ratificar que quando utiliza-se o termo corpo esse engloba tudo que integra o nosso corpo. Ou seja, não existe uma divisão entre o que rotineiramente chamamos de mente e corpo, mas sim uma unidade que é responsável pela nossa sobrevivência, ser, no caso do teatro, nosso objeto de trabalho e que pode nos causar experiências através dos seus dispositivos sensoriais.

Portanto, para essa pesquisa propõe-se o trabalho da união entre *process drama* e Nelson Rodrigues, haja vista, que esse material de cunho teórico que pode vir a se tornar prático, quando um indivíduo tiver interesse pode ser um proporcionador de experiências em diversos aspectos corporais. Pois trabalha com o corpo em movimento e a investigação de uma narrativa que a cada episódio estimula os saberes dos jogadores envolvidos.

Além disso, pesquisar ambos os temas no Estado de Mato Grosso do Sul acredito ser de extrema importância, haja vista que é um território marcado, pelo que observo, pela cultura, economia e política agropecuária, portanto, levantar novas possibilidades culturais e

corporais – que fogem das possibilidades culturais e corporais marcadas pelo agronegócio – se torna necessário para ampliar o capital cultural⁹ sul-mato-grossense e para (re)afirmar a importância das artes, em especial a das artes cênicas, que vem pouco a pouco conquistando o seu espaço, de forma mais eficaz após a implantação dos cursos de Artes Cênicas da UFGD e da UEMS.

Investigar *process drama* no Brasil se torna fundamental pois essa é uma metodologia nova em nosso território e que as suas ramificações no Brasil se deram devido, principalmente, a Biange Cabral e a Heloíse Vidor, que defendem essa área do conhecimento atuando dentro da UDESC (ambas fazem parte do quadro docente da universidade), e agora mais recentemente Wellington Menegaz de Paula aborda essa metodologia como professor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Portanto, torna-se evidente que a pesquisa em *process drama* está sendo construída na contemporaneidade e que a bagagem cultural e os caminhos que o mesmo pode seguir dentro do cenário brasileiro estão sendo construídas nesse momento. Importante salientar que a educação brasileira passa por uma situação de caos, devido às atuais conjunturas políticas, econômicas e sociais, agravadas pelo processo de impeachment em 2016 e pela atual gestão do presidente Michel Temer. Então, tem-se o segundo motivo para pesquisar *process drama*: acredito que o mesmo é um forte aliado contra a educação bancária (a ser explicada posteriormente).

Sejam todos bem-vindos ao drama rodrigueano!

⁹ Entendo por capital cultural o conjunto de conhecimentos, informações, cultura e recursos que estão disponíveis a uma determinada sociedade, aqui delineada pela sul-matogrossense.

2 SOBRE O ENSINO

Para iniciar esse capítulo peço a você, leitor, que se lembre das suas aulas no período escolar do ensino fundamental II (6º ao 9º ano) e ensino médio. Provavelmente, ao fazer esse simples exercício, várias imagens vieram à sua mente, umas boas outras não. Peço para que foque na imagem da sua sala de aula. Em como essas aulas eram desenvolvidas, na organização dessa, na metodologia usada no processo de ensino/aprendizado.

É provável que nessa lembrança a organização da sala em que você estudou seja tradicional, ou seja, as cadeiras enfileiras voltadas para o quadro e que no decorrer do exercício da aula o (a) professor (a) se encontra na maior parte do tempo na frente da sala detendo o poder de voz. Nesse modelo imaginado também é possível considerar que a aula é um sucesso quando essa é marcada pelo silêncio dos alunos e um corpo inerte, preso a uma cadeira, que se limita a erguer a mão quando esse tem a necessidade extrema de se expressar.

Essa forma de ensino ainda é extremamente presente nas instituições de ensino brasileiras, tanto da rede pública quanto da rede particular, e é conhecida como educação bancária¹⁰. E se retornarmos à ideia da experiência e pararmos para analisar o nosso cotidiano, perceberemos que quando temos uma experiência, de fato, ou precisamos “pensar”, elaborar e planejar determinada atitude estamos com o corpo em movimento, seja andando ou realizando alguma ação. Diferentemente do que acontece no sistema de ensino onde alunos são forçados a deixar seus corpos inertes.

Portanto, propor uma educação que literalmente mexa com o corpo torna-se fundamental, pois entendemos que a inércia muitas vezes inibe que nosso corpo tenha novas sensações, novas experiências e produza conhecimento. Sendo assim, um processo de ensino-aprendizado que valorize os corpos no seu estado natural de movimentos, sonoridades e ações tende a se tornar um processo educacional mais efetivo. Associando essa concepção a metodologia do *process drama* – que propõe que os jogadores a todo momento passem por situações que se tornam de responsabilidade sua –, tem-se um processo de ensino-aprendizado oposto a educação bancária.

¹⁰ O termo educação bancária faz referência ao conceito apresentado por Paulo Freire (1921-1997), educador e pedagogo brasileiro. Por educação bancária, entende-se a educação em que o professor deposita o conhecimento e informações no aluno sem se preocupar de fato com o que está ocorrendo ao seu redor e com sua aprendizagem.

Um aprendizado que passe pelo campo teórico/prático possibilita que os envolvidos possam passar pelo campo da reflexão, como afirma Bondía, o que permite uma mudança crítica social na sociedade.

Costuma-se pensar a educação do ponto de vista da relação entre a ciência e a técnica ou, às vezes, do ponto de vista da relação entre teoria e prática. Se o par ciência/técnica remete a uma perspectiva positiva e retificadora, o par teoria/prática remete sobretudo a uma perspectiva política e crítica. De fato, somente nesta última perspectiva tem sentido a palavra “reflexão” e expressões como “reflexão crítica”, “reflexão sobre prática ou não prática”, “reflexão emancipadora” etc. Se na primeira alternativa as pessoas que trabalham em educação são concebidas como sujeitos técnicos que aplicam com maior ou menor eficácia as diversas tecnologias pedagógicas produzidas pelos cientistas, pelos técnicos e pelos especialistas, na segunda alternativa estas mesmas pessoas aparecem como sujeitos críticos que, armados de distintas estratégias reflexivas, se comprometem, com maior ou menor êxito, com práticas educativas concebidas na maioria das vezes sob uma perspectiva política. (BONDÍA, 2002, p. 20)

Ao unir a metodologia do *process drama* com um dramaturgo que preza pela representação do cotidiano de uma sociedade doente, e muitas vezes hipócrita, coloca-se os jogadores em uma situação ficcional em que é necessário construir corpos e narrativas que auxiliem na construção e percepção dos significados que esses podem trazer aos envolvidos no processo, se tornando assim um profícuo objeto de práxis. Esses jogadores, que passam pelo processo de serem atores ao criarem seus personagens da narrativa, passam pela situação de, também, serem público dos demais jogadores e da história ali contada.

Alguns aspectos podem, aqui, ser destacados e relacionados ao teatro. O primeiro deles é a potencialidade de escolha atribuída ao corpo. Como o teatro se dá na forma de um processo, ou seja, por meio de um desenvolvimento temporal, os corpos em cena apesar de um provável planejamento anterior não perdem seu poder de escolha. Há, no teatro, a flexibilidade inerente à atuação do corpo que se move em um presente constantemente renovado. Por maiores que sejam as determinações prévias, um ator, ao realizar seu gesto, torna nova a escolha de dar impulso a um certo ato significativo. É isso que torna vital o elemento improvisação no teatro. Quanto ao espectador, a escolha é exercida de diversas maneiras. Primeiramente, pelo simples fato de estar ali, expondo-se ao fluxo de signos gerados pelos corpos em cena. Em segundo lugar, pelo trabalho de seleção, assimilação e hierarquização dos signos que sua percepção opera. Finalmente, por adentrar na cadeia de significação, gerando hipóteses interpretativas para o conjunto de signos que o assedia. (SANTOS, 2000, p.280)

Portanto, através dessa união objetiva-se – a partir das possibilidades corporais, de compreensão, experiências e narrativas – mostrar aos envolvidos que através do poder de escolha dos indivíduos de uma sociedade é possível alterar uma realidade em que se encontra através do corpo, do conhecimento e do ato significativo.

Sobre a escolha da peça rodrigueana, a mesma se dá pela minha visão do que foi apresentado acima: o caos educacional no Brasil em um momento de bastantes divergências sobre que rumos a educação deve tomar. Estamos diante de forças políticas, as quais contrastam sobre o que é um ensino de qualidade, o que deve ser ensinado nas escolas e matérias importantes para a formação crítica, social e reflexiva de um cidadão. Acredito que a reforma da educação básica apresentada pelo presidente Michel Temer, e as incertezas sobre o novo plano de educação após a eleição do presidente Jair Messias Bolsonaro, deixa muito a desejar no que diz respeito a uma educação pública de qualidade, e o ensino voltado ao tecnicismo não contempla as reais necessidades que nossa sociedade enfrenta. Disciplinas que em tese seriam para aprofundar o conhecimento, a tolerância e o respeito às diferenças, que apresentam temas tidos erroneamente como pautas esquerdistas têm sido atacadas por setores conservadores da sociedade e correm o risco de serem retiradas da grade curricular do ensino básico – como exemplo disso cito a literatura (que já foi retirada em algumas instituições) e História, Filosofia e Sociologia (que não são mais obrigatórias no Ensino Médio).

Professores têm sido ameaçados e ridicularizados em sala de aula e mesmo ameaçados em seu espaço de trabalho¹¹. Ainda há outros percalços que nossa sociedade vem enfrentando, como a minimização de dilemas socioculturais em detrimento a um discurso economicista, o que supostamente deve despertar em nós o sentimento de mudança. Vivemos um momento crítico na política atual, em que as reverberações se dão nas esferas social, educacional, profissional e econômica, onde disciplinas da área de humanas correm o risco de serem retiradas do currículo escolar, algo parecido quando vivíamos no período da posterior ao Golpe de 1964.

¹¹ Como exemplos dessa situação podemos citar dois casos que foram de repercussão nacional. O primeiro ocorreu com o professor Thiago dos Santos Conceição, no Ciep (Centros Integrados de Educação Pública) Municipal Mestre Marçal, localizado no Rio das Ostras, no Rio de Janeiro, em que vídeos que circularam nas redes sociais e em sites mostram o professor sendo humilhado e agredido com objetos arremessados, prova sendo rasgada, além dos xingamentos, por alunos; na data de 18 de setembro de 2018. Outro caso que pode-se citar é o da deputada estadual eleita em Santa Catarina, nas eleições de outubro de 2018, Ana Caroline Campagnolo, do PSL (Partido Social Liberal), aliada ao Presidente Jair Bolsonaro. A deputada que também é professora de história publicou em suas redes sociais, após a vitória do mencionado presidente, que a partir da segunda-feira (29/10/2018) alunos de todas as escolas deveriam fiscalizar e denunciar professores que nas salas de aulas estivessem realizando discursos “doutrinadores” e enviar gravações de vídeo ou áudio para o número de celular dela contendo o nome do professor, da escola e da cidade.

Sendo assim, o *process drama* serve de entrada para essas disciplinas que correm perigo, podendo através desse pré-texto analisar e refletir sobre a sociedade que nos cerca e construir as suas próprias narrativas como propõe o drama. Isto é possível, pois Nelson Rodrigues abarca temas que provocam reflexões sociais em suas peças, em que os personagens são reflexo da sociedade (principalmente carioca), e que podemos vislumbrar um retrato do Brasil nas décadas de 1970 e 1980.

Compreende-se a necessidade de trazer Nelson Rodrigues para a sociedade contemporânea brasileira pós golpe e a “beira” de um novo regime de censura. Pois nessa ida ao futuro torna-se necessário o reencontro com o passado para sua transformação através das narrativas do *process drama* e conseqüentemente, a transformação e ressignificação da sociedade através de sujeitos, jogadores com corpos ativos. Que compreendem a necessidade das dicotomias na formação da arte e da sociedade e não enxergam essa como uma negativa e sim como uma fonte potencial de transformação e compreensão.

