

## O drama como pesquisa

MELISSA DA SILVA FERREIRA

■ 420

Melissa Ferreira é artista, pesquisadora e professora na área das artes cênicas. É autora do livro *Isto não é um ator: O teatro da Societas Raffaello Sanzio* (Perspectiva, 2016). É doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (2014), com estágio na sede da companhia Societas Raffaello Sanzio em Cesena, na Itália. Fez pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), com bolsa PNPd Capes, de 2015 a 2018. Bolsista de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com o suporte da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo 2017/11886-0.

Afiliação: Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4681-2528>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4915428534744046>

## ■ RESUMO

Neste artigo reflito sobre as possibilidades do drama como fonte de estratégias metodológicas para desenvolver pesquisas com crianças no âmbito das artes cênicas. Por meio da articulação de relatos autobiográficos e análise de experiências, analiso como a participação no projeto “Drama como método de ensino”, conduzido por Beatriz ngela Cabral nos anos noventa, influencia as minhas práticas no projeto de pós-doutorado “Presenças da Infância na Cena Contemporânea” desenvolvido na Universidade Estadual de Campinas e na City University of New York. Em diálogo com estudiosos do teatro e da sociologia, abordo questões ligadas às especificidades da pesquisa nas artes cênicas e da prática como pesquisa, e aos desafios metodológicos de pesquisar teatro e infância.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Drama, pesquisa em artes cênicas, prática como pesquisa, crianças no teatro.

421 ■

## ■ ABSTRACT

In this paper I reflect on the potential of the process drama as a source of methodological strategies to develop research with children in the context of performing arts. Through the articulation of autobiographical descriptions and analysis of experiences, I analyze how the participation in the project “Drama as a teaching method”, conducted by Beatriz ngela Cabral in the nineties, influences my research practices in the post-doctoral project “Presence of Childhood in Contemporary Theatre ”developed at the State University of Campinas and at the City University of New York. In dialogue with authors from theater and sociology, I discuss issues related to the specificities of research in the performing arts, and the methodological challenges of researching theatre and childhood.

## ■ KEYWORDS

Drama, research in performing arts, practice as research, children in theatre.

## Introdução

“Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só fazer outras maiores perguntas.”

Grande Sertão: Veredas – João Guimarães Rosa

São três os motivos que me levaram a trazer elementos autobiográficos para este texto. O primeiro deles é a busca no meu projeto atual por experimentar formas de escrita e compartilhamentos que admitam uma postura menos distanciada dos temas e sujeitos da pesquisa e revelem a subjetividade envolvida em seus processos. O segundo motivo é a ocorrência da pandemia do vírus covid-19 nos dias em que escrevo. A pandemia revela e escancara justamente as coisas que decidimos não olhar no cotidiano, como as desigualdades e a forma destrutiva com que habitamos o planeta. No plano pessoal, o medo da morte quase que inevitavelmente nos leva a rever escolhas e a repensar valores. Por outro lado, processos como esse nos fazem ver a beleza das trocas e dos encontros. Fica evidente a urgência de reconhecer, aqui e agora, aqueles que nos ajudaram, nos ensinaram e nos abriram caminhos. E é aí que entra o terceiro motivo pelo qual este texto tem um tom pessoal e autobiográfico: o anseio de usar este espaço para refletir sobre o impacto das experiências que tive no projeto de extensão “Drama como método de ensino”, coordenado por Beatriz Ingrid Cabral, em meu percurso nas artes cênicas.

Drama é a denominação predominante na área da pedagogia do teatro para a atividade historicamente reconhecida como *drama in education*, *drama-theater*, *process drama*, proveniente de países anglo-saxônicos. O drama consiste num método dinâmico de ensino de teatro em que professores e alunos trabalham em parceria na construção de uma narrativa teatral por meio de uma série de estratégias e convenções. Beatriz Ingrid Cabral, pesquisadora e professora aposentada da Universidade do Estado de Santa Catarina e da Universidade Federal de Santa Catarina, trouxe o drama para o Brasil nos anos noventa. Foi diretamente com ela que tive as primeiras experiências com o método. Cabral me apresentou a noção de prática como pesquisa e me despertou para a importância do estabelecimento de relações com as comunidades locais na extensão universitária. Tais experiências influenciaram os caminhos que segui em minha profissão e foram fundamentais para forjar o meu perfil como pesquisadora-artista-professora.

Neste texto, analiso as possibilidades do drama<sup>1</sup> como procedimento metodológico de pesquisa com crianças e, por meio da articulação de relatos autobiográficos e da análise de práticas, examino como o drama influenciou a forma com que eu pratico a investigação acadêmica, e apresento os desdobramentos das experiências com o método no meu projeto de pós-doutorado *Presenças da Infância na Cena Contemporânea*<sup>2</sup>, desenvolvido na Universidade

<sup>1</sup>Para saber mais sobre o método indico a leitura de textos da própria Beatriz Cabral sobre o drama, assim como trabalhos de pesquisadores brasileiros como Heloíse Vidor, Flávio Desgranges, Wellington Menegaz e Diego de Medeiros, e estrangeiros como Dorothy Heathcote, John O’Toole, Jonathan Neelands, Cecily O’Neill e Gavin Bolton. Tais autores apresentam o método sob diferentes perspectivas e em diferentes contextos.

<sup>2</sup>Projeto de pós-doutorado financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Estadual de Campinas e na City University of New York. Discuto também questões ligadas às especificidades da pesquisa nas artes cênicas e aos desafios de pesquisar a participação de crianças na cena contemporânea.

