ANDREA CAVINATO

Processos de criação: Teatro e Imaginário

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo na área de Cultura, Organização e Educação como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Educação sob orientação do Prof. Dr. Marcos Ferreira Santos.

São Paulo
2011

ANDREA CAVINATO

Processos de criação: Teatro e Imaginário.

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo na área de Cultura, Organização e Educação como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Educação sob orientação do *Prof. Dr. Marcos Ferreira Santos*. Versão corrigida. A original se encontra disponível na unidade)

**São Paulo
2011**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

- 375.77 Cavinato, Andrea
C382p Processos de criação : teatro e imaginário / Andrea Cavinato ;
orientação Marcos Ferreira Santos. São Paulo : s.n., 2011.
154 p : il., fotos.
- Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação.
Área de Concentração : Cultura, Organização e Educação) – Faculdade
de Educação da Universidade de São Paulo)
1. Bachelard, Gaston, 1884-1962 2. Teatro – Estudo e ensino 3.
Imaginário 4. Ensino e aprendizagem 5. Artes – Estudo e ensino 6.
Formação de professores I. Santos, Marcos Ferreira, orient.
-

CAVINATO, Andrea. Processos de criação: Teatro e Imaginário. Tese apresentada a Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Educação.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____
Julgamento: _____

Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Julgamento: _____

Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Julgamento: _____

Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Julgamento: _____

Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Julgamento: _____

Instituição: _____
Assinatura: _____

Agradecimentos

Obrigada a Capes pela bolsa de estudos no Brasil e no Exterior por meio da Bolsa Sanduíche; especialmente ao meu orientador Prof. Marcos Ferreira Santos pela convivência harmoniosa, generosidade e sensibilidade inspiradoras, à Faculdade de Educação e Secretaria da pós-graduação (Marcelo e Cláudio), verbas Proex que viabilizaram minha participação nos congressos de Recife, Niterói e na Anpedinha, professores da pós-graduação Prof^a Lysie, Prof. Fábio Cintra. À Prof^a Rosa Iavelberg pela intermediação do curso no Maria Antônia, Mônica e Carlen, do Educativo do Maria Antônia, Prof. Paolo Mottana da Università degli Studi di Milano e o grupo de pesquisa Immaginale: Marina Barioglio, Francesca Antonacci, Giovanni Rizzo e Raul Citério. Fábio Botto pela amizade e ajuda na Itália com os livros e a pesquisa de Corbin e Hillman. Os músicos: Marta Ozzetti, Gabriel Levy, Adriana Aragão e Márcia Fernandes que participaram do curso Teatro da Imaginação. À Banca de Qualificação Prof. Rogério de Almeida e Prof^a Regina Machado pela valiosa contribuição ao mesmo tempo criteriosa e sensível. Aos participantes dos encontros com o Teatro da Imaginação: Ana Paula Moreira Souza, Ariane Cristina Neves, Bruna Pucci, Claudia Rodrigues Alves, Juliana Caldas, Júlia de Oliveira Galli, Daiana Maria Ribeiro, Fernanda Cobra de Almeida Telles, Jair Rodrigues da Silva, Maria do Carmo Ribeiro, Márcia Barbosa Lopes Cimadon, Maria Eloisa do Amaral Leão, Rita de Cássia Carvajal Martins Henckes, Sandra Albachiare, Viviane Araújo Oliveira e Valdice Ramos. Minha pequena-grande família de mulheres. Meus pais que em sua juventude pagaram meus estudos com seu trabalho. Minha querida avó Adélia, por ter me ensinado no orvalho e no samba canção minhas primeiras lições de poesia. Minha sobrinha Annelise pelo abstract. Juliana Bertolini pelo projeto da capa e aos amigos Laurent Tran, Alessio Avvo Romanazzi, Carolina Carvalho Novaes, Adele Desideri, Giordana Moletta, Andrea Spadi, Raffaella Pezzilli pela imensa ajuda na viagem para a Itália e Dinamarca (merci, grazie mille); Safira Lyra, pela busca constante, Scuola Italiana Eugenio Montale pela bolsa de estudos em língua italiana. À Ilo Krugli pela iniciação no caminho. Meu companheiro Marcos Coin, pelo constante apoio, cumplicidade e amor.

Procura da poesia

(...)

Chega mais perto e contempla as palavras.

Cada uma

tem mil faces secretas sob a face neutra

e te pergunta, sem interesse pela resposta,

pobre ou terrível, que lhe deres:

Trouxeste a chave?

Repara:

ermas de melodia e conceito

elas se refugiaram na noite, as palavras.

Ainda úmidas e impregnadas de sono,

rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

CAVINATO, Andrea

Processos de criação: Teatro e Imaginário; orientador Marcos Ferreira Santos.
São Paulo, 2011

Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, 2011.

A presente tese de doutorado relata processos de criação em Teatro e Imaginário, proposta de formação de professores em diálogo com autores e encenadores através de uma hermenêutica simbólica.

A parte vivencial da pesquisa, o curso Teatro da Imaginação, gerou material de referência para os processos aqui descritos e analisados.