Por conseguinte, essa pesquisa aponta possíveis caminhos de *process drama* utilizando como pré-texto um texto rodrigueano com a intenção de que docentes de segmentos como teatro, arte, literatura, redação e quem sabe até a filosofia, se apropriem desse trabalho e o utilizem em suas salas de aulas.

Além de todo esse fator político e metodológico que a utilização do *process drama* pode ocasionar pode-se, também, através desse, atingir com maior facilidade a zona proximal de desenvolvimento¹² do aluno/jogador, haja vista que o professor vai fornecer materiais e ajudar o aluno para que esse caminhe por um processo de ensino-aprendizagem que vise alcançar a sua zona de desenvolvimento potencial.

Além disso, a criação de narrativas valoriza e estimula que cada aluno trabalhe no seu ritmo, permitindo, assim, que se crie uma rede colaborativa entre os alunos e esses possam se ajudar, estimulando suas zonas proximais e valorizando o tempo de cada um, se tornando peça fundamental para que o jogo se desenvolva.

¹² Conceito desenvolvido por Lev Semyonovich Vygotsky que diz que uma criança tem uma área denominada zona real de desenvolvimento que é aquilo que ela já consegue realizar sozinha e tem o domínio e tem a zona potencial de desenvolvimento que é aquilo que ela vai vir conseguir realizar um dia. Entre essas duas existe a zona de desenvolvimento proximal que é aquilo que a criança vai conseguir realizar com o auxílio de uma outra criança que já tem aquele conhecimento ou com a ajuda de um adulto (Vygotsky, 1994)

3 PARALELOS ENTRE O UNIVERSO RODRIGUEANO E A ATUAL REALIDADE BRASILEIRA

Nelson Rodrigues foi um homem que defendeu o machismo e o conservadorismo. Além disso deixou claro, grande parte da sua vida que era de direita, reacionário e apoiador do regime militar:

Nelson Rodrigues é um dos poucos a permanecer do lado ao regime militar brasileiro até quase ao fim da vida, acreditando, ou querendo acreditar, que esse não tortura nem mata como o socialismo, e Nelson Rodrigues é, sobretudo, um defensor da vida. (ROSA, 2008, p.31)

Além de defensor da vida, o dramaturgo também defendia a liberdade de expressão, entretanto, nesse último há uma contradição. Nelson Rodrigues acabou sendo vítima da censura em determinados momentos da sua vida e naquele momento o mesmo a criticava. Entretanto, em outros momentos o autor defendia um controle do Estado sobre a produção, principalmente em relação ao fomento do patriotismo.

Apesar de seu apoio e constantes negações de que o regime militar não torturava e matava, após a prisão de seu filho esse discurso tornou-se insustentável e fez com que o autor mudasse de opinião:

Com o passar do tempo, Nelson Rodrigues começa a perceber que o regime militar não é tão inocente quanto imaginava e já não tem como negar que ele tortura e mata, principalmente depois da prisão de seu filho, Nelsinho, pois ele conta ao pai as torturas que sofreu. Então Nelson Rodrigues vê-se obrigado a assumir outra posição frente à situação que enfrenta. Isso é mostrado na carta aberta de 13/06/79, republicada em *O remador de Bem-hur* (p.288), onde o autor pede a anistia completa ao presidente João Batista Figueiredo. (ROSA, 2008, p.34)

Apesar do seu lado político conservador e de direita em um período da sua vida, as peças rodrigueanas trazem à tona a denúncia de uma classe média hipócrita, desvelando temas como traições, sexo e morte. Como aponta Sábato Magaldi:

Nelson Rodrigues deliciava-se em assustar o repousado gosto burguês. Intuitivamente, dirigia-se pelo lema de Antonin Artaud: “O teatro foi feito para abrir coletivamente os abcessos”. Se uma relação hedionda ou uma monstruosidade teriam o poder de provocar o escândalo (referimo-nos ao escândalo artístico, veiculado, sem dúvida, pelo mecanismo publicitário da imprensa, em que o dramaturgo é mestre), ali estava o faro sensacionalista de Nelson Rodrigues (2004, p. 221).

Sendo assim, consigo ver refletida em sua obra o retrato de uma sociedade que tenta se esconder de holofotes, situação que não se mostra diferente da atual sociedade que encontramos no Brasil.

Nelson Rodrigues possuía uma escrita coloquial, e em suas peças podemos perceber que havia a intenção em denunciar a hipocrisia relacionada a sexualidade que existia em uma sociedade vítima da repressão sexual. Magaldi afirma que “o autor tornou-se proscrito – seu “teatro desagradável” desagradou a todos, principalmente a empresários e atores” (2004, p. 221). Portanto, não tardou que suas obras, ao serem interpretadas, fossem de certa forma censuradas, barradas, questionadas pela sociedade, ou sofressem alterações.

Por flagrar aspectos da sombra coletiva, a obra de Nelson Rodrigues foi muitas vezes mal compreendida, censurada e suas peças tachadas como pornográficas, corrompedoras da família e dos bons costumes. Os críticos, chocados, não conseguiam enxergá-las em seus aspectos simbólicos, como arte. (QUARTIN, 2018, s/p)

Através da união desses dois objetos (Nelson Rodrigues e *process drama*) acredito ser possível construir momentos que despertarão nos jogadores vontade de refletir sobre a sociedade contemporânea que habitamos e, quem sabe, realizar uma transformação e (re)significação da mesma, além de uma maior compreensão de um escritor extremamente importante para o Brasil e que até a atualidade sofre um certo preconceito por conta da exposição de temas tabus em suas obras.

Atualmente estamos vivendo no país uma nova onda de censura e repressão, motivada por classes conservadoras e reacionárias¹³, típico perfil das classes civis que apoiaram a intervenção militar que o Brasil experimentou a partir de 1964. Com o golpe civil militar, e a

¹³ Neste caso, a palavra reacionárias não é necessariamente uma referência às classes que se opõem ao socialismo, como utilizava Karl Marx.

implementação da ditadura militar¹⁴ e a posteriori a implantação do A.I.-5¹⁵, verificamos a importância de se discutir a temática, pois ao analisarmos historicamente, o processo de censura no país começou com pequenos e pontuais movimentos de censura por parte do governo que culminaram em um estado de total autoritarismo. Em nossa conjuntura atual percebemos que esses movimentos de cerceamento e restrição às artes e a movimentos culturais rapidamente podem vir a se tornar algo perigoso, assim como o que o país experimentou nos anos que sucederam ao Golpe de 1964.

As perseguições aos artistas e a obras de arte, sem compreender o contexto do que se trata ou a própria obra ou por medo do desconhecido, está ocorrendo com notória visibilidade e preocupação desde o início do ano de 2017. Como exemplo dessa censura que a arte voltou a sofrer temos o cancelamento do *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* no banco Santander (setembro de 2017) na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul cuja curadoria era de responsabilidade de Gaudêncio Fidelis; e a performance *La Bête*, de autoria do artista Wagner Schwartz, realizada no MAM (Museu de Arte Moderna) na abertura do *35º Panorama da Arte Brasileira – Brasil por multiplicação* (também em setembro de 2017), em São Paulo-capital, onde o artista e o museu foram acusados de apologia à pedofilia devido à não compreensão de um público não-presente na realização da performance.

O ano é 2018, mas em vários aspectos ficamos confusos e acabamos nos perguntando se retornamos para o regime militar. Discursos de ódios sendo espalhados na sociedade como se fossem a atitude mais natural, crimes de ódio sendo acobertados e não solucionados, greves sendo proibidas por liminares ameaçando funcionários públicos de perderem seus postos por abandono de cargo se continuarem no movimento, direitos de minorias e trabalhadores sendo retirados como se nunca houvessem existido, verba para educação e cultura sendo congeladas, entre tantos outros absurdos.

Recentemente, em 26 de outubro de 2016, teve-se aprovação Proposta de Emenda à Constituição 241 – PEC 241 que prevê o congelamento de gastos pelo período de vinte anos,

¹⁴ Para Carlos Fico, o golpe de Estado de 31 de março de 1964 é o evento-chave da história do Brasil recente, para o autor o Golpe foi responsável por inaugurar no país uma sucessão de eventos que culminariam no regime ditatorial civil militar que duraria 21 anos (2014, p. 7).

¹⁵ Marcos Napolitano (2014) afirma que em 1968 em plena ditadura militar, foi iniciada uma nova época na cultura e na política no Brasil ao ser anunciado o A.I.-5, responsável por cortar abruptamente a cultura revolucionária brasileira que estava em auge. Assim podemos afirmar que o Ato Institucional nº 5 foi uma forma de censurar os movimentos artísticos que se manifestavam contra o regime vigente, o autor ainda afirma que o ano de 1968 foi batizado de “o ano que não acabou” pelo jornalista Zuenir Ventura, pois com o AI-5 a ditadura deixou de ser “branda”, passou a perseguir, usando muitas vezes a tortura, o exílio e a censura prévia de jornais, revistas, peças teatrais, músicas e programas de televisão; todos que criticavam o Governo Militar eram passíveis de punição.

podendo esses ser revistos após dez anos da implantação. Gastos, esses, que são destinados a várias áreas, incluindo a educação que já sofre com o descaso dos governantes há muito tempo.

E como já dito anteriormente, vivemos em um momento em que as divergências políticas sobre o que se trata de um ensino de qualidade vem aumentando a cada dia que passa e, assim, enfraquecendo o que devia ser a base de toda uma sociedade. Isso pode reafirmar a emergência de cidadãos que muitas vezes não sabem interpretar um texto, não possuem capacidade de julgamento e não tem uma formação crítica-reflexiva. Educação essa que possibilita a formação de uma massa manipulada por um governo, consumista de uma cultura de massa e que esteja “aberta” a banalização de crimes e atitudes que não deveriam fazer parte de uma sociedade que visa o bem comum.

É preciso transformar esse pensamento retrógrado antes que ele contamine toda a sociedade novamente e tempos difíceis voltem a assombrar a realidade brasileira. Sabe-se que a arte é um agente transformador na sociedade. Existem inúmeros casos de pessoas que transformaram suas vidas e a sociedade ao seu redor através da arte. Não se pode negar o papel fundamental e de resistência que a arte teve, por exemplo, na ditadura.

Nesse momento a arte volta a ocupar um papel de resistência, dessa vez de resistência política e de reflexão dentro da escola. Afinal, é através de um pensamento que é clichê, mas que é real, é através da educação que se altera uma sociedade e suas mazelas. O teatro é outra fonte indiscutível de transformação política, social e cultural como já demonstrado em outros momentos por nomes como Augusto Boal e Brecht¹⁶.

¹⁶ Augusto Boal, brasileiro, desenvolveu uma forma teatral chamada Teatro do Oprimido que propõe que os espectadores tem potencial para serem atores ao representarem cenas e situações de opressão do seu cotidiano, através de diversas formas teatrais (teatro fórum, teatro imagem, teatro invisível, teatro jornal, etc.). Segundo Desgranges “[...] a participação do espectador nas práticas do Teatro do Oprimido precisa ser cuidadosamente preparada, visando um participante em estado de alerta, pronto para agir. [...] O teatro do Oprimido pretende, dessa maneira, ajudar o espectador a se transformar em protagonista da ação dramática, para que, em seguida, utilize em sua vida as ações que ensaiou na cena.” (2011, p. 70). Bertolt Brecht (1898-1956) foi dramaturgo e encenador alemão responsável pelo desenvolvimento do teatro épico e didático. Segundo Desgranges “Brecht entendia que, em vez de consumir do espectador por meio de forte envolvimento emocional, a arte teatral deveria despertar sua atividade, proporcionando-lhe conhecimentos advindos da reflexão sobre o que está sendo apresentado em cena. O espectador estaria sendo contraposto à ação e não transportado para dentro dela. O teatro épico brechtiano surge, assim, como oposição ao teatro dramático, já que o encenador alemão queria evitar o que denominava *empatia por abandono*, que se constituía no fato de o espectador deixar-se levar pela corrente da ação dramática, que, com forte apelo emocional, o sugava para dentro do universo ficcional, impedindo seu retorno reflexivo e a produção do pensamento crítico. Brecht concebeu, com esse intuito, um teatro épico, narrativo, que impedisse o abandono emocional proposto pelo teatro dramático e afirmasse o ato estético do espectador.” (2011, p.45).