### **Vida, drama e teatro**

Ingressei no curso de Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas na Universidade do Estado de Santa Catarina com dezoito anos. Logo no segundo semestre me inscrevi numa seleção para ser bolsista do projeto de extensão “Drama como eixo curricular nas Séries Iniciais” da Profa. Dra. Beatriz ngela Cabral. No projeto, do qual fui bolsista por cinco semestres (1997-1999), participei das primeiras pesquisas de Cabral com o drama no Brasil. Tais pesquisas foram realizadas por uma equipe interinstitucional das universidades do Estado e Federal de Santa Catarina, UDESC e UFSC. Ainda me lembro do entusiasmo com que Beatriz nos contava, em nossos encontros, os processos de drama conduzidos por Dorothy Heathcote<sup>3</sup> que observou e participou na Inglaterra. Recordo também como quebrávamos a cabeça para adaptar o método para o contexto brasileiro.

Os processos de drama “Cavernas”, “Açorianos: histórias e estórias”, “Plantas da Ilha: a história de Marina”, “Imigração Açoriana” e “O belo e o feio” foram realizados com crianças do ensino fundamental da Escola Básica Municipal João Francisco Garcez do bairro Canto da Lagoa e do projeto social mantido pelo Pe. Vilson Groh na comunidade Chico Mendes, ambas na cidade de Florianópolis. Os processos foram relatados e analisados por Cabral no livro “Drama como método de ensino”<sup>4</sup> publicado pela Editora Hucitec em 2006.

Foi no projeto que descobri que uma das coisas de que eu mais gostava era estar com as crianças e conhecer seus modos de ser e estar no mundo. Aprendi na época que a realidade das crianças do Canto da Lagoa era muito diferente das crianças da comunidade Chico Mendes. As crianças do Canto eram, em sua maioria, de famílias chamadas “nativas” da ilha, ou seja, descendentes de açorianos que estavam na região há bastante tempo, ou de famílias que tinham vindo recentemente do Rio Grande do Sul. A maioria destas crianças tinha uma vida tranquila, brincava na rua e tinha famílias estruturadas. Já o projeto de Pe. Vilson na Chico Mendes atendia crianças em vulnerabilidade social. A comunidade enfrenta até hoje sérios problemas com a criminalidade. Como em qualquer comunidade pobre do país, os moradores sofrem com a violência, o tráfico de drogas, os abusos policiais, a falta de saneamento básico e de condições dignas de moradia. O projeto do Pe. Vilson procurava não só dar contas destas questões urgentes, que eram tantas, mas também entendia a importância de oferecer aulas de arte para as crianças da comunidade.

A experiência na Chico Mendes aconteceu no meu terceiro ano de projeto em 1999. Nesta época, eu trabalhava também, só que aos finais de semana, no projeto Esporte e Lazer da prefeitura de Florianópolis. O projeto levava aos bairros, por um dia, uma equipe que oferecia atividades esportivas e culturais aos

<sup>3</sup>Dorothy Heathcote (1926-2011), atriz, acadêmica e professora de teatro inglesa, criou o método “teacher in role” (professor no papel) e foi uma das pioneiras do drama como método de ensino na Inglaterra.

<sup>4</sup>O livro é uma importante referência na área da pedagogia do teatro e frequentemente está presente na bibliografia de disciplinas, concursos e processos seletivos de diversas universidades do país.

moradores. O público do projeto, embora alguns adultos também participassem, eram as crianças. Fui contratada, junto com outros estudantes de artes cênicas, para desenvolver brincadeiras e jogos para elas. Depois de alguns meses, porém, fomos “convidados” pelo coordenador geral do projeto a passar o dia vestidos com fantasias de personagens da Disney. Não ficávamos propriamente animados, tipo dançarinos do grupo de dança Trenzinho Carreta Furacão. As roupas eram velhas, desbotadas e tinham um cheiro de mofo terrível. Eu que tenho rinite, quase morria quando as vestia. Era sufocante e quase impossível de enxergar as crianças pelos dois furinhos dos “olhos” do personagem. Num dos meus últimos dias no projeto, descontente com a situação, eu chorava em silêncio dentro na cabeçona da Minnie enquanto brincava com uma criança. A menina, que devia ter uns cinco anos, me puxou pela mão para perto dela e perguntou: “Por que está chorando, Minnie?” Foi neste dia que decidi que não dava mais. Eu saí do projeto da prefeitura, mas descobri mais tarde que a visão de arte que, de forma aparentemente inofensiva<sup>5</sup>, era levada às crianças por meio dos personagens da Disney me “assombraria” durante todo o meu percurso como professora, orientadora de estágio e pesquisadora.

Já formada em artes cênicas, dei aula de teatro para crianças, adolescentes e idosos em centros comunitários e escolas de Florianópolis, incluindo o Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina e o Centro de Convivência do Idoso. Nessa época, eu ainda não usava o drama como alternativa metodológica em minha prática como professora. Confesso que, na verdade, durante todos os anos que participei do projeto de Beatriz Cabral, os caminhos do método eram confusos para mim. Apesar das reuniões semanais, das leituras que Cabral nos indicava e da própria prática na escola, eu acabava reproduzindo o que me era solicitado, mas, por não saber como fazer, tinha pouca autonomia criativa. E eu não era a única. Isso era algo que discutíamos nas reuniões. Talvez a dificuldade viesse do fato de estarmos tateando por algo ainda desconhecido para nós, e isso também inclui Cabral, que tentava conquistar a sua autonomia em relação às experiências vivenciadas na Inglaterra e entender como o método poderia funcionar no contexto brasileiro. Só anos mais tarde, quando me tornei professora universitária, retornei ao drama para poder ensiná-lo aos meus alunos e pude, assim, ressignificar a experiência que havia tido com Cabral.