A proposta tem antecedentes no trabalho desenvolvido junto ao grupo de teatro Ventoforte e foi articulada a partir de alguns elementos dos processos de teatro de pesquisa inspirados no Teatro Antropológico desenvolvido por Eugenio Barba como o conceito de energia e o pensamento em ação.

A partir dos *schèmes* conceituados por G. Durand, a proposta desenvolve estímulos em uma mitopoiética, em uma educação da sensibilidade em que as criações foram estimuladas em improvisações com temas: os quatro elementos bachelardianos e a alquimia, no desenvolvimento da linguagem dos anjos ou da alma, para isso travou breve diálogo com os autores da pedagogia imaginal Paolo Mottana, que retoma a obra de Corbin, Hillman e Jung.

Uma pedagogia do imaginário em Teatro foi elaborada gerando cenas, desenhos, poemas, improvisações que se configuraram em proposta a partir de uma perspectiva de uma pedagogia da aventura inspirada pelo pedagogo italiano Ricardo Massa que se coaduna com a ideia de jornada interpretativa.

Desenvolve, portanto, formação de professores em Arte a partir de espaços de experimentação e criação através da corporeidade, conceito de Merleau-Ponty, em um trajeto antropológico, no conceito de Gilbert Durand, buscando a desobliteração das fontes de acesso ao Imaginário.

Palavras-chave

Aprendizagem - Teatro – Imaginário – Mitopoiética – Ensino de Arte

ABSTRACT

CAVINATO, Andrea

Creation Process: Theatre and Imaginary; advisor Marcos Ferreira Santos. São Paulo, 2011

(Doctorate thesis), University of São Paulo, 2011.

This thesis describes the processes of creation and imaginary theatre, a proposal for teacher education in dialogue with writers and directors through a symbolic hermeneutics.

The experience of the research, the course the Imagination Theatre, generated reference for the processes described and analyzed.

The proposal has antecedents in the developed work with the theatre group Ventoforte and was articulated from some elements of the processes of research inspired by the Anthropologic theatre created by Eugenio Barba as the concept of energy and thought into action.

The *schèmes* conceptualized by G. Durand, the proposal stimulates and develops on a mythpoetics stimuli, in a education of sensibility which the creations were stimulates in improvisation on themes: the four elements Bachelardian and Alchemy, in the development of the language of angels or of the soul, for it caught brief dialogue with the author's imaginal pedagogy Paolo Mottana, taking over the work of Corbin, Hillman and Jung.

A pedagogy of the imaginary in theatre was established by generating scenes, drawing, poems and improvisations that figure as a proposal from the perspective of a pedagogy of adventure inspired by the Italian pedagogue Ricardo Massa that is consistent with the idea of interpretive Journey.

Therefore develops teacher training in art from spaces of experimentation and creation out of embodiment, Merleau-Ponty's concept, in an anthropological path, the concept of Gilbert Durand, seeking to desobliterates sources of access to the imaginary.

Key words

Learning – Theatre - Imaginary- Mythpoetics - Art Education

Sumário	pág.
Memorial	11
Introdução	36
<i>Capítulo 1</i>	
Antecedentes teatrais, ressonâncias e a pedagogia da aventura	47
Escolinha de Arte do Brasil	48
Eugenio Barba	49
Grupo Ventoforte	50
Pedagogia da Aventura	52
<i>Capítulo 2</i>	56
Corporeidade e processos de criação	57
Complexa rede do corpo e suas interações	58
Conceito de Energia	65
<i>Capítulo 3</i>	
Mitopoiética do Mapa da Vida	71
Individuação	77
<i>Capítulo 4</i>	
Pedagogia do Imaginário no Teatro da Imaginação	80
Um Água	81
Dois Ar	89
Três Fogo	93
Quatro Terra	101
Cinco Quintessência	109
Ensaio Geral: projetos pessoais/a dança pessoal do ator	124
Fechamento do curso: o início de um trabalho para toda a vida.	125
Considerações Finais	135
Referências Bibliográficas	140

Lista de Figuras

pág.