Portanto, a união de ambos: teatro e educação; faz-se cada vez mais necessária devido à situação pós impeachment de 2016 no Brasil. É através de ambos que conseguimos apresentar possibilidades de um sujeito consciente e político, que é capaz de refletir e agir quando necessário, ou seja, tem domínio de sua consciência. Ingrid Koudela afirma que:

[...]a potencialidade do teatro no jogo no desenvolvimento intelectual, social e afetivo da criança e para o fato de que a Arte é um meio a liberdade, o processo de liberação da mente humana, que é objetivo real e último de toda educação (1992, p.10)

Nota-se que a arte é um meio, assim como a educação, capaz de libertar o ser humano de suas amarras e possibilitar que o mesmo questione, reflita e modifique o seu espaço.

Sendo assim, é necessário abordar metodologias teatrais em sala de aula que possibilitem experiências nos alunos e reflexão acerca da atual sociedade brasileira. Portanto, recorro ao *process drama* como aliado no trabalho escolar e teatral, pois a metodologia possibilita que a pessoa que está vivenciando-a crie repertórios sobre aquela situação e capacidade reflexiva sobre o ato narrado, podendo ser o autor daquela história, medindo as consequências de seus atos e dos atos de uma sociedade inteira.

É importante ressaltar que Hans Thies-Lehmann, em *Escritura política no texto teatral*, diz que

Deve-se partir da simples constatação de que o teatro e a arte não são antes de tudo política, mas sim outra coisa. Exatamente por isso se coloca a questão a respeito de uma possível relação do que é político com sua prática estética. O “como” deve ser tematizado se quisermos entender qual é a situação do que é político no assim chamado teatro [...] (2009, p.7).

Nota-se, portanto, que Lehmann ao utilizar a palavra “como” reforça o potencial teatral e artístico para falar abertamente de política e das relações que essa pode estabelecer com a sociedade, se tornando, assim, um fato de engajamento social para a reflexão dos acontecimentos de uma sociedade.

Por conseguinte, retorno ao *process drama* que tem como base provocar nos jogadores vivências e experiências que permitem o pensar e a crítica sobre a sociedade, pois através de suas características é possível retratar uma sociedade desejada com o pré-texto.

Sendo assim, retornar a Nelson Rodrigues se torna extremamente necessário, sob meu ponto de vista, pois o próprio artista sofreu com a censura devido a não compreensão de suas obras e por seus temas escolhidos para serem abordados em suas dramaturgias, tendo assim algumas peças modificadas e alteradas. Algumas de suas obras foram consideradas pelo público como monstruosas por trazer em seu enredo incestos, assassinatos, suicídios, adultérios, dentre outros; temáticas que confrontavam os regimentos morais e éticos instituídos pela sociedade da época.

Devido essa preferência criativa, a censura foi implacável para o *Anjo Pornográfico*, o perseguindo em toda sua vida artística. Se considerarmos somente a censura paulistana, cerca de 15 obras do dramaturgo tiveram sobre elas ações de impugnação, interdição ou supressões. Em um contexto mais abrangente, reiteramos que censura fez parte da realidade artística do Brasil condicionando artistas e suas obras ao ditames de questões políticas, morais e sociais com enfoque estratégico à manutenção do poder vigente. (LIMA, 2016, p. 11)

Portanto, nota-se assim o quão contemporâneo é o *process drama* apresentado a seguir, afinal tem-se a união de uma metodologia contemporânea com um dramaturgo que, apesar de trinta e oito anos do seu falecimento, ainda retrata temas e problemáticas atuais.

4 OS CAMINHOS DO DRAMA RODRIGUEANO

Nesta pesquisa abordei as seguintes obras de Nelson Rodrigues: *A mulher sem pecado*; *Valsa n° 6*; *Vestido de noiva*; *Viúva, porém honesta*; *Anti- Nelson Rodrigues*; *Álbum de família*; *Anjo negro*; *Dorotéia*; *Senhora dos afogados*; *A falecida*; *Perdoa-me por me traíres*; *Os sete gatinhos*; *Boca de ouro*; *O beijo no asfalto*; *Bonitinha, mas ordinária*; *Toda nudez será castigada e A serpente*; que se encontram na coletânea *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, organizada por Sábato Magaldi (1981).

Começava dessa forma o meu trabalho de criação de um *process drama* a partir de uma peça rodrigueana. Era preciso selecionar uma dessas peças para servir de pré-texto para o esqueleto apresentado, sendo assim, de início excluí as peças *Vestido de noiva* e *Boca de ouro*, por serem pré-texto de *process drama* que eu já havia tido contato.

Após esse trabalho detalhado, crítico e atencioso de leitura e análise das peças, selecionei a que, por critério pessoal, apresentou, em minha percepção, maior potencial para ser pré-texto de um *process drama*. A peça escolhida foi: *Valsa n° 6*, escrita por Nelson Rodrigues no ano de 1951 para que sua irmã Dulce Rodrigues pudesse estrear como atriz. De início a peça não teve o sucesso merecido, sendo reconhecida posteriormente.

A 6 de junho, uma semana antes de “Última Hora” ir barulhentemente para as bancas, Nelson estreara uma nova peça, quase em silêncio: “Valsa n°. 6”, um monólogo estrelado por sua irmã Dulcinha. E bem de acordo com as condições que agora tinha de enfrentar: um único ator em cena e, não por acaso, sua irmã; cenário quase nu (apenas uma cortina vermelha e um piano branco); e que só era levada uma vez por semana, às segundas-feiras, no Teatro Serrador. Desta vez não teve problemas com a censura. Nem esta lhe dava mais confiança. (CASTRO,1992, p.233)

Entretanto, como Castro afirma em *O anjo Pornográfico* (1992), na realidade Nelson Rodrigues nesse período não tinha condições de montar outra coisa além de um monólogo e o dramaturgo também estava interessado no lucro que isso poderia gerar, pois um ano antes viu um monólogo chamado *As mãos de Eurídice* fazer muito sucesso. Sobre esse assunto:

A idéia de uma peça tão barata e tão bem-sucedida era irresistível demais para que ele não tentasse. Um só ator vivendo um elenco inteiro de personagens imaginários! E Nelson queria dar uma peça a sua irmã, que vivia lhe pedindo. Foi isso que o motivou. Mas o que o levou à “Valsa n°.6” propriamente dita,

segundo contou a Sábato Magaldi, foi muito mais tocante. Diariamente Nelson lanchava sozinho na “Alvadia”, uma leiteria na Cinelândia. Dos fundos do cinema Império, ao lado, vinham os sons do filme “À noite sonhamos”, em que Cornel Wilde, no papel do tuberculoso Chopin, tocava a dita valsa para uma suspirante George Sand interpretada por Merle Oberon. Enquanto Merle Oberon arfava na tela, Nelson, tomando um “milk-shake”, era inundado por uma sensação de paz e bem-estar inexplicáveis para a cava depressão que o envolvia. Dias depois, deu-se conta de que a causa do enleio era a “Valsa nº6.” que vazava do cinema. E só por isso decidiu transpô-la para o palco.” (CASTRO, 1992, p.234)

Apesar disso tudo, Nelson Rodrigues não teve em cena nem o cenário desejado e nem o sucesso desejado. As críticas foram duras em relação a peça e os críticos se questionaram o que Ziembinski faria com essa peça. Dulce, irmã de Nelson, recebia parte da bilheteria da peça e, apesar de ter sua atuação muito elogiada por conta dos diversos personagens representados, não teve o avanço que gostaria em sua carreira.

Munida de informações sobre a peça e o contexto em que essa foi escrita e como funciona o *process drama*, levantei possibilidades de trabalho dentro dessa metodologia, levando em conta os seguintes recursos: **caixa de estímulos, ambientação cênica e professor-personagem**, recursos que eu queria explorar nesse *process drama*, devido a sua aproximação com a função artística, ou seja, com aquilo que me fez escolher uma faculdade de Artes Cênicas no ano de 2011.

Entretanto, é notória a existência de outros métodos dentro do *process drama*, podendo até ser utilizadas outras metodologias aliadas a ele, mas no esqueleto proposto nesta monografia esses são os mais explorados. É claro que o professor que for aplicar esse *process drama* pode utilizar outros recursos presentes nessa metodologia afim de contextualizá-la para a sua realidade.

Sobre os recursos selecionados é importante dizer que a **ambientação cênica** é quando o ambiente do *process drama* é trabalhado e modificado para fazer parte da narrativa. **Caixa de estímulos** se trata de uma caixa com objetos ou pistas que servem para estimular a criação da história por parte dos jogadores. **Professor-personagem** segundo Vidor:

O professor-personagem dá ênfase à caracterização, cria um discurso condizente com as circunstâncias do personagem em termos de época, nacionalidade, ideologia, criando assim uma individualidade, enunciando o texto literal de um autor seja ele dramático ou não. Durante o processo do drama, este personagem interage nas improvisações do grupo, mantendo, porém sua postura física e ideológica a fim de permitir o desenvolvimento de uma contra-argumentação pelo grupo. O professor vai refinar a caracterização

em termos físicos, sonoros, visuais, mantendo assim a ideia de construção de personagem, um personagem determinado que possa ser trazido em diversos momentos do processo. (VIDOR, 2010, p.47)

O termo professor-personagem utilizado nesta pesquisa tem como fundamento a ideia trazida pelo *teacher in role* traduzido assim por Beatriz Cabral. Segundo Desgranges, a terminologia *teacher in role* é “o coordenador assume um personagem no Drama, com o fim de interferir ou definir um novo rumo para a ação dramática.” (2011, p.127) É de conhecimento que Vidor faz uma distinção entre professor-personagem e professor no papel, sendo que a mesma diz que esse último é que devia ser utilizado para a tradução do termo em inglês, pois valoriza o **que** está sendo dito e não **como** está sendo dito (2010, p. 44), e o primeiro para um processo mais elaborado de criação de personagem. Entretanto, ao utilizar professor-personagem como traduz primeiramente Beatriz Cabral, tenho como objetivo englobar os dois processos que são realizados pelas terminologias defendidas por Vidor.

A escolha desses três recursos dentre as inúmeras possibilidades de recursos no *process drama* é que esses favorecem uma aproximação com a linguagem teatral vista nos palcos, o que pode resultar em uma aproximação do aluno com a metodologia e com o professor, pois trata de uma linguagem simbólica cujos significados serão construídos a partir das narrativas elaboradas dentro do processo. Vidor diz que “ [...] o caráter espetacular, teatral, pode ser potencializado ou não pelo condutor do processo.” (2010, p.30) Nesse caso a minha escolha é por reforçar/potencializar o aspecto teatral do *process drama*.

Assim, um fator que potencializa a teatralidade é a ênfase na exterioridade material, a ostentação dos signos que serão utilizados na representação. O objetivo disto é atrair o olhar do observador que, depois de ser seduzido pela forma, encontra um vazio por trás e isso estabelece o jogo da teatralidade: o que está por trás daquilo que se representa. (VIDOR, 2010, p. 32)

A caixa de estímulos, a ambientação cênica e o professor-personagem permitem que o jogador, ao observar esses signos, seja estimulado a criar o que está por trás deles, ou seja, criar as narrativas do *process drama* referentes a esses elementos de uma forma que todos os três se complementem e se encaixem, criando assim, uma história coerente e coesa. Possibilitando que o jogador do *process drama* aja tanto quanto ator, criador e observador do próprio jogo.