Entre os anos de 2009 e 2017, como professora substituta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, ministrei tanto as disciplinas práticas de formação de atores/atrizes, como “Interpretação” e “Improvisação”, quanto disciplinas ligadas diretamente ao ensino do teatro, como “Estágio Curricular Supervisionado – Teatro na Escola” e, também, “Teatro e Ensino” no curso de Pedagogia da Faculdade de Educação. Além disso, realizei orientações de Trabalho de Conclusão de Curso e orientações de projetos de estágio em creches e escolas públicas de Florianópolis. A maior parte dos estágios e TCCs que orientei estava focada na prática do drama. Em muitas

<sup>5</sup>Nos anos noventa, o teórico Henry Giroux (1995) apontava para o que denominava em seus estudos de “disneyzação da cultura infantil”, processo por meio do qual os produtos culturais produzidos pela empresa norte-americana *Disney* promovem a difusão, não só nos EUA, mas em todo o mundo, de modelos de conduta aparentemente inofensivos, mas altamente questionáveis do ponto de vista político e ético. Do ponto de vista estético, estas produções trazem como marca os diversos signos da infantilização da arte destinada à criança, como o didatismo, as cores chamativas e os temas adocicados.

escolas e creches voltei a me deparar com visões limitadas do que pode ser o teatro com crianças. A ideia de fazer um “teatrinho” para as datas comemorativas com “fantasias” de TNT ainda é muito presente em instituições que não contratam professores com formação específica na área das artes. Porém, me chamava a atenção que, assim que começávamos as práticas, as professoras e as coordenadoras pedagógicas das instituições logo entendiam o potencial do drama de engajar crianças e adultos na exploração da linguagem teatral.

Como orientadora de estágios, percebia nos meus alunos a mesma dificuldade para conquistar autonomia criativa em relação à prática do drama que eu havia tido como bolsista do projeto de extensão. Apesar de haver, no período em que fui professora na UDESC (2009-2017), mais materiais sobre o drama em português do que na época em que eu atuava como bolsista (1997-1999), a dificuldade persistia. Esse obstáculo, porém, era geralmente superado depois de algumas semanas de prática. A partir da minha experiência como aluna e como professora, aprendi que a prática do drama é fundamental para entender a sua lógica. E, mais do que isso, percebi que, assim como eu, meus alunos conseguiam realmente conquistar autonomia criativa em relação ao método depois de trabalhar na condução de um processo de drama, coisa que não tive oportunidade de fazer quando bolsista (e acredito que este também foi um dos motivos de eu ter demorado a entender a lógica do método).

### **Prática como pesquisa**

No doutorado no Programa de Pós-graduação em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (2010–2014), investiguei as aproximações com a infância e as articulações entre a pedagogia e a criação artística nas práticas da companhia italiana Societas Raffaello Sanzio. Para isso, realizei um estágio de pesquisa na sede da companhia em Cesena, na Itália, em abril de 2012. A ideia era analisar as experiências artísticas da companhia a partir de questões que surgissem da própria prática, e não a partir de lentes de outras áreas do conhecimento definidas *a priori*. De volta ao Brasil, durante a escritura da tese<sup>6</sup>, a experiência anterior com o drama me possibilitou encontrar algumas ferramentas analíticas para poder examinar as práticas com crianças que eu havia observado na companhia. A estrutura dramática que no drama é sustentada pela instauração de um contexto ficcional e pela exploração de um pré-texto, por exemplo, é muito similar à noção de “estrutura em potencial” (FERREIRA, 2017) de Chiara Guidi da Raffaello Sanzio.

O projeto “Pedagogia do ator, teatro contemporâneo e infância: a prática como produtora de conhecimento”<sup>7</sup>, que desenvolvi no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto de 2015 a 2018, esteve focado na proposição da prática artística como pesquisa em uma série de experiências que estimularam parcerias entre atores, atrizes e crianças. As ações artísticas<sup>8</sup>, realizadas no projeto como parte das disciplinas que ministrei no Mestrado da UFOP, operaram como processos de investigação e formação para

<sup>6</sup>Publicada com o título “Isto não é um ator: O teatro da Societas Raffaello Sanzio” pela Editora Perspectiva, em 2016, por meio do Edital Elisabete Anderle da Fundação Catarinense de Cultural.

<sup>8</sup>Projeto financiado pelo Programa Nacional de Pós-Doutorado da CAPES, de 2015 a 2018. Ver FERREIRA, 2018 e FERREIRA, 2019.

atores e atrizes e, ao mesmo tempo, proporcionaram às crianças experiências nas quais elas puderam se apropriar da linguagem teatral por meio da interação direta com contextos ficcionais em ressonância com suas próprias realidades sócio-étnico-culturais. As inspirações para a realização destas ações na Escola Municipal Monsenhor João Castilho Barbosa, com crianças de quatro a oito anos, foram a noção de “estrutura em potencial” de Chiara Guidi, e as estratégias e convenções do drama. Este projeto me possibilitou, depois de muitos anos, conduzir a minha própria prática artística com crianças em parceria com pesquisadores-artistas de Ouro Preto. As práticas realizadas no projeto visavam iniciar as crianças na arte teatral por meio da vivência direta da cena, da ritualização e do jogo. As ações eram criadas pelos artistas-pesquisadores como estruturas em potencial que se concretizavam com a participação ativa das crianças. As convenções do teatro eram apreendidas na interação com os seres ficcionais, nas tomadas de decisões em situações e desafios dados pelo contexto da ficção e na atuação de papéis. O caráter pedagógico das ações se dava, tanto para adultos envolvidos quanto para crianças, na (e pela) experiência do próprio fazer teatral.