Fig. 1. Desenho de Fernanda Cobra: Terra	5
Fig. 2. Desenho do Mapa da Vida. Jair Rodrigues da Silva	74
Fig. 3. Foto: Brincadeira de roda que termina com um abraço	75
Fig. 4. Foto. Márcia Fernandes toca flauta enquanto retomam os desenhos	76
Fig. 5. Desenho de Fernanda Cobra	81
Fig. 6. Pinturas de Eloísa Leão	88
Fig. 7. Pintura de Fernanda Cobra: Ar	89
Fig. 8. Colagem de Cláudia Rodrigues Alves	93
Fig. 9. Pintura sobre papel artesanal. Rita Henckes	97
Fig. 10 e 11. Foto: Cláudia ao fundo experimenta os planos, Jair: oposição/desequilíbrio	98
Fig. 12. Desenho de Fernanda Cobra	98
Fig. 13 Colagem e desenho de Cláudia Rodrigues Alves	101
Fig. 14. Pintura e texto de Fernanda Cobra	109
Fig. 15. Foto: Juliana Caldas improvisa com tecido azul	112
Fig. 16. Com o mesmo tecido improvisa Ariane.	112
Fig. 17. Desenho de Fernanda Cobra: O ritual	113
Fig. 18 e 19. Fotos: Daiana, Bruna, Eloísa e Rita. A pintura da mandala	120
Fig. 20 e 21. Dançando cirandas e formando movimentos com a roda em dinâmicas e ritmos diferentes	123
Fig. 22, 23, 24 Fotos: Rita Henckes: busca do movimento para a sereia, Bruna Pucci puxando o fio imaginário, Eloísa Leão e o bebê da mulher foca	125
Fig. 25 . Foto: Dançando côco com mandala ao fundo	128
Fig. 26. Foto. Fernanda Cobra. Sequencia da Noiva	130
Fig. 27. Leão com asas. Desenho. Márcia Barbosa Lopes Cimadon.	131
Fig. 28, 29, 30. Caderno de registros de Márcia Cimadon, desenhos à canetinha hidrocor.	132
Fig. 31. Márcia contando história do Leão que queria voar	134
Fig. 32. Desenho de Fernanda Cobra	138

Memorial

*“Duas coisas são certas a propósito da liberdade:
que nunca somos determinados e que nunca mudamos,
retrospectivamente poderemos sempre
descobrir em nosso passado o
anúncio daquilo que nos tornamos.”*
Merleau-Ponty, O Olho e o Espírito.

Eu nasci lá em Limeira há 41 anos atrás. Três de setembro de 1969. Batizaram-me Andrea Aparecida Cavinato. Aparecida para que nascesse sem rabo. Lá naquela Macondo. Era assim quando os primos tinham filhos, mesmo que em graus terceiros: corria-se o risco de nascerem imperfeitos.

Tive um segundo nascimento. Em abril de 1995 quando estreei como atriz no espetáculo *Histórias que o Eco Canta* dirigido por Ilo Krugli. Batizei-me Andrea Cavinato. Desse segundo nascimento veio um duplo ofício: o de atuar e o de ensinar arte. E assim como o meu nome de família vieram também características desses modos de ser e atuar.

Arte como liberdade, criação e expressão. Poiésis. Arte de ensinar como compromisso ético além de estético.

Características que cultuo como virtudes. E ainda o aprendizado do amor, da generosidade e da gratidão. Dádivas que se entranharam no meu modo de ver a vida.

Do meu primeiro nascimento, da primeira vida lá na Macondo/Limeira soube que embora sem rabo tinha nascido imperfeita. Era diferente. Gostava de ler, acima de tudo. E de escrever, quando me deixavam.

Hábito estranho esse. Solitário, individual, excludente. A família de origem italiana se reunia na casa da minha avó aos domingos para o frango caipira com macarrão ou com polenta, almeirão da horta, tubaína e banana são tomé frita com açúcar e canela. Eu não via a hora, de chegar lá e escapar das primas para a estante onde ficavam os livros de meus tios e tias. A coleção Saraiva: *Três Mosqueteiros*, *Júlio Verne* e os livros do Liceu clássico: Matemática, Latim (meu preferido) Ciências...

E eu quis ser escritora.

É que em casa mesmo já tinha esgotado *Espumas Flutuantes* do Castro Alves e a coleção de receitas *Bom Apetite*. Até que chegaram os *Trópicos* e seus muitos mitos, histórias bíblicas, as invenções e os personagens e passagens históricas. Depois veio a *Barsa*...

A casa de minha avó materna, que fica até hoje em uma chácara com pés de manacá, muitas árvores, continuava sendo ainda o refúgio preferido, a coleção de contos de minha tia que saía com o namorado e eu (eu e minhas primas – sempre só mulheres - uma tragédia) visitava, com a lamparina de querosene pré preparada às escondidas do meu avô, a estante para pegá-los por cor e na maior escuridão devolvê-los depois. Lia à meia voz a história de Aladim para minhas primas de olhos estatelados: primeiro pela minha coragem de enfrentar o escuro e depois eu tinha sete anos e lia! Habituei-me às plateias generosas e a ser respeitada pelas minhas conquistas.

Fazia teatro no quintal e convidava todos os vizinhos, cobrava ingresso, pedia doações para os figurinos. Nunca tinha estado em um teatro. Só no circo. Ah! O circo! Eu quis ser bailarina.

Era bem perto da minha casa. Na beira no Ribeirão Tatu. Não adianta procurar. Hoje corre canalizado embaixo da Rodoviária ao lado da ferroviária. Ah! A ferroviária e os vagões de primeira classe com seus vasinhos de flores artificiais e cortinas. Vi só de longe. Eu vinha, com minha mãe, num outro, prá São Paulo. Ia ao médico. Que Limeira/Macondo não tinha.