Desta forma, ao analisar cada um dos três elementos aqui separados nota-se o potencial mostrado por Vidor. O *teacher in role* é uma tática de aproximação com o aluno, que ao ver o professor atuando e jogando ao seu lado, o reconhece como um igual e disponibiliza o seu corpo de forma extracotidiana para também jogar e criar.

Nesse sentido, a elaboração da estratégia do *teacher in role* representa as várias possibilidades de relação do professor com o grupo de drama e está totalmente conectado com o fluxo de informações que emergem durante o processo, e com a comunicação das informações entre professor-aluno e aluno-professor. O *teacher in role* é, essencialmente, um facilitador da comunicação e uma oportunidade de mudança de paradigma. (VIDOR, 2010, p.36)

Desta forma, acredito que o aluno e o professor devam ser aliados no processo de ensino-aprendizado, e não apenas o professor passa a deter o conhecimento como acontece na educação bancária, já mencionada nesse trabalho. Ambos são autores de uma narrativa simbólica que parte das experiências que tiveram juntos enquanto jogadores.

Retomando os recursos selecionados para esse *process drama* a ambientação cênica é responsável por:

[...]ligar-se à forma de materializar elementos que sejam indícios de um lugar ficcional com características concretas, mas que também contenham indícios das relações que se estabelecem entre este lugar e as pessoas que o habitam ou integram com ele. Estes elementos podem contar um pouco da história recente ou do passado deste espaço [...] (FREITAS, 2012, p.63)

Portanto, ter um local preparado de acordo com a história que vem sendo narrada possibilita que os jogadores se envolvam cada vez mais com a narrativa, provoca a construção de relações do ambiente cênico com a história, pode causar experiências nos jogadores pelo fato de estarem vivenciando uma nova realidade, além das emoções e sensações que um ambiente cênico pode causar desde a euforia por estar em um lugar “novo” até o medo pelo desconhecido que aquele local representa. Podendo assim, criar um ambiente rico em possibilidades criativas como defende Pereira “ [...] um ambiente cênico com potencialidade imersiva contribui para estimular os participantes a se envolverem com as circunstâncias ficcionais” (2015, p.152).

Além disso, o *process drama* tem como uma de suas características envolver os seus participantes enquanto esses jogam, provocando sensações, emoções e experiências aos jogadores. O *process drama* cria uma realidade a qual o participante no momento em que joga crê nela. Sendo assim,

A experiência de ser parte de uma realidade simulada entrando num ambiente estimulante já é prazerosa em si, independentemente de seu conteúdo - no drama esta imersão está longe de ser passiva porque possibilita aos participantes a construção de suas próprias narrativas, através da imaginação de pessoas conhecidas na pele de personagens, ajustando a história para satisfazer seus próprios interesses e por fim apropriando-se a descoberta de novas informações e as integrando aos seus próprios sistemas de conhecimento e crença. (FREITAS, 2012, p.64)

O que possibilita que os jogadores, ao participarem de um *process drama*, valorizem a ambientação cênica, ampliem seu repertório de narrativas ficcionais e aprofundem, também, seu repertório cultural em relação ao espaço cênico, composição de espaços, cenografia e dramaturgia. Então, ao mesmo tempo que ambientação cênica serve como um recurso para que ocorra o jogo ela também se torna uma ferramenta de ensino-aprendizado.

Outro recurso que amplia os conhecimentos teatrais e ficcionais do jogador durante o *process drama* é a caixa de estímulo, pois ela permite que a qualquer momento sejam inseridos no jogo mais informações, objetos, documentos que enriqueçam esse processo. Afinal como diz Freitas “[...] ter à disposição objetos, figurinos, sonoridades que o desloquem para uma situação de ficção, leva os participantes a se sentirem mais envolvidos e estimulados para o jogo - para o role-play” (2012, p. 66 e 67), que é o que consiste a caixa de estímulos, fornecer material de criação aos jogadores.

Além disso, Desgranges diz “ O tédio é o maior inimigo do processo e, para que isso não ocorra, torna-se necessário que o coordenador se preocupe com variações de ritmo; com lances que toquem, emocionem, surpreendam os participantes; com ingredientes de tensão e suspense;” (2011, p.130) o que pode ser solucionado com o uso da caixa de estímulos, uma vez que essa pode aparecer em cena sem o conhecimento prévio dos jogadores e esses precisarem desvendar de onde vem essa caixa, ou a quem ela pertence, ou a quem pertence as coisas dentro dela e assim por diante, fornecendo “ gás” para a criação das narrativas.

E, para finalizar, a caixa de estímulos confere muitas vezes o caráter de mistério e investigação que está presente no *process drama*, já que a metodologia se sustenta nessas duas características: na investigação e no mistério das ações.

Após a seleção da peça e dos recursos que eu gostaria de trabalhar nesse *process drama*, comecei a elaborar os episódios da metodologia. Entretanto, essa forma de ensino requer que os alunos/jogadores sejam fundamentais na criação da narrativa do processo. Para solucionar esse problema encontrado a cada episódio que eu elaborava, eu compartilhava o mesmo com um grupo de pessoas (amigos que são artistas, professores e acadêmicos do curso de artes cênicas) que conheciam a metodologia.

Ao receberem os episódios era solicitado para que lessem o mesmo e imaginassem quais ações, falas, sentimentos, entre outros, os mesmos teriam, caso estivessem participando realmente do episódio. Essas falas eram anotadas e para a criação do episódio seguinte eram levadas em conta. Às vezes, mais de uma possibilidade era levada em conta; às vezes só uma narrativa era considerada, assim como ocorreria em uma sala de aula. Foi assim que ocorreu a estruturação do *process drama* apresentado nesse artigo monográfico.

4.1 POR QUE *VALSA Nº 6*?

Ao procurar um pré-texto dentro do campo teatral, adentrei na dramaturgia, pois tinha a necessidade de falar da realidade brasileira e suas problemáticas a partir de um dramaturgo brasileiro, haja vista que o conhecimento da nossa realidade por parte do autor enriqueceria o meu processo, fornecendo verossimilhança ao mesmo. Entre tantos escritores brasileiros escolhi Nelson Rodrigues; que abarca temas sociais em suas peças em que os personagens são reflexos da sociedade (principalmente carioca) e que podemos vislumbrar um retrato do Brasil nas décadas de 1970 e 1980.

Entre tantas obras rodrigueanas importantes para a cena teatral tem uma que chama a atenção por abordar um tema que tem sido amplamente discutido na contemporaneidade, sendo a sua temática alvo de dezenas de casos diários e revoltas por toda a extensão territorial. *A Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, narra a história de Sônia, uma adolescente de quinze anos assassinada com um punhal nas costas enquanto tocava piano.

Sônia foi assassinada pelo médico da família e ao decorrer da peça as suas lembranças não são claras e retornam a sua mente aos poucos. A personagem não tem nem certeza de sua real identidade e ao final da peça desvenda o que aconteceu consigo e como ocorreu. Realidade que não foge da do Brasil que se tem diariamente diversos casos de feminicídios.¹⁷

Em 9 de março de 2015 a atual presidenta da república, Dilma Rousseff sancionou a seguinte lei:

Art. 1º O art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, passa a vigorar com a seguinte redação: [...] Feminicídio VI - contra a mulher por razões da condição de sexo feminino: § 2º-A Considera-se que há razões de condição de sexo feminino quando o crime envolve: I - violência doméstica e familiar; II - menosprezo ou discriminação à condição de mulher. Aumento de pena § 7º A pena do feminicídio é aumentada de 1/3 (um terço) até a metade se o crime for praticado: I - durante a gestação ou nos 3 (três) meses posteriores ao parto; II - contra pessoa menor de 14 (catorze) anos, maior de 60 (sessenta) anos ou com deficiência; III - na presença de descendente ou de ascendente da vítima.” (NR) (BRASIL, 2015)¹⁸

Se enquadra como feminicídio qualquer homicídio cometido contra uma vítima por ela ser do sexo feminino, sendo que o autor do crime menospreza ou discrimina a vítima devido ao fato dela ser mulher. Esse quadro pode ser acompanhado de violência doméstica ou familiar.

Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS) em uma pesquisa realizada em 2015, e publicada no *Mapa da Violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil*¹⁹, o Brasil é o 5º país com a maior taxa de feminicídio, um dado preocupante para uma sociedade que a cada dia que se passa propaga mais discursos de ódio e intolerância com o próximo. Taxas como essas devem ser abaixadas com urgência e não é “remediando” esses números que se obterá sucesso no combate a este crime.

¹⁷ Segundo uma pesquisa realizada pelo G1 em 2017 ocorreram 4.473 homicídios dolosos femininos sendo que 946 são considerados feminicídios. Ainda segundo o *Mapa da Violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil* pelo levantamento da Organização Mundial da Saúde 4,8 para cada 100 mil mulheres são assassinadas. 106.093 mulheres foram vítimas de feminicídio entre 1980-2013. Fonte: < <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/cresce-n-de-mulheres-vitimas-de-homicidio-no-brasil-dados-de-feminicidio-sao-subnotificados.ghtml>>. Acesso em: 7 de janeiro de 2019.

¹⁸ Decreto-Lei no 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal. Fonte: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/L13104.htm> Acesso em: 10 de setembro de 2018.

¹⁹ Informação retirada do site: < <https://nacoesunidas.org/onu-feminicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/>> Acesso em: 7 de janeiro de 2019.

Esse deve ser prevenido. Acredito que uma importante via de prevenção ocorra através de uma educação de qualidade. O *process drama* pode ser capaz de inserir dentro dos contextos escolares temas “polêmicos” de forma contextualizada e de uma abordagem facilitadora.

A Pedagogia do Teatro tem como referência teorias contemporâneas de estudos críticos-culturais como o desconstrutivismo, o feminismo e o pós-modernismo. Nesse tipo de teatro, educadores e alunos empregam convenções que desafiam. Resistem e desmantela sistemas de privilégio criados pelos discursos dominantes e práticas discursivas da moderna cultura do ocidente. Dessa forma, a prática da ação dramática cria espaços e possibilidades para dar forma à consciência pós-moderna e pós-colonial, sensíveis à pluralidade, diversidade, inclusão e justiça social. (KOUDELA; SANTANA, apud CABRAL; CARREIRA e FARIAS, 2006, p. 74)

Portanto, quando utilizo o texto *Valsa nº6* de Nelson Rodrigues como pré-texto a ideia é propor que os jogadores conheçam e façam parte da vida de uma jovem chamada Sônia e ao final descubram que essa foi assassinada pelo médico da família levantando o debate e a reflexão sobre o feminicídio, permitindo que os jogadores façam uma ligação com a nossa atual sociedade.

Para tal, casos e dados reais seriam apresentados ao longo do *process drama*. Trechos de depoimentos, matérias de jornais, estatísticas, descrições de crimes contra a mulher serão associados aos recursos da metodologia teatral em questão, como caixa de estímulos e ambientação cênica, proporcionando, assim, uma imersão nessa triste realidade brasileira.

Por conseguinte, *Valsa nº6* e a metodologia teatral *process drama* tornam-se possibilidades políticas e estéticas para uma mudança de paradigma, ao meu entender, na atual sociedade machista brasileira. Promovendo um trabalho de conscientização nas escolas e tentando prevenir que esses dados continuem crescendo cada vez mais. Chega de feminicídios.

5 PROCESS DRAMA: CASO SÔNIA

5.1 EPISÓDIO 1 – CASO SÔNIA

Duração: 50 minutos

Local: Uma sala de aula, ou um local que seja fechado para poder realizar uma ambientação cênica.