A noção de prática teatral como pesquisa sempre foi fundamental nas investigações de Beatriz Cabral sobre o drama. Para Cabral, na prática como pesquisa há uma ênfase na interação das vozes do pesquisador e dos participantes “durante o processo de investigação, de registro e construção da narrativa que, em si, se caracterizam como o objeto da pesquisa.” (CABRAL, 2012, p. 98).

No âmbito acadêmico, já há alguns anos, a noção de prática como pesquisa aparece em estudos, reflexões e debates. O reconhecimento da prática artística como produtora de conhecimento, desde o século passado, tem gerado desdobramentos em relação aos papéis dos sujeitos envolvidos nas experiências, tanto no âmbito da academia, quanto do espetáculo e das escolas. Nesse processo, pesquisadores e professores assumem o *status* de artista, assim como artistas agregam o *status* de pesquisador. Tal prática implica em adotar a lógica do “fazer para saber” característico dos processos de produção de saberes específicos e ao mesmo tempo transdisciplinares do teatro. Para analisar as práticas artísticas realizadas nesse âmbito, é preciso, de certa forma, abandonar os “filtros” ou “lentes” de outras áreas do conhecimento e deixar que as elaborações surjam das próprias experiências. Por outro lado, é preciso levar em conta as tensões que surgem dos diálogos com outras áreas como a educação, a sociologia e a filosofia. Os processos artísticos geram saberes transdisciplinares e transgressores que desestabilizam o que é dado como certo, conhecido e verdadeiro.

No âmbito da Pedagogia do Teatro, segundo Cabral, a prática como pesquisa surgiu como “resposta à constatação de que a pesquisa sobre o ensino do teatro vinha sendo realizada por pesquisadores que não atuavam nessa área.” (2012, p. 97). A investigação de suas próprias práticas nas escolas por professores de teatro, conforme Cabral (2012), resultou na expansão da pesquisa-ação. A consequência desse processo é um aumento significativo na produção de saberes que emergem da prática de ensino do teatro em ambientes formais e não formais. Um exemplo interessante de incentivo a este tipo de prática de pesquisa é o Mestrado Profissional em Artes - Prof-Artes<sup>9</sup>, programa voltado para docentes de

<sup>9</sup>O programa, coordenado pela Universidade do Estado de Santa Catarina, é oferecido em diversas universidades brasileiras com apoio da CAPES e do Ministério da Educação.



artes da Educação Básica pública. Muitos dos alunos do programa propõem a investigação de suas próprias práticas de ensino em seus projetos de pesquisa.

Devido à peculiaridade de suas estratégias e convenções, que envolvem a instauração de um contexto ficcional, a vivência de papéis e o uso do texto como pré-texto, o drama tem por si só um caráter de pesquisa. A instauração do contexto ficcional é responsável pelo estabelecimento de um espaço comum de criação e exploração das possibilidades que determinado tema e/ou problema apresenta. O pré-texto é o material de referência (textual, visual, histórico, poético) que serve como estímulo, ponto de partida, fonte, e também contentor das questões e dos conteúdos que serão investigados no processo do drama. A vivência de papéis, permite aos participantes se colocarem no lugar de outros. O drama convida os participantes à investigação da linguagem teatral e, ao mesmo tempo, dos temas, questões e conteúdos dados pelo pré-texto.

As experiências teatrais realizadas em Ouro Preto tiveram esse duplo caráter de pesquisa. Em “Os Sapatinhos Vermelhos”, “A invenção das estrelas”, “A mulher-alvo” e “A bolsa amarela”, realizadas de 2015 a 2018, artistas e crianças exploraram as convenções do teatro, bem como elementos performativos ligados às matrizes indígenas e africanas (que, apesar de estarem profundamente incorporadas na cultura brasileira, são constantemente invisibilizadas na educação formal e nas produções culturais destinadas à infância), além de questões de gênero, e a relação com os espaços públicos da cidade, entre outros temas.

O projeto buscou extrapolar o território da Escola Municipal Monsenhor João Castilho Barbosa para ocupar e habitar espaços que pertencem ao cotidiano das crianças, como o bairro da escola, e outros ambientes que estão também presentes em seus trajetos diários, mas são pouco ou nada acessíveis a elas, como o Teatro Municipal Casa da Ópera, a Tenda Cultural e o Centro de Artes e Convenções da UFOP. A interação com tais espaços ampliou e aprofundou as camadas de significação da experiência na medida em que gerou tensões entre os sentidos dados pelos estímulos dramáticos provenientes do pré-texto, articulados no contexto ficcional, e a materialidade dos lugares, das pessoas e das situações do cotidiano.

O drama foi central na construção das estratégias metodológicas que permitiram investigar as parcerias entre adultos e crianças nas ações teatrais do projeto. Veio do drama também o caráter processual e explícito, da prática como pesquisa, de tais ações. Apesar de as crianças viverem intensamente o contexto ficcional, elas tinham plena consciência, assim como os adultos, de que estavam participando de uma investigação teatral.

### **Infância no teatro**

Antes de falar do meu projeto de pesquisa atual, gostaria de fazer uma pequena digressão para falar das minhas primeiras experiências teatrais na infância. Acho importante comentá-las, não somente porque elas me proporcionaram uma visão de teatro não “didatizada” ou “disneyzada”, mas também porque entender as relações dos artistas com as crianças e, atualmente, também das crianças com os artistas, é a tarefa para a qual tenho me dedicado nos últimos anos.