Mas da AACD de São Paulo sempre voltava com meu par de botas novinho e novas bonequinhas de papel, inventava para elas desfiles de moda para uma “grife” para qual dei o nome de Artêmis e desenhava muitas roupinhas de papel, pintadas a lápis de cor, com muito capricho. Nada de sapatinhos brancos para mim. Nem de chinelinhos com pérolazinhas. Esses minhas irmãs usavam. E eu ficava triste. Não podia andar. E lia. *A Condessa de Ségur. Meu pé de laranja lima*, até que *Dom Casmurro* e uma moça de olhos que eu achava estranhos entrou no meu modo de processar o meu pensamento. Eu tinha 12 anos.

Comprando carne no açougue: meio kilo de carne moída. Minha mãe me pedia pra comprar Minister e Coca-cola no Bar do Dinésio com o troco.

Mas e aquele papel cheio de letras da carne? Pedi, mas ela nem me ouviu e eu peguei escondido (fiz tudo assim) e li o jornal ensangüentado. Era o Estadão, de domingo. Meu primeiro grande mestre: Paulo Francis.

Passei a pedir para comprar o jornal: definitivamente eu podia não ter rabo, mas que era esquisita era.

Magrinha, de botas ortopédicas pretas bem lustrosas, calça boca de sino e cabelo tigelinha lendo jornal eu era a piada da minha família. Até hoje para mim “O Estadão é muito mais jornal”.

Mudamos de casa. Perdi os amigos de queimada da rua, minha amiga Valéria que era mais velha que eu, tinha 13 anos e não podia freqüentar a piscina do clube porque era negra. Lágrimas amargas pela injustiça, pela impotência, pelo Paulo Francis nunca ter falado nada sobre isso. E fiquei mais sozinha do que nunca.

Na mudança achei um livro nas coisas do magistério da minha mãe: *Na Beira do Riacho* de Laura Ingals e um carimbo na primeira página: Biblioteca Municipal de Limeira. Onde será?

Xi... É no centro da cidade. E o centro é muito longe. Aprendemos a andar de ônibus eu e minha irmã.

De ônibus já era diferente. Fui. Menti. Fiz carteirinha. Pedi a *Odisseia* (coisas de Paulo Francis) a pessoa que me atendeu me recomendou umas revistinhas pra minha idade, eu já tinha uns 13: *Bárbara Catlhand*. Levei. Minha mãe ADOROU! E então descobri o... Fichário! Nunca mais *Bárbaras Cathlands*, primeiro todos os da *Laura Ingals*, depois *Arthur Conan Doyle*, *Agatha Christie*, *Jorge Amado* chocou minha professora.

A vida seguia em livros. Eu não voltava mais de ônibus, preferia a pé, demorava mais e desenvolvi a técnica de ler andando.

O sol é para todos é um tijolo na construção da minha crença no ser humano. Meu herói é Atticus Finch! Defendia os negros. E eu quis ser advogada.

A vida seguia em livros e nada da *Odisseia*, nem da *Ilíada*. Antes do colegial, oitava série, eu queria fugir prá São Paulo. Já tinha uma amiga, madura, normal, não era diferente como eu, os pais queriam que ela lesse. E ela queria ser médica. Eu queria ser a Mulher Maravilha. Pois ela me disse que eu não precisava fugir. Que eu podia estudar e prestar vestibular. O que é

isso? Explicou. Então vamos. Tem que estudar em uma escola que prepare, não é qualquer uma. Contou. É cara. Dão bolsa pra quem passar no vestibulinho. É longe. Já sabia andar de ônibus. Fui. Passei em nono lugar, minha amiga em terceiro. Ela foi. Meu pai não deixou, queriam que eu fizesse magistério numa escola pública. Eu queria fugir. Minha amiga disse, vem no próximo ano, o primeiro é básico. Fiz greve de fome, voto de silêncio, promessa de não comer doce nunca mais e de não cortar o cabelo se eu fosse no segundo ano. Foi difícil. Fui. Básico é? Tinha perdido um monte de coisa. Tive que estudar feito uma adolescente louca, pois eu queria ser jornalista.

Sagarana, São Bernardo, Canaã, O Quinze, eu tinha que ler! Mas eu estava atrasada e no vestibular não deu.

As visitas à São Paulo já não eram mais de trem, eram de carro pois o trem já não rodava mais e não eram mais botinhas ortopédicas e sim de gesso que escondiam grandes cicatrizes de malsinadas cirurgias e vinham também umas muletas. Eu ficava triste. Não podia andar. E lia *Jack Kerouak, Castañeda e Milan Kundera*.

Lá se foram meus amigos, eles quase todos, para universidades públicas: futuros médicos, advogados, engenheiros, físicos, dentistas.

Eu sofria. E fui para Campinas fazer Anglo. Estratégia: Terapia Ocupacional. Eu nem sabia o que era. Eu queria estudar na USP, era em São Paulo. Continuava triste e lia: *As Brumas de Avalon*.

Passei. Tive, assim mesmo, que escapar prá vir. Trouxe a Lillian Hellman: *Pentimento* e um ursinho de pelúcia.