Descrição: Ambientar o espaço como se esse fosse o quarto da personagem Sônia²⁰, do texto *Valsa n° 6*, de Nelson Rodrigues. O espaço deve conter elementos que retratem a personalidade da adolescente.

Recurso do *process drama*: Ambientação cênica

- Reservar um espaço que seria da cama – como não é possível ter uma cama em sala de aula, a sugestão seria “montar” uma cama unindo mesas e cobri-las com roupa de cama e travesseiros; ou pode-se demarcar no chão com giz o espaço da cama e escrever “cama” (como no filme *Dogville*²¹).
- Separar uma mesa para ser uma penteadeira. Para transformar em penteadeira pode-se usar um espelho pequeno e elementos de perfumaria que uma adolescente costuma ter, como: maquiagem, pincéis, algum perfume, além de escovas de cabelos e bijuterias.
- Em um canto da sala empilhar livros sobre teoria musical.
- Em cima da cama partituras de piano.
- Pendurar em um cabide ou cabideiro um vestido estilo princesa.

²⁰ Sônia é a protagonista do monólogo *Valsa n° 6*, de Nelson Rodrigues. A personagem é uma adolescente de 15 anos. Durante a narrativa é possível ter acesso pelas suas lembranças a diversos momentos de sua vida. A personagem na dramaturgia se encontra confusa por não saber ao certo quem é e nem se recordar com clareza de suas lembranças e pessoas ao seu redor. Sem saber, a própria personagem cultiva um ódio por ela mesma por acreditar ser outra pessoa. Da mesma forma, seu humor e sentimentos variam em relação à Paulo, seu namorado. A personagem possui um humor inconstante no decorrer da peça.

²¹ *Dogville* é um filme de Lars von Trier de 2003 com duração de 179 minutos. O filme ocorre em um palco e suas divisões espaciais são marcadas pelo uso de linhas feitas com giz.

- Um som (caixa) que toque a Valsa n 6 de Chopin²².
- Um baú pequeno trancado, escondido.
- Uma carta para Pedro, seu namorado, escondida.
- Incenso (lavanda, pois esse tem ligação com os romances e o bem-estar da família).
- Calendário com vários dias circulados em vermelho.
- Remédios.
- Vários pares de sapatos (de vários tamanhos, masculinos e femininos).

Obs: Podem ser usados outros elementos que enriqueçam a transformação do ambiente.

Ação

O primeiro episódio deste *process drama* tem como objetivo imergir os alunos/jogadores nessa metodologia, por isso a ambientação cênica foi escolhida para o primeiro episódio. Os discentes tem como objetivo nessa aula descobrir a quem pertence esse quarto que foi ambientado, construir uma personalidade para a sua moradora e levantar possibilidades narrativas a partir da investigação dos objetos e situações vivenciadas nessa localidade.

Ao entrar em sala de aula, comunicar aos alunos/jogadores que neste dia eles irão visitar um ambiente diferenciado e que será preciso prestar muita atenção aos elementos presentes. Explicar que não sabemos de quem pertence esse ambiente, mas que fomos selecionados para investigar o mesmo e descobrir quem é o responsável por ele. Avisar que todos os objetos ao final da investigação devem permanecer no local.

Entrar no local com os alunos/jogadores e fechar a porta. Pedir para que eles investiguem o quarto, escutem o áudio, leiam as coisas escritas, criem possibilidades de quem pertence aquele quarto. Deixar que a exploração aconteça de forma natural e sem muita interferência do professor.

É importante escutar as possibilidades e narrativas dos alunos para poder adequar o *process drama* as temáticas por eles levantadas e assim ter uma coerência com o que pensam.

²² Frédéric François Chopin (1810-1849) nasceu na Polônia. Filho de Nicolas Chopin, professor de línguas e literatura francesa e da pianista Tekla Justina. Foi pianista e compositor.

Após um tempo de investigação, solicitar que alguém “de fora” (um homem que pode ser um professor ou um funcionário da escola) faça uma participação. Essa pessoa deve bater na porta com força e em tom ameaçador tentar forçar a sua entrada no recinto. A voz deve ser grave e dizer o nome da personagem Sônia algumas vezes. Frases como “*Eu sei que você está ai dentro*”, “*Posso te ouvir*”, “*Abra a porta Sônia*”, “*Vou arrombar a porta*”, “*Vamos só conversar*”, “*Você não é tão inocente assim Sônia*”, “*Eu disse para você ficar quieta*”, “*Você devia agir normalmente*”, “*Você vai se arrepender se não abrir essa porta*”, entre outras, podem ser utilizadas. As batidas pelo lado de fora devem ser contínuas e sempre com muita violência.

Dentro do “quarto” pode-se pedir silêncio para as pessoas ou ver se alguém vai querer reagir, segurar a porta para que o invasor não entre é uma possibilidade. Apagar as luzes também é uma alternativa para tentar fingir que não tem ninguém dentro do quarto. Após um tempo nessa situação a pessoa do lado de fora do quarto diz que vai quebrar o vidro da janela para entrar no quarto. O professor deve aproveitar esse estímulo para dizer aos alunos que é a chance deles escaparem sem serem vistos pela pessoa que está fora da sala. Que é uma boa oportunidade para fugirem, então saem todos da sala onde o quarto está ambientado.

Ao chegar na sala de aula ou onde o encontro se iniciou o professor deve levantar as narrativas elaboradas pelos alunos questionando eles sobre o que viram, a quem pertence aquele quarto, quem deveria ser aquela pessoa que batia na porta, o porquê da existência de cada objeto. E assim, encerrar o episódio desse dia.

5.2 EPISÓDIO 2 – CASO SÔNIA

Duração: 50 minutos

Local: Sala de aula

Descrição: Explorar o conceito de professor-personagem e proporcionar aos alunos que descubram mais sobre a história de Sônia através de um outro personagem, o doutor Junqueira. Proporcionar estímulos que criem ligações entre ambos os personagens.

Recurso do *process drama*: Professor-personagem

Personagem a ser explorado pelo professor: Doutor Junqueira (médico da família de Sônia)²³.

- O professor deve utilizar roupas brancas, de preferência um jaleco branco que esteja amarelado, desgastado por causa do tempo.
- Uma bengala.
- Uma maleta de médico (dentro dela deve ter o mesmo calendário que estava na ambientação cênica do episódio anterior e uma pasta com os seguintes dizeres na capa: **Arquivo médico de Sônia. Confidencial.**)
- Óculos.
- Como o personagem é um homem mais velho, reproduzir isso através da maquiagem e de talco no cabelo para esses ficarem grisalhos.
- O professor deve buscar interpretar uma voz de um personagem mais velho e um andar e um corpo de uma pessoa mais velha.

Ação

O professor-personagem entra na sala, reclamando que naquele dia tem muitos pacientes para atender e ele já está cansado de avisar a sua funcionária para marcar apenas dois por dia. Ele abre a maleta e coloca quase como que em um ritual o mesmo calendário com círculos vermelhos que estava no quarto da Sônia na ambientação cênica. Depois pega uma lista de pacientes e passa os olhos por ela. Por sua natureza ser a de quem resmunga, ele pode reclamar que está cada vez pior para enxergar as letras pequenas. Encontra o nome Sônia na lista. Sorri.

O médico (professor-personagem) comemora que hoje vai atender a Sônia, circula o seu nome com caneta vermelha e também, como um ritual, circula no calendário a data do dia em que a aula está sendo ministrada, pois vai atender a Sônia. Começa a procurar pela Sônia entre os alunos da sala. Olha os discentes bem de perto, levanta os braços deles, pede para que levistem das cadeiras, entre outras ações que forneçam a ideia de procurar.

²³ Doutor Junqueira é o médico da família de Sônia presente na peça *Valsa n° 6*. A adolescente, apesar de não se lembrar do seu rosto, lembra-se de suas vestes e diz as seguintes falas sobre o médico: “*Aposto que o Dr. Junqueira é velho. Desses velhinhos camaradas, que põem colete. Usam pince-nez. E tem asma! (afável) Ah, e só trata de mulher, o diabo do velhinho! De mocinha, senhora ou menina! (ri) No bonde, paga passagem para pequenas que ele nunca viu. Até menina de colégio, imaginem! (novo tom)*” (RODRIGUES, 1981, p.181). Em outro momento diz sobre o mesmo “*Dr. Junqueira é doido pela Valsa n°6! (dramatizando um velho) Ah, toca a valsa, minha filha, pelo amor de Deus!*” (RODRIGUES, 1981, p. 190).

Começa a perguntar se alguém ali sabe da Sônia e por que ela ainda não chegou. Como não a encontra e todos são alunos-pacientes “novos” o professor-personagem se apresenta: *“Olá, sou o Doutor Junqueira, vou estar atendendo vocês no dia de hoje, sou um médico muito tradicional desta cidade, podem perguntar para qualquer um que vai me conhecer. Sou um médico de família. Por isso é comum que meus pacientes mais íntimos me chamem pra atender em suas casas”*.

Decide, então, examinar os alunos. Resmunga ter que atendê-los, vai perguntando o nome do aluno-paciente e pedindo para ele descrever o que sente. Caso algum aluno se mostre resistente ou diga que não tem nada o professor-personagem pode dizer que é normal a negação quando se está doente e que é aquele velho ditado: *“Todo mundo quando vai ao médico descobre alguma coisa”*. Então tranquiliza o paciente, avisando que ele pode dizer tudo que acha que está errado ou que acha que está sentido.

Conforme os alunos-pacientes vão informando o que estão sentindo, o professor-personagem vai escolhendo entre um sintoma e outro para comparar aos sintomas de Sônia, dizendo que ela tem ou não aquilo. Pode também incrementar a situação dizendo que determinado sintoma em Sônia veio acompanhado de outros. Com o andamento dessa consulta aos alunos, o professor-personagem deve constantemente reclamar que *“Sônia está atrasada como sempre”*; ir até a porta para ver se ela está chegando, dizer que está ansioso para atendê-la e que quer atender somente a ela sem ser incomodado.

O professor-personagem pode, também, pedir para que alguns alunos quando estiverem sendo consultados levantem de suas cadeiras e façam alguns movimentos, como erguer uma perna, ou se esticar, ou falar o número 33.

Depois de examinar os alunos-pacientes o professor-personagem se enfurece – e de certa forma “arruma” sua postura e a voz fica mais grossa, igual a voz do primeiro dia do personagem que bateu na porta – e diz: *“É um absurdo que em anos que sou médico da família de Sônia, nunca um de meus pacientes faltou a uma consulta médica. Sônia é uma irresponsável, uma garota sem noção das suas consequências e isso só resultará no pior. Ela terá que arcar com os atos dela bem quieta. Vou agora mesmo resolver essa situação. Sônia sabe que quem manda sou eu. Sempre foi dessa forma.”*

O professor-personagem arruma suas coisas extremamente bravo e com violência. É preciso que fique claro a mudança de comportamento e humor no personagem. Com a pressa de arrumar suas coisas acaba deixando sua mala cair e uma pasta permanece no chão ao recolher suas coisas (ele não “vê” a pasta). Sai da sala dizendo que se alguém ver a Sônia é

para avisar que ele a está procurando e que ela irá se arrepender de sua atitude. Sai batendo a porta com violência.

Do lado de fora da sala, o professor-personagem se “desmonta” rapidamente para retornar. Ele volta agora apenas como professor e condutor do *process drama*. Ao entrar na sala questiona aos alunos sobre o que aconteceu enquanto ele estava ausente e provoca os alunos para que falem e assim demonstrem suas impressões sobre a situação. Caso os alunos não tenham encontrado ainda a pasta, o professor anda pela sala para que encontrar a pasta seja uma casualidade. Caso os alunos tenham encontrado a pasta, primeiramente falar com os discentes para descobrir como essa pasta veio parar ali, para depois fornecer atenção a pasta.