Quando eu tinha quatro ou cinco anos minha mãe me levou para ver uma



peça de teatro em Porto Alegre. Acho que foi a minha primeira vez como espectadora. Não me recordo do nome da peça, nem do enredo, só dos personagens: eram aves. Fiquei especialmente encantada com os atores que faziam a águia e o pintinho. A águia voava lindamente e o pintinho tinha uma voz fininha e era muito amável. No final do espetáculo minha mãe me levou para conhecer os atores. Ao vê-los “fora das personagens”, espantou-me a capacidade que eles tinham de se transformar. Foi ali que me apaixonei pelo teatro.

Alguns anos depois me mudei com a minha família do agitado centro de Porto Alegre para Rio Fortuna, uma cidade de três mil habitantes do interior de Santa Catarina. Percebendo a escassez de atividades artísticas para crianças na cidade, minha mãe reuniu um grupo de crianças e começamos a fazer teatro no salão comunitário. Isso aconteceu na segunda metade dos anos oitenta. Mesmo sem muita experiência, minha mãe nos proporcionou tardes maravilhosas de aprendizagem da linguagem teatral. Os livros de teatro que tínhamos na biblioteca de casa foram usados por ela como referência. Entre eles estavam “Jogos para atores e não-atores” de Augusto Boal (1977), “Teatro na sala de aula” de Olga Reverbel (1978) e “O teatro e seu duplo” de Antonin Artaud (1987). O livro do Artaud era o preferido dela. Fico intrigada tentando imaginar de que forma as ideias artaudianas podem ter inspirado as nossas aulas. Além dos exercícios do Boal, minha mãe trazia para os nossos encontros também muito do que vivenciava no curso de formação em *Biodanza* que fazia na época. Dançávamos, cantávamos, fazíamos diversos tipos de jogos e improvisações. Depois de algum tempo, montamos uma peça inspirada no conto *Carinhos quentes*<sup>10</sup>. A peça foi apresentada no palquinho do salão comunitário, que ficou lotado com pessoas de todas as idades. Tentamos apresentar a peça em Tubarão, a maior cidade da região, mas foi um fracasso. Quando não apareceu ninguém, choramos abraçadas. Depois tivemos a ideia de chamar as pessoas que passavam na rua para ver a apresentação. No fim, saímos felizes. Todas estas experiências marcaram profundamente a minha infância. Por meio delas descobri no teatro um ambiente de cumplicidade e, principalmente, de liberdade.

Estas vivências, e as experiências posteriores com o drama, me ajudam atualmente a entender que a prática artística produz saberes específicos que envolvem dimensões diferentes daqueles geradas por outras áreas de conhecimento. A produção de conhecimento no teatro envolve, dentre outras coisas, a intuição, o “não-dito” e os saberes do corpo.

Nos últimos oito anos, eu venho investigando a participação de crianças no teatro contemporâneo. A proposta do meu projeto de pós-doutorado atual, desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas e no Martin E. Segal Theatre Center da City University of New York, é investigar processos criativos, espetáculos teatrais, performances e programas formativos com o objetivo de entender as implicações políticas, estéticas e éticas da participação de crianças em práticas artísticas contemporâneas. O projeto prevê a investigação de experiências artísticas brasileiras, como o espetáculo “Sertões” do Teatro Oficina e o programa educativo do Museu de Arte Moderna (MAM), e experiências de artistas e grupos internacionais como Bob

<sup>10</sup>Conto do psicoterapeuta e escritor franco-americano Claude Steiner.

Wilson, Meredith Monk, Milo Rau e Rimini Protokoll, e instituições estrangeiras como The Watermill Center, The Whitney Museum of American Art. O projeto propõe também a realização de laboratórios performativos com crianças em instituições brasileiras.

Entre os principais desafios da pesquisa, estão a definição de procedimentos metodológicos eficazes para trazer a fala da criança para o trabalho e a identificação (e também a produção) de materiais bibliográficos que abordem a presença da criança na cena contemporânea com uma perspectiva especificamente artística. A participação de crianças em processos artísticos como *performers*, dramaturgas e como espectadoras “especializadas”<sup>11</sup> (BROOK, 2000) ainda é pouco documentada e discutida. Grande parte do material disponível em livros e revistas científicas que relaciona teatro e infância está ligada à pedagogia do teatro ou inserida na categoria do “teatro infantil”.

Para que esta pesquisa possa contribuir no sentido de preencher algumas das lacunas existentes neste campo, vem sendo necessário adotar uma abordagem metodológica qualitativa e participativa, por meio de procedimentos como a realização de entrevistas com artistas e crianças, a observação de processos de trabalho, a proposição de laboratórios criativos, além das pesquisas bibliográficas e da análise de espetáculos e de materiais audiovisuais e fotográficos. Embora as pesquisas bibliográficas, as observações das práticas artísticas e as entrevistas com artistas adultos possam ser realizadas por meio de técnicas e procedimentos conhecidos, as interações com as crianças são o maior desafio do projeto.

Nas ciências sociais, as crianças estão historicamente entre os grupos sociais considerados “sem voz”, pois seus discursos, pontos de vista, conhecimentos, culturas e modos de vida geralmente não são incluídos nos relatos e nas pesquisas históricas. Isso ainda ocorre mesmo na história recente. Durante muito tempo, concepções de infância que se concentraram no que as crianças não têm, como maturidade, linguagem e razão, dominaram os estudos nos campos da educação, psicologia, filosofia e antropologia. Essas concepções “negativas” têm sido questionadas pelos sociólogos da infância desde o início dos anos noventa. A sociologia da infância enfatiza a natureza socialmente construída da infância, discutindo as dimensões políticas e culturais da criança e da infância. Essa “nova” sociologia reconhece as crianças como agentes sociais com capacidade de ação e interpretação de suas ações.