Ainda assim muito tempo se passou e foi só no meu segundo nascimento que me encontrei com a *Odisseia* e Ulisses.

Tinha desejado a USP porque, sempre lendo o jornal, fora descobrindo sua história de resistência, sua fama de rigorosa e crítica. Isso foi em 1988, eu tinha 18 anos.

E sobreveio a turbulência e o mar revolto: São Paulo era uma cidade complexa e muito difícil de enfrentar para uma menina num pé só vinda de Limeira/Macondo. Terapia Ocupacional podia até ser interessante, mas não era nada do que eu esperava encontrar. E a biblioteca? Meu campus era em Pinheiros. Biblioteca da Faculdade de Medicina, orgulho para os pais, tragédia para mim. Deixei de ler livros. São Paulo tinha uma coisa de que eu gostava

muito: as bancas de jornal e as Histórias em Quadrinhos, eu mal sabia, que vivi um período muito fértil na arte dos quadrinhos.

Para as minhas colegas de turma (só mulher, nenhum homem, a tragédia continuava) eu era muito esquisita com minha fascinação pelas Gráficas Novel e obsessão em ter uma *Valentina* do Crepax.

A USP entrou em greve, uma greve enorme que não acabava nunca e ouvi o Goldemberg descrever o Brasil, ele era o reitor, e meu estado de choque durou muitos anos, pois a divisão do Brasil que a USP representava nas palavras dele não era assim, o que eu tinha sonhado.

Mas eu estava sempre querendo ir ao teatro, tinha feito muito teatro na escola e em grupos amadores da minha cidade e estava sempre procurando saber de alguém que fosse. Uma garota da fisioterapia, então nos levou, para ver *Orlando*, no Tuca, Fernanda Torres, Julia Lemmertz, eu saí zonzinha, me dava uma sensação estranha por dentro toda vez que eu ia ao teatro, era emoção, saudade, vontade de chorar, nó na garganta e uma infinita tristeza. Eu não sabia ainda, mas aquela linguagem me emocionava profundamente.

De criança tinha feito o teatro do Quintal, pedia doações aos vizinhos, emprestava um LP de alguém, escolhia um texto do livro de Português, ensaiava, e chamava todo mundo da minha rua para participar. Na escola escrevia textos, ensaiava, dirigia e “produzia” nas aulas de Educação Artística.

Pés inchados, inflamações várias, dias de febre... Eu estudava na maior faculdade de medicina do país. Tinha aula no Hospital das Clínicas e... Tinha que amputar o pé direito. Conheci muitos ortopedistas naquela época, de vários hospitais. Residentes também. Teimosa, eu sempre dizia que não ia amputar nada. Ia deixar apodrecer lá, foi o que eu disse ao meu professor de Ortopedia (tive que refazer a disciplina 3 vezes).

Mas a Bia, que é de Bariri, (essa gente do interior...) tinha um irmão na Santa Casa, cursando medicina e o irmão indicou o professor dele, e lá fomos ao 16º ortopedista, sem contar claro, os curandeiros, benzedeiros, as cirurgias espirituais e todas as mezinhas brasileiras desse interior paulista. Que de criança me fizeram acreditar que eu morreria cedo feito a menina de Guimarães Rosa. Visitava, em rincões desconhecidos e filas imensas, a casa de crianças ditas santas e que curavam. Quando me benziam eu tinha arrepios

de angústia. Nas filas as mulheres, (sempre... muitas mulheres) me diziam: Vai curar “ocê” anjinho!

Mas lá na Santa Casa com a Bia, e na reunião de caso, o irmão dela deu uma ideia, eu nem sabia que aquilo era uma aula, me lembro, o professor dele elogiou, e disse vamos fazer!! Deixei que fizessem três cirurgias. Foi tudo bem!

Só que tive que ficar sem poder andar por um ano, voltar prá Limeira/Macondo e daí um amigo que estudava na UNICAMP me trazia os livros que ele descobria por lá e eu fiz assim um curso paralelo sobre o desenvolvimento da mentalidade do ser humano com direito a ler Jung, Umberto Eco, Joyce, Sartre... Muitos quadrinhos do *Sandman*. A vida seguia em livros, que eu não entendia muito bem, mas lia avidamente e escrevia um pouco. De verdade escrever já escrevia há muito tempo em muitos e muitos cadernos inspirados pelo *Diário de Ana Maria* de Michel Quoist.

Li nessa época um livrinho marcante que pouca gente conhece que influenciou meu pensamento *Giroflê, Giroflá* da Cecília Meireles, um dia ainda quero montar.