Na pasta existe na capa os seguintes dizeres: **Arquivo médico de Sônia. Confidencial.** Questionar aos alunos se eles devem ou não ficar com a pasta, devem ou não abri-la, ou mesmo procurar o médico e devolve-la. Dividir a turma, rapidamente, aos que são favoráveis a abertura da pasta e os que são contrários. Pedir para que cada lado apresente argumentos sobre sua posição para ser julgado na abertura ou não da pasta. Os argumentos devem ser escritos em uma carta para ser entregue ao final da aula para serem analisados.

A resposta da pasta ser aberta ou não deve ficar para o próximo episódio.

5.3 EPISÓDIO 3 (Opção 1) – CASO SÔNIA

Duração: 50 minutos

Local: Sala de aula.

Descrição: Trabalhar com a pasta que foi deixada pelo professor-personagem na aula anterior. Nesse episódio optei pela opção em que os alunos decidem abrir a pasta.

Recurso do *process drama*: Caixa de estímulos (Pasta deixada pelo professor-personagem.)

Dentro dela deve haver os seguintes objetos:

- Uma receita médica de cinco anos atrás, que atesta que Sônia estava com problemas nas amígdalas.
- Calendários dos últimos cinco anos com datas circuladas em vermelho.

- Uma foto de Sônia.
- Um laço de cabelo.
- Uma chave.
- Poemas.
- Um par de luvas de látex.
- Receitas médicas que atestam que Sônia está bem de saúde.
- Receita de um sonífero.
- Partitura da *Valsa n° 6* de Chopin.

Ação

O professor, ao entrar na sala de aula, deve relembrar os acontecimentos do último episódio para os alunos e ler as duas cartas que foram escritas para a turma. Dizer que foi escolhida a carta que apresenta argumentos favoráveis a abertura da pasta e justificar o porquê dessa ação, através da carta fornecida pelos alunos.

Em seguida, formar uma roda com os estudantes (afastar as cadeiras para as laterais da sala e construir a roda no centro da sala com os alunos no chão), e abrir a pasta do Dr. Junqueira (deixada no episódio passado) com a turma. Ir retirando um objeto por vez da pasta e deixar que os alunos comentem sobre eles. Os objetos podem passar de mão em mão pela turma e depois colocados no centro da roda de forma que todos possam observar todo o material presente na pasta.

Levantar questões para os alunos sobre o motivo de ter aqueles objetos dentro de uma pasta médica: O que eles querem dizer? A quem eles pertencem de fato? Por que o médico guardou esses objetos? Será que eles possuem alguma ligação?

Após uma “tempestade de ideias” dos alunos sobre os objetos, o professor deve separar a turma em grupos, especificadamente em dez grupos, para que cada grupo fique com um objeto. Por meio de sorteio ou comum acordo, pedir para que um grupo por vez escolha um dos objetos que está no meio da roda.

Depois que todos os grupos decidiram seus objetos o professor deve solicitar para que os grupos elaborem improvisações sobre aqueles objetos, utilizando-os em cena. Essas cenas improvisadas podem ser baseadas na conversa anterior ou o grupo tem a liberdade de inventar um significado totalmente novo para o objeto. A cena criada pelos alunos deve contar sobre o objeto ou como o objeto foi parar dentro daquela pasta.

O professor deve fornecer para esse exercício um tempo e pedir para que os grupos trabalhem isoladamente. O docente deve passar de grupo em grupo orientando cada um, sanando as possíveis dúvidas, e auxiliando na criação cênica. Importante indicar para os alunos que os mesmos devem deixar claro quem são os personagens presentes na cena e a ação que está ocorrendo.

Depois de terminado o tempo, pedir para que os alunos se organizem em formação espacial de palco-plateia para que comecem as apresentações. O professor registrará as cenas fotograficamente. Seria interessante que os comentários sobre as apresentações fossem deixados para o final da aula, pois assim seria possível avaliar como um todo o processo e perceber quais são as possíveis ligações entre uma cena e outra. Ao final da aula deve ser entregue para a turma ou por um funcionário da escola ou por baixo da porta uma carta com os seguintes dizeres: **Senhores, peço que na próxima reunião organizem uma linha do tempo com os acontecimentos descobertos por vocês. Obrigado(a) pela compreensão Delegado(a) Rodrigues²⁴.**

5.4 EPISÓDIO 3 (Opção 2) – CASO SÔNIA²⁵

Duração: 50 minutos

Local: Sala de aula e uma sala para ambientação cênica.

Descrição: Devolver a pasta que foi deixada pelo professor-personagem na aula anterior e explorar o consultório do Dr. Junqueira, além de conseguir informações com a enfermeira. Nesse episódio optei pela opção em que os alunos decidem por não abrir a pasta.

Recurso do *process drama*: Ambientação cênica (Consultório do Dr. Junqueira) Dentro dele deve haver os seguintes objetos:

- Na porta deve haver uma placa escrito: Dr. Junqueira.

²⁴ A ser explicado em episódios futuros.

²⁵ Foram criados dois episódios número 3, pois ele permitia a possibilidade de ter dois desenvolvimentos: a abertura ou não da pasta pelos alunos. O episódio da seção 5.3 foi elaborado pensando na abertura, e o 5.4 na devolução da pasta. Ambos foram elaborados de forma a chegar da mesma maneira no episódio 4.

- Uma mesa com uma cadeira para o médico e duas para os possíveis pacientes. Papéis em cima da mesa, canetas, carimbo, tudo bem organizado. Se a mesa utilizada tiver gavetas dentro de uma delas deve haver somente uma chave.
- Um jaleco pendurado na cadeira do médico.
- Juntar algumas mesas da sala de aula e arrumar um lençol branco por cima como se fosse uma maca, não deve estar totalmente arrumada.
- Livros de medicina.
- Objetos médicos (se possível).
- Calendários com datas circuladas em vermelho.
- Uma chave.
- Um par de luvas de látex jogadas embaixo da maca como se tivessem sido retiradas com pressa.
- Um laço de cabelo jogado próximo a maca.
- Escondido em algum lugar da sala (embaixo de livros ou dentro de gavetas) diversas receitas de um sonífero.

Personagem: Enfermeira

- Roupa branca.
- Sapatos brancos.
- Jaleco branco.
- Cabelo preso.

Ação

O professor, ao entrar na sala de aula, deve relembrar os acontecimentos do último episódio para os alunos e ler as duas cartas que foram escritas para a turma. Dizer que foi escolhida a carta que apresenta argumentos contrários a abertura da pasta e justificar o porquê dessa ação, através da carta fornecida pelos alunos.

Em seguida, informar que entrou em contato com o consultório do Dr. Junqueira para a devolução da pasta e que marcou de levar os alunos para a devolução pessoalmente. Conduzir, então, a turma para a sala onde foi criada a ambientação cênica do consultório do Dr. Junqueira. Ao chegar no consultório existe uma enfermeira²⁶ aguardando os alunos.

²⁶ A enfermeira deve ser uma pessoa que não faz parte da aula diariamente. O professor deve combinar ou com algum funcionário da escola ou outro professor para que esse realize esse personagem neste episódio.

A enfermeira recebe amigavelmente os alunos e diz o seu nome. Em seguida, avisa que ficou sabendo pelo professor que a turma encontrou a pasta do Dr. Junqueira de uma de suas pacientes e pergunta qual o nome está na frente da pasta para os alunos. Ao receber a resposta a enfermeira dá um enorme sorriso e diz: *“Ainda bem que é a pasta da Sônia, imaginem vocês que o Dr. Junqueira estava louco mais cedo hoje atrás dessa pasta, revirou essa clínica atrás dela, porque hoje ele atendeu a Sônia e precisava dela por causa dos documentos que estão aqui dentro. Imaginem que.. (Em tom de fofoca) Dr. Junqueira estava tão bravo por não encontrar essa pasta hoje que até discutiu com a coitada da Sônia, os dois berravam para quem quisesse ouvir dentro dessa sala... Muito estranho afinal o Dr. Junqueira adora a Sônia e ela adora ele, vivem trocando poemas, tão bonita esse relacionamento deles.... Acho que eles se dão tão bem assim porque ambos gostam muito de uma música chamada Valsa nº 6 do Chopin. Vivem conversando sobre ela, inclusive a menina Sônia vive aqui no consultório para essas conversas deles que demoram horas.... nem tinha necessidade dela estar sempre aqui, tem uma saúde de ferro a não ser por uma única vez que esteve doente das amígdalas... eu acho até perigoso ela viver sempre em um lugar com tanta gente doente, vai que acaba ficando doente..... Mas não tem jeito por mais que eu fale pra ela vir menos vezes para se proteger, ela continua vindo... acho que ela vê um grande amigo no médico porque sempre vem tão arrumada visitar ele, com uns laços tão bonitos e coloridos....se tivessem chegado um pouquinho mais cedo vocês a conheceriam, aposto que ela ia adorar conhecer vocês... Bom olha eu aqui falando sem parar, vou avisar o Dr. Junqueira que vocês estão aqui certamente ele vai adorar agradecer vocês pela devolução da pasta. Ele é um homem muito gentil! Entrem dentro da sala para aguardar! (Abre a porta para os alunos) Eu já volto ! (Sai da sala, fechando a porta)”*

O professor entra com os alunos no consultório e incentiva os alunos a comentarem sobre a fala da enfermeira e a observar o lugar, verificar quais são as informações presentes nesse espaço assim como fizeram em outro episódio no quarto de Sônia. Depois de dez minutos a enfermeira volta com a pasta na mão e diz sem jeito e com vergonha que o Dr. Junqueira não vai poder atender a turma e pediu para que eles fossem embora de seu consultório. A enfermeira pede desculpas e pede para que todos se retirem do local.

O docente encaminha a turma para a sala de aula inicial e ao chegar no local incentiva os alunos a falarem sobre o que acabou de acontecer e sobre o que viram no consultório do Dr. Junqueira, depois divide a turma em grupos e orienta para que a turma improvise cenas

sobre os objetos (de preferência os que estavam fora de lugar ou que não pertencem ao mundo médico) que observaram na sala. É importante que nenhum grupo repita objetos.

Essas cenas improvisadas podem ser baseadas na conversa anterior ou o grupo tem a liberdade de inventar um significado totalmente novo para o objeto. A cena criada pelos alunos deve contar sobre o objeto ou como o objeto foi parar dentro daquele consultório. Para a construção da cena também pode ser levado em consideração as falas da enfermeira.

O professor deve fornecer para esse exercício um tempo e pedir para que os grupos trabalhem isoladamente. O docente deve passar de grupo em grupo orientando cada um, sanando as possíveis dúvidas, e auxiliando na criação cênica. Importante indicar para os alunos que os mesmos devem deixar claro quem são os personagens presentes na cena e a ação que está ocorrendo.

Depois de terminado o tempo, pedir para que os alunos se organizem em formação espacial de palco-plateia para que comecem as apresentações. O professor registrará as cenas fotograficamente. Seria interessante que os comentários sobre as apresentações fossem deixados para o final da aula, pois assim seria possível avaliar como um todo o processo e perceber quais são as possíveis ligações entre uma cena e outra. Ao final da aula deve ser entregue para a turma ou por um funcionário da escola ou por baixo da porta uma carta com os seguintes dizeres: **Senhores, peço que na próxima reunião organizem uma linha do tempo com os acontecimentos descobertos por vocês. Obrigado(a) pela compreensão, Delegado(a) Rodrigues.**

5.5 EPISÓDIO 4 – CASO SÔNIA

Duração: 50 minutos

Local: Sala de aula.

Descrição: Continuar trabalhando as cenas elaboradas no episódio anterior e estabelecer uma ordem cronológica delas. Trabalhar os demais personagens da história.