Segundo a pesquisadora Anete Abramowicz (2016), os estudos da infância querem alcançar o olhar das crianças para o mundo porque tal olhar sempre foi negligenciado. Para isso, porém, é necessário inventar novas ferramentas de análise e um repertório metodológico: “O que a criança vê quando olha? Esse é o foco das pesquisas dos estudos da infância – parece simples, mas é de uma complexidade absurda, porque não temos mais este olhar. [...] Os estudos da infância querem alcançar este olhar, porque este olhar sempre foi absolutamente negligenciado.” (ABRAMOWICZ, 2016). Ter a voz das crianças na pesquisa, porém, envolve diversos desafios. O principal deles é ter os procedimentos metodológicos adequados.

<sup>11</sup>No livro *A porta aberta*, Peter Brook menciona o costume de apresentar seus espetáculos, ainda em processo, para um grupo de crianças. Para Brook, que buscava um público sincero e capaz de revelar “as artimanhas do tédio”, “não há crítico melhor [...]: elas não têm ideias preconcebidas, interessam-se de imediato ou se aborrecem na hora, e quando não são envolvidas pelos atores ficam impacientes” (BROOK, 2000, p. 30).

O drama tem sido uma importante fonte de inspiração para a criação de procedimentos metodológicos para interagir com crianças na pesquisa atual. Além de promover um ambiente criativo, imaginativo e investigativo para o encontro com as crianças, o drama permite explorar as especificidades da pesquisa em artes, sem importar procedimentos metodológicos de outras áreas do conhecimento como a antropologia, a psicologia, a sociologia ou a educação.

Além de pensar nas estratégias para a realização dos laboratórios criativos, desafio que já havia sido previsto no projeto de pesquisa, venho ampliando a busca por procedimentos metodológicos específicos para conduzir os outros tipos de interações com as crianças, como as entrevistas e a produção de material audiovisual. Por exemplo, durante a etapa da pesquisa realizada na City University of Nova York<sup>12</sup>, em vez de conduzir uma entrevista regular com Gold Ray Martin, Lucy-Lou Marino e Todd Roosevelt Martin, crianças que participaram da performance *As deep as I could remember, as far as I could see*, de Tarik Kiswanson, no festival Performa 19 (novembro de 2019), propus uma entrevista performativa. Para isso, criei um jogo que tinha como objetivo propiciar um contexto, nesse caso não ficcional, mas lúdico, que estimulasse reflexões sobre suas participações na performance e me permitisse captar suas falas e experiências como artistas. Para construir o jogo eu usei um baralho de cartas e seis dados. O verso de cada carta tinha uma pergunta, provocação ou instrução, como: “Você gostaria de criar a sua própria performance? Se você decidisse fazer uma performance, como ela seria?” Além dos dados e das cartas, eu forneci às crianças alguns dispositivos para captação de imagens (máquina fotográfica analógica, câmeras de celular e tablet), que deveriam ser usados por elas conforme as regras do jogo que entreguei por escrito.

A área de jogo foi delimitada com iluminação cênica. No centro do espaço eu coloquei um tapete com almofadas, água, lanches e os elementos do jogo. Como a participação na performance era uma experiência compartilhada por elas, eu optei por não participar do jogo. As crianças leram as instruções e jogaram sozinhas, mas me coloquei como parceira caso elas tivessem alguma questão durante o jogo, e fui solicitada algumas vezes. A entrevista foi realizada no Martin E. Segal Theatre<sup>13</sup> e, além de mim, estavam presentes no teatro a profissional que contratei para captar as imagens, e os acompanhantes das crianças.

A ideia de criar um jogo para captar a voz e o olhar das crianças, como este realizado no Martin E. Segal Theatre, surgiu pela primeira vez no laboratório realizado em 2019 como parte do curso ministrado por mim, e intitulado “Crianças no Teatro Contemporâneo”, no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas. As inspirações para a criação desses jogos vieram de fontes multidisciplinares, como as produções teatrais “100% City” e “Home Visit Europe” do coletivo de teatro alemão Rimini Protokoll, a noção de jogo dramático infantil de Jean Piaget, os jogos teatrais de Viola Spolin, a teoria do jogo de Johan Huizinga, e o drama.

<sup>12</sup>Etapa realizada com a Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (Bepe) da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo 2019/05321-6.

<sup>13</sup>O teatro localizado no Graduate Center da City University of New York foi gentilmente cedido pelo Martin E. Segal Center para a realização da entrevista.



Figura 1. Frame de um dos vídeos captados pelas próprias crianças durante o jogo performático. A imagem mostra o momento em que Lucy-Lou Marino e Gold Ray Martin recriaram uma cena da performance *As deep as I could remember, as far as I could see*. Nova York, 2020. Imagem de Todd Roosevelt Martin.

O laboratório, realizado em Campinas em março de 2019, foi a primeira incursão prática realizada no atual projeto de pós-doutorado. Junto com os alunos do mestrado e doutorado do PPGAC da Unicamp, desenvolvi uma prática teatral-performativa com as crianças do Instituto Arnea<sup>14</sup>, no bairro Jardim Campineiro. Optamos por esse local porque uma das artistas-pesquisadoras participantes da disciplina dava aulas de balé no instituto e, por isso, achamos que seria interessante interagir com crianças com as quais já tivéssemos algum vínculo e que, potencialmente, pudéssemos dar continuidade ao trabalho depois da experiência.

Assim como nos laboratórios desenvolvidos em Ouro Preto, nos apropriamos de convenções e estratégias do drama como o pré-texto, o caráter processual, a vivência de papéis, o contexto ficcional, a narração, a ambientação cênica e sonora, os rituais, entre outras, para criar um ambiente de experimentação artística com as crianças. Para cada encontro criamos uma estrutura em potencial que só se realizava com a presença e a participação ativa e criativa das crianças. A realização das propostas teatrais e do jogo dentro de um contexto ficcional permitiu às crianças tratar de questões complexas. “Protegidas” pelo contexto da ficção, elas puderam fazer relações com seus contextos reais e trazer questões de suas próprias realidades.