Quando voltei para a faculdade um ano e meio depois eu já tinha passado pelo curso de teatro amador na minha cidade e pelo Festival de Teatro de Piracicaba e lá a Luciana me falou do Ventoforte, me falou mesmo onde era, como era, me deu o endereço e com um cheque em branco da minha mãe eu sai da aula no campus Pinheiros, peguei lá o ônibus e pelejei pra achar o tal lugar. Fiz minha inscrição, era tudo meio escuro, pouca luz, e só então eu vi o barracão coberto de panos lilases e pretos, a arquibancada, o chão de madeira, meu professor pequeno e falando estranho vestindo um poncho e tomando chimarrão com seu cachorro Hércules: primeira coisa que ele me disse: sabe por que ele se chama Hércules? Porque quando era pequeno virou a bacia dele de leite e me lembrei que também Hércules fez isso com o peito de Hera e criou a Via Láctea.

Não sei por que, mas eu soube que estava no lugar certo! Um pouco parecida com a chácara da minha avó onde passei a infância, pouca luz, lamparinas a querosene, as festas no terreiro com músicos ao vivo, as panelas grandes de alumínio com comida no fogão.

O Ventoforte foi minha casa durante dez anos! Uma casa amiga, artística, criadora, anárquica e afetiva. Ia e vinha, fazia cirurgias, voltava, tinha muitas dores, só assistia as aulas e não fazia. Ficava sempre doente.

Estudava lá na T.O. Reabilitação, atividades de recursos terapêuticos e nem mais lembro o quê o dia inteiro, durante as intermináveis aulas olhava pela janela e sonhava em poder tirar uma tarde inteira prá ler o que eu quisesse e a noite ia para o Vento!

As meninas usavam flores no cabelo, dançavam ciranda usando sempre saias muito rodadas ao som de música ao vivo, riam, liam, tinham irmãos que gostavam de quadrinhos, outros que já tinham lido todos os livros que li e mais outros que viria a ler. E falavam sempre em Educação pela Arte, em *Nise da Silveira* e *Jung*. Muitos tocavam instrumentos e cantavam. Havia até mesmo médicos e estudantes de medicina, muito diferentes dos que eu conhecia, falavam um dialeto simbólico: “ondinas são as da água doce, não dizia outro da água salgada”, e mais adiante: “mas as salamandras são as do fogo...” Nenhum dicionário, nem Paulo Francis, nem todas as mentiras que eu tinha inventado, nem todo o meu não medo do escuro, nem a benção da minha mãe negra (Tia Nice) poderiam ter me preparado para aquele mundo alegre e sério ao mesmo tempo, sisudo e doce, contemporâneo e atemporal que era naquele período o Teatro Ventoforte.

E eu quis muito decifrar aquele dialeto, aprender aquela língua que aparecia nas aulas, nas improvisações e nos espetáculos: *eu sou um rio que nasce novo, que morre novo, que sonha trêmulo, vira cometa de longa cauda na terra aberta...* Paulinho da Rosa, ponderando sobre minha curiosidade intelectual sempre me dizia que prá isso eu precisaria ler o *Cassirer*, a *Susanne Langer*, mas que começasse pelo *Herbert Read*.

Fui para a Itália em 1992 e fiquei lá um ano. Para trás ficaram a faculdade, o Ventoforte, parados. Recém chegada em Monza e ainda engatinhando no italiano fui ver o espetáculo de uma atriz velhinha de cadeira de rodas, Paola Borboni, *Io e Pirandello*, meus sogros achavam ridícula a ideia, a atriz tinha 92 anos. Fui sozinha ao Teatro Manzoni e embora não entendesse tudo o que ela dizia. Lá, de novo, a sensação tão estranha, e pensei que queria ser assim tão íntegra, tão lúcida, tão inteira como uma atriz velhinha de cadeira de rodas em seu palco e foi daí que conscientemente direcionei minhas ações

para o teatro e lá mesmo quase me encontrei com *Eugenio Barba* mas...Essa é uma outra história.

Quando voltei para o Brasil estava decidida a terminar a faculdade e a voltar para o Vento. Tentava mesmo levar mais a sério a faculdade o que era bem difícil quando tinha que passar meses em estágios extremamente complicados e distantes, em hospitais, enfermarias, centros de reabilitação. Na enfermaria de Queimados fiquei um semestre. Via muita gente morrer, chegava no Vento com os olhos estatelados e o Ilo me mandava abraçar as árvores. Passei muito tempo abraçando árvores!

O Jardim das Fadas

Para meu avô João De Michielli

O cheiro do café às 5 horas da tarde.
Quando a Ana caiu da árvore ela tinha 9 anos.
Quando era tempo de frio e sol eu chegava do colégio, dormia
e esperava ...
Tinha 15 anos
e esperava viver do meu próprio mistério e fantasia.
Havia muitos bebês,todos éramos bebês.
Os bebês que já fomos.
Misturas de quando ele era vivo.
Tarde,
tardes, cheiro de café e cera,
blocos de madeira que viravam verdadeiras cidades,
pequenas demais mas grandes demais.
A torre lembrava Londres
“The tower bridge of London is falling down, is falling down”
Eram pontes de tijolos, casinhas com janelas,
crianças podem imaginar flores na janela.
Da janela o bambuzal, que estalava,
as folhas invadiam o quintal, falling down, falling down.
O chão vermelho de cera ficava marcado pelas rodas da cadeira dele.
Misturas de quando ele era vivo.