Recurso do *process drama*: Caixa de estímulos, objetos e compilação das realizações feitas nos episódios anteriores, a saber:

- Cenas elaboradas na última aula.
- Papel pardo.
- Impressão das fotos realizadas pelo professor das cenas improvisadas.
- Caixa de estímulos: uma caixa grande com o seguinte dizer na lateral: **Evidência**. Um cartão bem grande com a série da turma que está vivendo o *process drama*. Dentro da caixa deve haver os sapatos que estavam no primeiro episódio e algumas peças de roupas e acessórios (femininos e masculinos). Um papel com o seguinte trecho da peça *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues: “*Estou vendo seu paletó... E seus sapatos... Eles estão aqui. . Posso tocá-los. . . Mas não vejo mais nada. . . Como se não existissem pés nos sapatos. . Mas o senhor precisa ter rosto! Sei que as pessoas usam rosto... Cada perfil tem dois lados e...*”²⁷
- Um envelope com a escrita: CONVOCAÇÃO, com duas cartas dentro: a primeira carta é uma orientação para a realização do exercício; e a segunda contém uma convocação para uma reunião com a data da próxima aula.

Ação

Neste episódio o professor deve retomar as cenas criadas pelos alunos na aula anterior de forma oral. Em seguida, solicitar que afastem as cadeiras para a lateral da sala e organizar uma roda no centro da sala, no chão. Neste momento, o professor estica o papel pardo no chão, juntamente com as fotos das cenas que foram improvisadas e pede para que os alunos (de forma coletiva) organizem uma ordem cronológica dos acontecimentos.

Portanto, os alunos devem registrar no papel pardo uma espécie de “linha do tempo”, em que devem fornecer um título para cada cena criada, colocando no papel pardo a foto correspondente a cada cena. É importante ressaltar que é preciso pedir que os alunos criem ligações entre as cenas, ou seja, digam o que aconteceu entre uma cena e outra. Após esse processo, solicitar que apresentem de forma rápida o mapa cronológico que foi criado.

Em seguida da apresentação, o professor deve colar o papel pardo na parede e pedir para que os alunos aguardem um minuto. O docente sai, rapidamente, da sala, e pega a caixa de estímulos. Ao retornar à sala, diz que recebeu essa caixa na escola mais cedo e nela havia um cartão dizendo que é para essa turma. Entregar para os alunos e deixar que eles abram e descubram os objetos.

²⁷ Falas retiradas do livro *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* (1981), de Nelson Rodrigues, referente à peça *Valsa nº 6*, páginas 179 e 180. Rubricas retiradas pela autora, já que se trata de uma carta para os alunos.

Dentro da caixa existe o envelope que está escrito CONVOCAÇÃO. O professor deve abrir o envelope e ler a primeira carta para os alunos. Esta diz que os mesmos devem criar personagens para as cenas que acabaram de organizar de forma cronológica. É importante que os alunos, ao criar os personagens, se lembrem que cada um possui uma forma de andar, uma forma de falar e de se expressar. Além disso, o personagem pode estar presente em mais de uma cena.

Para essa criação será necessário dividir a sala em grupos novamente, e cada grupo deve selecionar o elemento que quer trabalhar da caixa. Não existe a necessidade de utilizar todos os objetos presentes na caixa de estímulos.

O professor deve fornecer um tempo para os alunos criarem os personagens e após essa criação organizar a sala em *palco x plateia* e colocar uma cadeira para cada personagem no espaço denominado palco. Pedir para que todos os alunos que irão representar os personagens se preparem e entrem no “palco” ao mesmo tempo sentarem-se. Um por um deve se apresentar, contar quem é, em que cena estão e qual a sua relação com a história criada até o momento e a relação com os personagens de Sônia e do Dr. Junqueira.

Após a apresentação dos personagens, anotar no papel pardo o nome dos personagens criados presentes em cada cena. Para finalizar, o professor deve ler a segunda carta do envelope. Nela existe uma segunda convocação, intimando os alunos a comparecerem em uma reunião de extrema urgência que será realizada na data e horário da próxima aula.

5.6 EPISÓDIO 5 – CASO SÔNIA

Duração: 50 minutos

Local: Sala de aula e espaço para ambientação cênica.

Descrição: Ambientar o espaço como se esse fosse uma sala de reuniões de delegacia. Criar um personagem que seja responsável por uma investigação criminal, não esquecendo da caracterização física e expressão corporal e vocal.

Recurso do *process drama*: Ambientação cênica e professor-personagem.

Recursos da Ambientação cênica:

- Organizar as cadeiras enfileiradas com um corredor no meio, como em um auditório.
- Uma tela branca de projeção e um projetor.
- Uma pasta com saquinhos transparentes, onde deve ser colocadas notícias de jornais e sites de casos sobre feminicídios, como se fosse um portfólio. Na capa deve estar escrito: **Caso Sônia**.
- Uma garrafa de café com copos descartáveis.
- Um porta-trecos cheio de canetas.
- Cartazes pregados na parede escrito: **Procurado** (com uma imagem de um rosto, podendo este ser feminino ou masculino, pois o cartaz serve apenas para fornecer um “ar” de delegacia).
- Fita de isolamento de área zebrada (daquelas utilizadas em cenas de crimes)
- O papel pardo com a linha do tempo criada pelos alunos no episódio anterior colada na parede.
- A caixa de estímulos do episódio anterior.
- A pasta do Dr. Junqueira.
- Vários crachás (um para cada aluno, escrito **Agente**, seguido de um nome inventado (ex. Agente Cordeiro).
- O baú do primeiro episódio que estava no quarto de Sônia. Ele deve ter sangue (falso) dentro e estar escondido em algum lugar na sala para não ser encontrado pelos alunos.

Recursos do professor-personagem:

- Um blazer e calças pretas, de preferência uma blusa branca.
- Um distintivo.
- Um crachá escrito **Delegado(a)**²⁸ **Rodrigues**.
- Óculos de sol.

Ação

O professor-personagem deve entrar na sala de aula segurando uma pequena caixa com os crachás, cumprimentar os alunos e dizer que é necessário mudar de sala para que a reunião seja iniciada o quanto antes, e também que aquele local não é seguro para os assuntos confidenciais que serão tratados.

²⁸ O gênero (masculino ou feminino) dependerá do sexo do professor-personagem.

O docente encaminhará os alunos para a sala onde foi montada a ambientação cênica. O projetor já deve estar ligado, e se vê uma imagem com os seguintes dizeres: **Caso Sônia. Responsável: Delegado(a) Rodrigues.** O professor-personagem fica na porta da sala e controla a entrada de um aluno por vez no ambiente. Antes de cada discente entrar, entrega a cada um dos crachás, e pede para que o prenda na roupa ou o pendure (depende do crachá arranjado pelo professor). Quando todos estiverem dentro da sala, sentados, o professor-personagem entra na sala e fecha a porta.

Cumprimenta os alunos dizendo a saudação de acordo com o período do dia seguido da palavra “agente”. Continua: *“Como todos sabem, sou o(a) delegado(a) Rodrigues, e estamos aqui hoje para dar continuidade a nossa investigação. Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a todos vocês pelo excelente trabalho desenvolvido na área de investigação com a cronologia dos fatos da vida de Sônia (aponta para o papel pardo elaborado no último episódio), além disso, parabênizo também por terem levantado alguns suspeitos do nosso caso. Entretanto, ainda sabemos que faltam muitas informações sobre esse caso e questiono a vocês se todos os suspeitos são somente esses que estão colocados nesse papel, se não deixamos ninguém para trás, alguém conhecido que nos passou uma boa impressão. E se também, estamos deixando para trás alguma informação importante sobre a vida de Sônia, sabemos que qualquer informação é de extrema necessidade nesse momento. Afinal, todo tempo que levamos para desvendar a vida dela e os possíveis suspeitos significa tempo de vida a menos para Sônia. Precisamos encontrá-la. Além disso, precisamos encontrar o culpado por essa situação e descobrir os reais motivos dele para tal crime²⁹, o sequestro da vítima. Foi por isso que convoquei essa reunião urgente com vocês, caros agentes, venho há dias separando diversos materiais que acredito ser útil na nossa investigação. Material esse que vou neste momento compartilhar com vocês.”*

Então, o professor-personagem coloca para ser projetado algumas matérias de jornais sobre feminicídio, com o cuidado para selecionar casos recentes e de repercussão nacional, a fim de que os alunos reconheçam. Ao final dos vídeos, volta para a imagem escrito “Caso Sônia. Responsável Delegado(a) Rodrigues”. O professor-personagem diz que além do material audiovisual separou também alguns recortes de jornal, e começa a passar o portfólio para os alunos verem. Enquanto isso, o professor-personagem diz que vai abrir a

²⁹ A palavra crime começa a ser utilizada para que o professor-personagem vá aos poucos inserindo a ideia de que a personagem passou por um acontecimento muito ruim. E também para que os alunos comecem a pensar em um possível suspeito para tais atos.

reunião para perguntas e para que sejam elaborados possíveis “caminhos” desse crime, ressaltando que é preciso correr contra o tempo para salvar a vida de Sônia.

Sendo assim, o professor-personagem deve abrir espaço para os alunos irem falando sobre o processo vivido até o momento, para elaborarem possíveis culpados do crime. É preciso também traçar o perfil de Sônia. Para isso, o professor-personagem precisará fazer perguntas sobre quem é Sônia, como: “*Quem é nossa vítima? Quantos anos ela tem? Como é a sua personalidade?*”, entre outras. As respostas devem ser anotadas no quadro para que todos possam visualizar.

Depois de serem elaboradas diversas linhas de possibilidades investigativas junto aos alunos, o professor-personagem agradecerá mais uma vez a ajuda dos agentes e dirá que chegou faz pouco tempo uma nova pista desse crime. Então pegará o baú do primeiro episódio que estava no quarto da Sônia, ainda trancado. O professor-personagem tentará abrir o baú e dirá que o mesmo está trancado e se questionará *aonde pode estar a chave e se algum agente sabe qual é o paradeiro da chave*. Espera-se que os alunos lembrem que dentro da pasta tem uma chave. Caso não lembrem, o professor-personagem sugerirá que olhem novamente as evidências em busca da chave.

Ao encontrar a chave, o professor-personagem deverá abrir o baú. Dentro dele irão verificar que não existe nada, somente uma mancha de sangue. O professor-personagem deve se mostrar muito preocupado e torcer para que *não seja tarde demais*. Dispensará os agentes e pedirá para continuarem as investigações com muita agilidade e rapidez. Conduzirá os alunos de volta à sala original, recolherá os crachás e encerrará a aula-episódio.

5.7 EPISÓDIO 6 – CASO SÔNIA

Duração: 50 minutos

Local: Sala de aula e espaço para ambientação cênica.

Descrição: Ambientar o espaço para que esse represente um velório. Utilizar o personagem do episódio anterior para o professor-personagem [Delegado(a) Rodrigues].

Recurso do *process drama*: Ambientação cênica e professor-personagem.

Recursos:

- Vendas de olhos.
- Áudio com trechos da peça *A Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues.
- Caixa de som.
- Música *Valsa nº 6*, de Chopin.

Recursos da ambientação cênica:

- Juntar algumas mesas de escola (de três a quatro) na vertical e cobrir com um tecido grosso preto (que de preferência vá até o chão), para simular um caixão.
- Colocar as cadeiras da sala encostadas na parede viradas para o caixão.
- Vários incensos (escolher um de cheiro forte), acesos.
- Flores: algumas em cima do caixão, outras espalhadas pela sala.
- Velas: algumas acesas, outras apagadas (derretidas e com a cera ao redor são mais interessantes visualmente).
- Se a sala tiver ar-condicionado, deixar ele ligado antes bastante tempo na temperatura mínima para que a sala fique bem gelada.
- Um livro da peça *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, colocado em cima do caixão, um pouco escondido pelas flores.
- A foto da Sônia que estava na pasta do Dr. Junqueira colada na parede próxima ao caixão.