Diferente das práticas realizadas em Ouro Preto, que estavam mais centradas em construir coletivamente uma narrativa e explorar a relação com a cidade, em Campinas o drama serviu como um contexto propício para que os artistas buscassem procedimentos que estimulassem a criação de performances em parceria com as crianças. Os artistas utilizaram técnicas de dança, canto,

<sup>14</sup>O projeto social idealizado e coordenado por Ney Hamilton de Oliveira, morador do bairro Jardim Campineiro. O bairro é conhecido pelo alto índice de violência, tráfico de drogas e situação de vulnerabilidade e risco social de seus moradores. O Instituto Arnea tem como missão promover formação em dança para crianças, adolescentes e jovens.

performance e dramaturgia como dispositivos para provocar o encontro com as crianças. Foi neste contexto, que exploramos o potencial do jogo como dispositivo para trazer a fala das crianças para a pesquisa. Montamos um grande tabuleiro de dois metros por três. Em cima do tabuleiro colocamos cartões, que formavam um percurso, com perguntas e instruções que serviam como estímulo de debates entre as crianças e para a realização de ações performativas. Dentro do contexto ficcional o jogo foi uma das formas de comunicação da personagem Anna com as crianças. O contexto da ficção no qual a personagem estava inserida envolvia a exploração de diferentes mundos ou dimensões. Usamos como pré-texto o conto “A armadilha” de H.P. Lovecraft. A escolha do conto, que narra a história de um menino de quinze anos que descobre no espelho do seu tutor uma passagem para outra dimensão, se deu por conta de uma característica do espaço onde trabalhamos com as crianças no Instituto Arnea. O espaço, voltado para o ensino da dança, possui uma única sala com um grande espelho que cobre toda a parede do fundo. Como não conseguiríamos cobrir o espelho, decidimos explorar as suas possibilidades. O argumento que criamos com inspiração no conto de Lovecraft envolvia uma personagem, Anna, que falava com as crianças através do espelho e viajava por diferentes mundos e dimensões. A personagem nunca apareceu fisicamente para as crianças, somente por meio de cartas e mensagens. Depois de conhecerem o “mundo dos sonhos” e o “mundo em rede”, as crianças foram chamadas por Anna para o “mundo das decisões”. Neste mundo, por meio do jogo, a personagem conheceria mais sobre o mundo e a vida das crianças do Jardim Campineiro.

Como procedimento metodológico, além de captar as perspectivas das crianças sobre as suas culturas e realidades, o jogo tinha o objetivo também de promover reflexões sobre o próprio processo artístico. Uma das perguntas de Anna para as crianças no jogo era “Eu existo? Onde? Quando?” Nessa atividade, mesmo que de forma simples, as crianças discutiram temas complexos como realidade e ficção, contexto real e contexto ficcional, as convenções do teatro, a imaginação e a criação.

A realização dos laboratórios e a criação de jogos performativos na minha pesquisa atual fazem parte da busca por modos de realizar a pesquisa que abarquem não só a necessidade de criar procedimentos para pesquisar com crianças, mas também as especificidades da pesquisa em artes. Os laboratórios e jogos fazem com que a pesquisa não seja apenas *sobre* processos criativos nos quais há a participação de crianças, mas também aconteça *por meio de* processos criativos, vivenciados por mim junto com as crianças e outros artistas.

Como busquei demonstrar ao longo deste texto, o drama tem funcionado em minhas pesquisas como um dispositivo de encontro com as crianças. Na pesquisa de doutorado sobre a Societas Raffaello Sanzio, o drama me forneceu algumas ferramentas analíticas para abordar as práticas da companhia com crianças. No projeto pós-doutorado na UFOP, utilizei estratégias e convenções do drama para estimular parcerias artísticas entre artistas e crianças da cidade de Ouro Preto. No projeto atual, a experiência com o drama me auxilia na criação de estratégias metodológicas para conhecer as culturas das crianças e trazer para a pesquisa suas vozes, seus olhares e suas perspectivas sobre as artes e sobre o mundo.

## Conclusão

Para finalizar este artigo, eu gostaria de trazer algumas considerações sobre a utilização do drama como uma fonte de estratégias metodológicas para pesquisar com crianças nas artes cênicas, ou, como um dispositivo de encontro com as crianças.

A prática como pesquisa por meio do drama impõe ao pesquisador uma posição de abertura e de vulnerabilidade diante da criança. Estar em um processo criativo com a criança implica em se colocar em jogo, em jogar juntos, em brincar juntos, em compartilhar os riscos de exposição e de estar em lugares desconhecidos. O objetivo num processo como esse não é fazer pesquisa *sobre* as crianças, mas *com* as crianças. Nesse sentido, essa metodologia é similar à do “adulto atípico” do sociólogo William Corsaro (2011). Em suas pesquisas, Corsaro usava a estratégia do “estrangeiro”. Em países nos quais ele não falava bem a língua local, ou seja, era destituído da linguagem, o pesquisador se tornava para as crianças um adulto estranho, um adulto atípico, atitude que o permitia conhecer as relações que as crianças criavam coletivamente entre si. O drama, por sua vez, permite ao pesquisador ter a atitude do adulto que brinca, do adulto que joga, do adulto que inventa, do adulto que cria mundo imaginários, do adulto que vivencia os mundos criados pelas crianças. E, também, do adulto que se propõe a entender os repertórios conceituais e as ferramentas analíticas que as crianças necessitam para entender as suas próprias vidas. Como afirma Abramowicz (2016), as crianças “têm dúvidas existenciais fortíssimas. Elas fazem experimentações. E nas experimentações que elas fazem, elas também precisam de conceitos. Mas para isso, é preciso estar com elas para entender.”