*Tardes que se misturam,
havia bebês, éramos todos bebês,
hoje restam poucos,
esperam de nós mais bebês,
cobram de nós os bebês.*

*Mas ele não está lá para lhes dar os blocos,
as cidades e nem para marcar a cera com a cadeira de rodas.
Eu, nesta tarde, sentindo o cheiro de hospital I'm falling down, falling
down.*

*Não sentia cheiro de hospital quando ele deixou de estar sentado na
cadeira da varanda assistindo às crianças brincarem no jardim,
deixou de estar lá para sempre e eu não senti cheiro de hospital.
Cheiros que marcam as crianças; que já não constroem mais cidades,
mas se constroem na cidade, e lhes cobram bebês,
o sol filtrado pelo vidro reflete no chão encerado, forma figuras.*

*Aniversário de criança, no mesmo lugar
onde antes se construíam pontes e brinquedos.
O primeiro como se ele ainda pudesse estar ali
para ver e distribuir balas soft de várias cores.*

Durante o curso Teatro da Imaginação fui muito tímida, fazia tudo pequeno e de forma inconsciente. Nos exercícios de criação de personagem, quando cheguei, criei muitas meninas plantas que eram inspiradas na HQ *Orquídea Selvagem* e se eram plantas não podiam sair do lugar... O Ilo sugeriu certa vez que elas tivessem asas... E como fiquei bastante tempo no curso pude ir lapidando e transformando com trabalho corporal e experimentações outras tantas possibilidades. Mas no espetáculo *Histórias que o Eco Canta* que reunia alguns contos de Oscar Wilde: *Aniversário da Infanta*, o *Gigante Egoísta* e *O Rouxinol e a Rosa* ele me deu para fazer a personagem da Roseira, que pede o sangue do Rouxinol.

Deixar de acreditar que a graduação, aquele pesadelo, não era um erro. Foi no *Umberto Eco* que eu descobri a possibilidade de reverter a graduação no que viria a ser o embrião da pesquisa que desenvolvo até hoje: meu

trabalho de conclusão de curso foi *Ventoforte: de história de Lenços e Ventos ao Príncipe Feliz, sua trajetória de construção de uma linguagem teatral*.

No desenvolvimento da monografia buscava responder como as Artes Integradas promovem uma transformação do ser, dentro de um contexto da Terapia Ocupacional, ainda que de maneira instável, formulei perguntas, que ainda hoje estou buscando responder, fiz afirmações que pretendo comprovar, entrevistas para as quais formulei roteiros e cujas respostas ainda me orientam.

E se não voltasse para a casa dos pais como iria fazer para sobreviver em São Paulo?

Tínhamos um espetáculo recém montado com os alunos do curso Teatro da Imaginação por um dos professores do curso, Wilton Amorim, e o Ilo não queria muito que a gente saísse pelo mundo com aquele trabalho, segundo ele não estávamos... Não era nem maduros e nem prontos, queria que esperássemos mais... Não me lembro mais com segurança, mas girava em torno da nossa formação, que não era para isso um curso de teatro da imaginação, concluir um espetáculo e sair para o mundo achando que éramos artistas, que havia uma responsabilidade nisso.

Só que *Uma Rosa para Bela* dirigido por Wilton Amorim vendia feito água... Era isso... Mas nos pagavam tão pouco... E assim de cachês e cheque especial eu tentava não sucumbir na grande metrópole... Tinha feito de tudo no Ventoforte, fui estagiária durante anos, era muito tímida e insegura, o medo de errar me paralisava (querer ser atriz e ser manca me paralisou por algum tempo) e fiquei anos fazendo estágio, anos fazendo o curso porque era dito que o Ilo montaria um espetáculo com os alunos, mas muitos diziam que era uma lenda. Eu procurava trabalhos como T.O em saúde mental... Mas os contos de horror só me interessam na ficção e vão ter que ficar para outra hora.

Agora que era livre mesmo para escolher e queria aprender a língua da Arte, fui fazer especialização com a professora que me disseram “tinha tudo a ver com o Ventoforte” e aqui entra uma segunda personagem muito especial dessa história: Regina Machado.

O curso de Especialização em Arte Educação na Escola de Comunicações e Artes era coordenado por ela, tínhamos aula com a Rosa Iavelberg, Cristina Rizzi e a própria Regina. Todos no curso já eram

professores de Arte e trabalhavam lá com obras de Arte em sala de aula. Ana Mae Barbosa era uma referência importante. Como já falei aqui eu tinha experimentado muito e lido o *Herbert Read*. Quando eu contei do curso que eu dava no Ventoforte alguém me incentivou a entregar curriculum em escolas e ouvi mais alguém sussurrar meio horrorizado que era uma proposta modernista ao que se seguiu uma longa fala da Regina sobre a história da Arte Educação. Minha curiosidade sobre o idioma que eu falava aumentou, pois que não era exatamente o mesmo falado pelos outros professores de Arte.