Recursos do professor – personagem:

- Um blazer e calças pretas, de preferência uma blusa branca.
- Um distintivo.
- Um crachá escrito delegado (a) Rodrigues.
- Óculos de sol.

Ação

O professor-personagem deve entrar na sala de aula, saudar os alunos como se eles fossem os agentes novamente, e passar a caixa com os crachás para que cada um pegue um para usar (não tem a necessidade de ser o mesmo do episódio anterior). Questionar para os

alunos se eles, nesse período de investigação, descobriram alguma coisa nova ou elaboraram alguma hipótese sobre o baú descoberto na última reunião.

Escutar as narrativas dos alunos e sempre ir questionando o que poderia ter dentro do baú, por que ele está com sangue, a quem pertence o sangue, quem mais estava com a vítima e outros direcionamentos que podem surgir de acordo com o momento. Após escutar as opiniões dos discentes, o Delegado(a) Rodrigues deve dizer que chegou uma nova pista e todos precisam vendar os olhos para ter acesso a ela.

Para isso entrega uma venda a cada agente e pede para que formem uma fila única ao lado de fora da sala antes de vendar os olhos. Com a fila formada, o professor-personagem deve solicitar que cada aluno coloque as suas mãos no ombro do colega da frente após colocar a sua venda. Com os discentes vendados e as mãos no ombro dos colegas, o professor-personagem os guiará até a próxima sala – onde foi elaborada a ambientação cênica – e guiará aluno por aluno até uma cadeira do velório e solicitará que ele sente.

Quando todos os alunos estiverem sentados na sala em que foi elaborado o velório, o professor-personagem avisará para os alunos prestarem muita atenção ao que vão ouvir e colocará o áudio com os seguintes trechos do livro:

“(voz de menina) Ah, e só trata de mulher, o diabo do velhinho! De mocinha, senhora ou menina! [...]No bonde, paga passagem para pequenas que ele nunca viu. Até menina de colégio, imaginem! (Mixagem de som) (voz de um senhor) Ah, toca a valsa, minha filha, pelo amor de Deus! (voz de menina) Paulo, eu te odeio, e por que, Paulo? Que fizeste de mim, do meu rosto e dos meus 15 anos? Se eu pudesse enterrar as unhas na carne macia do teu pescoço (Mixagem de som) (voz de uma senhora) Ela é muito meiga! Uma boa menina. Educada. Se é. (Mixagem de som) (voz de menina) Mas roubaram o meu punhal...Como? Ah, sim, pois não! O meu punhal de prata... De penetração macia, quase indolor. (Mixagem de som) (voz de menina) Isto é, Sei! Foi assim. Eu estava tocando a Valsa, a pedido de alguém. Foi, não foi? Então, esse alguém veio devagarinho, pelas costas... E que mais, meu Deus? que mais? Não havia mais ninguém na sala. Só nós dois... Mas então eu tive um mau pressentimento... Parei de to..... (voz do Doutor Junqueira) CONTINUE! CONTINUE! MAIS! MAIS! MAIS! SEMPRE MAIS! (voz de menina)E depois ?Que aconteceu depois? As lembranças chegam a mim aos pedaços. . . [...] Vejo também pedaços de mim mesma por toda parte... Meu Deus, como era mesmo o meu rosto, meus cabelos, cada uma de minhas feições? (Mixagem de som) (voz de senhora 1, fofocando) Sônia... tem um caso... COM UM HOMEM CASADO! (Mixagem de som) (voz de senhora 2) O que foi que houve com a menina? Hem, Dr. Junqueira? Que foi? (Voz do doutor Junqueira) Nada, nada. Coisa à-toa.

(voz de senhora 2) Mas Sônia anda triste. Chora sem motivo... Ou ri demais! Deu para ter vergonha de tudo. De tudo, doutor! Uma coisa por demais! (Voz do doutor Junqueira) A idade, minha senhora, a idade. A transição. Idade? (voz de senhora 2) Sônia tinha de 14 para 15 anos. 15. Ou 15. Começou a ter vergonha de tudo. Dos próprios pés. Seu coração palpitava, se ela via os próprios pés, frios e nus, sem meias e sem sapatos. Pés despidos, meu Deus! Tem mais, tem mais! Tinha vergonha dos móveis. Digo dos móveis descobertos, sem nenhum pano, nenhuma toalha. Portanto móveis nus. Quanta bobagem! (Mixagem de som) (grito feminino) (voz de menina) Alguém gritou? (voz do doutor Junqueira) Não. (voz de menina) Gritou, sim! Foi, não foi? Um grito!... Um grito parecido com um que eu conheço. Mas não pode ser. Foi coincidência. Engraçado, tão parecido com o meu próprio grito. (voz de senhora 1, fofocando) Que foi? que foi? (voz de senhora 3, fofocando) Uma moça. Matararam uma moça. Uma moça. Novinha. (voz de senhora 1, fofocando) Não é a primeira que morre. (voz de senhora 3, fofocando) Um homem casado matou! (voz de senhora 1, fofocando) Casado? Marido de outra mulher? (voz de senhora 3, fofocando) Casado, sim! No civil e no religioso. Com filhos. Tinha uma mulher muito boa! Dizem que... (voz de menina) Dizem o quê? Quero saber o que dizem! Preciso saber! (voz de senhora 3, fofocando) [...] Pois dizem que a vítima estava tocando uma música.. (voz de menina) Esta? (ouve-se a Valsa nº 6, de Chopin) não, é? (voz de senhora 3, fofocando) Então, o assassino veio, devagarinho... Pelas costas... (voz de menina) Que mais? pelo amor de Deus, que mais? (voz de senhora 3, fofocando) Não havia mais ninguém na sala. Só os dois. Os dois, sim. A vítima ia ao seu primeiro baile... Tinha um vestido branco, de lantejoulas prateadas, véu nos ombros... E parece que teve um mau pressentimento, porque... (voz do doutor Junqueira) Continue! ! (voz de senhora 3, fofocando) Porque parou a música... Sei, sei. Então, o assassino pediu... Mais, mais! (Valsa nº 6) Sempre mais! Sempre, sempre! Mais forte! E a vítima continuava. Não ia parar nunca. Então... (pausa) O assassino mergulhou o punhal de prata nas costas da moça. Mesmo ferida, a vítima quis continuar tocando e... (voz da senhora 1, fofocando) Gritou? (voz de senhora 3, fofocando) Gritou. (voz da senhora 1, fofocando) Sei. (voz de senhora 3, fofocando) Mas não deu muita confiança à morte, porque ia tocando mais. Porém, a cabeça desabou sobre o teclado... Quando apareceu gente, Sônia já estava morta. (voz de menina) SÔNIA!³⁰

³⁰ Falas retiradas das seguintes páginas 181, 190, 192, 193, 195, 196, 197, 200, 201, 203, 204, 208, 209, 210 e 211 do livro *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* (1981), de Nelson Rodrigues, referentes à peça *Valsa nº6*. Como se trata de um áudio para alunos adaptei algumas falas e indiquei que personagem falaria cada uma delas para que houvesse uma melhor compreensão, seguindo uma interpretação pessoal. Não significa que esses

Os alunos, então, podem retirar as vendas e vão se deparar com o velório de Sônia. O(A) Delegado(a) Rodrigues comunica que infelizmente os agentes chegaram tarde demais e que estão ali para velar o corpo da jovem Sônia. Cada agente está liberado do serviço para prestar sua homenagem como preferir; seja rezando, permanecendo em silêncio, ou sendo solidário com o próximo. E deixará os alunos livres para interagirem com o ambiente. *Valsa n° 6*, de Chopin, toca como música ambiente. Os alunos podem ou não encontrar o livro de Nelson Rodrigues e é importante que o professor-personagem continue interpretando, agindo como se estivesse em um velório.

Ao final, o professor-personagem conduz os alunos para a sala inicial dizendo que o corpo precisa ficar sozinho para ser preparado para o enterro e já na sala de aula o(a) Delegado(a) Rodrigues se despede dos agentes dizendo que sua missão nessa localidade se encerrou e deseja sucesso para a equipe nos próximos casos. Assim, se encerra a aula e o *process drama*.

6 CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo fornecer um modelo de *process drama* que possuía como pré-texto um texto do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues para que alunos possam discutir temas pertinentes a uma sociedade que tende a “esconder” as suas problemáticas que são mostradas e ressaltadas por Rodrigues em suas peças.

Acredito que, pelo que foi exposto anteriormente, e pelos episódios apresentados neste trabalho, os mesmos são uma ótima ferramenta para trabalhar com alunos do ensino fundamental II, anos finais, no ensino médio e até mesmo universitários, devido a temática apresentada pela peça *Valsa nº 6* em relação ao feminicídio. Além de potencializar o desenvolvimento da zona proximal dos alunos, defendida por Vygotsky, e ser um modelo de combate a educação bancária, ambos apresentados neste trabalho.

Portanto, espero que esse *process drama* tenha um alcance entre os professores e seja adaptado para suas realidades para que alunos tenham acesso à dramaturgia brasileira, à linguagem teatral, a um ensino de qualidade e a uma formação crítico-social. Além da esperança que novos *process dramas* sejam criados a partir de outras dramaturgias rodrigueanas.

REFERÊNCIAS

- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. 2º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CABRAL, Beatriz Ângela Vieira. **O Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- CABRAL, Beatriz Ângela Vieira; CARREIRA, André Luiz Antunes Netto Carreira; FARIAS, Sérgio Coelho, Ramos, Luiz Fernando (org.). **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.
- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson rodrigues**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro: provocações e dialogismo**. 3ª ed. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2011.
- DEWEY. John. **Arte como experiência**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.
- FERNANDES, Ciane. **Como fazer arte a partir do corpo?** TFC. Ed 1. 2006.
- FICO, Carlos. **O Golpe de 64: Momentos Decisivos**. Rio de Janeiro: FGV, 2014.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17 edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREITAS, Tharyn Stazak de. **Ambiente e práticas de drama: experiência e imersão**. [Dissertação]. Programa de Pós-Graduação/Mestrado em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. 3º ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, 2002.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LIMA, Erickaline Bezerra de. **Arquivos censurados de Nelson Rodrigues: uma leitura crítica nas redes de criação**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2016.
- MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro** / Marcos Napolitano. – São Paulo: Contexto, 2014

PAULA, Wellington Menegaz de. **Drama-processo e ciberespaço: o ensino do teatro em campo expandido**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Diego de Medeiros. **Drama na educação infantil: experimentos teatrais com crianças da 02 a 06 anos**. [Tese]. Programa de Pós-Graduação/Mestrado em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

QUARTIN, C. B. **Nelson Rodrigues e o teatro do desagradável: um olhar simbólico sobre a vida e obra do autor**. 1989–2014. Disponível em: <http://www.jung-rj.com.br/artigos/nelson_rodrigues_e_o_teatro_do_desagradavel.htm>. Acesso em: 10 jan. 2018.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues 1: peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues 2: peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues 3: tragédias cariocas I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues 4: tragédias cariocas II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSA, Celeste Michels. **Nelson Rodrigues: o revolucionário reacionário** [Dissertação]. Programa de Pós-Graduação/Mestrado em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. **O corpo no teatro**. Aletria. 2000.

VIDOR, Heloíse Baurich. **Drama e Teatralidade: o ensino do teatro na escola**. Porto Alegre: Mediação/ Edital Elisabete Anderle, Fundação Catarinense de Cultura, Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte, Governo de Santa Catarina, 2010.

_____. **Leitura e teatro: aproximação e apropriação do texto literário**. 1ª ed. São Paulo: Hucitec; Florianópolis, SC: Fapesc, 2016.