Nesse sentido, o caráter processual e coletivo do drama permite ao pesquisador construir os caminhos da pesquisa junto com as crianças. Já a realização dos jogos performativos, apesar de não envolverem a instauração de um contexto ficcional, ocorrem num âmbito “exterior à vida habitual” (HUIZINGA, 2007), com ordem e regras próprias. Pelo caráter lúdico, aleatório e “improdutivo” próprio dos jogos, nesse âmbito, se dilui o controle do pesquisador sobre os conteúdos tratados e os modos de resposta.

A prática como pesquisa por meio do drama inverte a lógica que rege os processos de construção de saberes em outras áreas do conhecimento em que primeiro se aprende para depois fazer. Nas artes, e mais especificamente no teatro, no qual há uma tradição<sup>15</sup> de transmissão direta por conta da sua efemeridade e do caráter presencial, ou seja, uma tradição de fazer juntos para aprender, a construção de conhecimento se dá por meio do “fazer para saber”. No teatro, se aprende enquanto se faz, e isso vale não apenas para os iniciantes, pois cada processo criativo proporciona um novo aprendizado sobre os modos de fazer.

Quando um pesquisador se propõe a compartilhar com as crianças uma performance, um processo criativo, um jogo performativo, ou seja, uma prática artística, ele também se coloca no campo do desconhecido, do inimaginado, isto é,

<sup>15</sup>Segundo o teórico italiano Raimondo Guarino (2005), na cultura teatral, os conhecimentos tácitos e o *personal knowledge*, que dizem respeito a uma dimensão prática do conhecimento, são determinantes já que conservam a tradição e a vida do teatro, pois concernem ao aprender a agir através do agir e a fazer através da experiência direta.



num campo onde não é possível controlar totalmente (ou previamente) os procedimentos, pois algumas das estratégias são construídas coletivamente em processo.

Para Beatriz Cabral, a quem, humildemente, tentei fazer uma homenagem por meio deste artigo,

[...] um dos prazeres do fazer teatral é que ele permite que o indivíduo se perca dentro, ou entre outros mundos, o que o leva a re-conceituar e re-experimentar as relações entre ele e os outros – outras pessoas, outras histórias, outras realidades, outras linguagens. É esta possibilidade de estar perdido que torna possível que ele encontre significados além do banal, que ele possa ler a cena e o mundo através de outras perspectivas. (2009, p.7).

O drama como pesquisa permite que, junto com as crianças, eu me perca em outros mundos e amplie minha capacidade de ver, ouvir e sentir.

■ 434

## Referências

ABRAMOWICZ, Anete. Estudos sobre a criança e a infância: nas fronteiras entre a Sociologia e a Educação. In: OLIVEIRA, Fabiana Luci de; RODRIGUES, Tatiana Consentino (Orgs.). **Conversas metodológicas**. UFSCar, 2016. Disponível em: <[http://www.neab.ufscar.br/?page\\_id=5744](http://www.neab.ufscar.br/?page_id=5744)>. Acesso em: 13 abr. 2020.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BOAL, Augusto. **200 Exercícios de Jogos para o Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CABRAL, Beatriz A.V. **Teatro em trânsito**. A pedagogia das interações no espaço da cidade. São Paulo: Hucitec, 2012.

\_\_\_\_\_. O teatro no espaço da cidade – O lugar praticado. **Revista Percevejo**, (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UNIRIO). Rio de Janeiro, v.1, n.1, 2009.

\_\_\_\_\_. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec, 2006.

CORSARO, William A. **Sociologia da infância**. Tradução de Lia Gabriele Regius Reis. São Paulo: Artmed, 2011.

FERREIRA, Melissa da Silva. Teatro e infância: perspectivas dramaturgias e relações com outras artes. **Panacea - Revista de Estudos sobre Teatro para Crianças e Jovens**. Blumenau: Inarti, v.1, 2018.



\_\_\_\_\_. *Da Scuola Sperimentale di Teatro Infantile ao Metodo Errante: articulações entre a criação artística e a experiência estética na Societas Raffaello Sanzio*. In: Desgranges, Flávio; SIMÕES, Giuliana. **O Ato do Espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo, Hucitec, 2017.

\_\_\_\_\_. **Isto não é um ator: O teatro da Societas Raffaello Sanzio**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FERREIRA, Melissa da Silva; ROCHA, Winny Silva da. Teatro, Corpos Negros e Infâncias. In: CONCÍLIO; Vicente, CRUVINEL, Tiago. **Pedagogia das Artes Cênicas: Atuar e Agir**. Curitiba, Editora CRV, 2019.

GIROUX, Henry A.; MCLAREN, Peter L. Por uma pedagogia crítica da representação. Tradução de Tomas Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz T. e Moreira, Antônio F. **Territórios contestados. O currículo e os novos mapas políticos e culturais**. 6 ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2005.

GUARINO, Raimondo. **Il teatro nella storia**. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens. O jogo como elemento da Cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

REVERBEL, Olga. **Teatro na sala de aula**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1978.

435 ■

Recebido em 24/04/2020 - Aprovado em 29/06/2020

Como Citar

Ferreira, M. da S. (2020). O drama como pesquisa. *OuvirOUver*, 16(2), 420-435.  
<https://doi.org/10.14393/OUV-v16n2a2020-54101>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.