Meu primeiro trabalho como professora de Arte em escola foi dos mais bonitos acasos do destino, em uma escola pertinho do pardieiro em que eu morava com amigos no bairro da Pompeia, tinha lá um coordenador (o Moca) que conhecia muito bem o Ventoforte, tinha feito lá umas oficinas, a escola era da filha do Paulo Freire (Fátima), eu até o vi uma vez e fui apresentada assim mesmo como discípula do Ilo Krugli, que nem sobrenome de família em Limeira; sobrenome que me abriu e abre portas, como elos de uma corrente amorosa. E esse foi o início de uma carreira como professora de Arte que sempre me encheu de angústias, dúvidas e algumas alegrias.

Já trabalhei em várias escolas, pedi demissão de uma dezena, fui demitida de tantas outras, em *uma* delas consegui fazer o que considero Arte mesmo, desenvolver processos simbólicos transformadores, e posso ver meus alunos por aí; agora, adolescentes. Alguns me abraçam e dizem que sentem saudades das minhas aulas, crianças de quem eu tinha muito prazer em estar junto e passava tardes deliciosas em complexas aulas de duas horas de duração em um ateliê muito simples (mas que tinha pia!) e que cheirava (muito) a comida gostosa porque fica em cima da cozinha de uma escola italiana de São Paulo e que me deu a oportunidade de me tornar uma professora muito melhor, uma pessoa melhor, em uma equipe na qual me sentia aceita e acolhida e onde eu consegui experimentar, criar e meus alunos aprenderam os códigos da linguagem artística e também puderam se expressar do jeito que queriam, experimentar sem ter que transformar tudo em “produto”, pois que as exposições eram organizadas e preparadas junto com as crianças.

Sangue, suor e lágrimas... O relacionamento com as crianças era, às vezes bem difícil, mas com os adultos era pior. A escola tentava passar por um momento de transição. Mas com o aval da diretora desenhávamos com fogo,

pintávamos com barro e água, dançávamos com pétalas de flores de verdade, estudávamos movimentos artísticos envolvendo os imigrantes italianos em intrincados projetos sobre imigração e a cidade de São Paulo. Eu estava imersa em uma “nova proposta”: a Reggio Emilia e nela meu *dialeto simbólico* em que a experimentação, a reflexão e a apreciação caminhavam juntas foi visto de maneira positiva.

Nesse tempo da primeira escola e do curso de Especialização aconteceu a montagem do espetáculo *Histórias que o Eco Canta*, fruto do curso Teatro da Imaginação com direção de Ilo Krugli. Afinal a lenda se tornava realidade. Aprendi muito sobre teatro nesse período, muito sobre Arte, muito sobre crianças porque seja pela minha persistência nos estágios, seja porque estava começando a falar o dialeto “simbólico” e lia Herbert Read o Ilo me chamou pra dar aula para os pequenos. Que é das coisas que mais gosto de fazer até hoje. Inventava muitas histórias cheias de música e objetos e brincava muito com as crianças... Equipe deliciosa com a qual aprendi tanto: Paulo da Rosa e Luciana Coin, estudávamos, líamos, fazíamos reuniões imensas com o Ilo.

Sábados de manhã durante cinco anos eu trabalhei no Curso Livre de Teatro para Crianças e Adolescentes que tentamos “exportar” e levamos para outros espaços: A Casa e a Escola Cooperativa.

Nasci atriz de ofício com esse espetáculo, acho que nasci mais “gente” também (consciência de si e do outro) dava aulas e queria fazer mestrado. Regina Machado me disse em 1995 que só ia ter vaga em 2000. Esperei. Enquanto isso fazia aulas como aluna especial na Escola de Comunicações e Artes.

Da série Eu sou!

Eu me sinto estranha;

Crescendo em direção à luz.

Para poder viver.

*Mas desejando que um paciente jardineiro
troque os meus vasos e me mude de lugar.*

Da série Eu sou!

*Sei da vida como um jardim que cresce;
raízes, pequenos vasos; trocam-se os rumos,
grandes vasos, incabível, terra ampla.
Serei árvore que dá folha, flor, fruto e sombra em que virei repousar
quando o sol esquentar demais os meus miolos.
Na angústia do feminino jardim que aguarda,
entrelaçamentos e líquidos; a força e a coragem.
Quero ser, quero estar preparada
sem regressar
à terras que foram há tanto tempo deixadas para trás.*

Da série Eu faço!

*Como iniciá-la se ainda não faço mesmo,
Devidamente
E o devido? Quem deve? Eu?
Coragem para ser, fazer.
Devo de quem? Devido ao fato de que?*

Da série Eu faço!

*Andei por tanto tempo perdida!
Agora apesar de constatar ter consciência da realidade...
É um bem, um bem enorme estar consciente
e não ter tristezas ocultas, mascaradas, indefinidas.*

No Ventoforte fiz ainda *Sete Corações- Poesia Rasgada* com poemas do Lorca, experiência de fazer um trabalho com muita gente em cena e interagir direto com as crianças, improvisando. Com esse espetáculo estivemos em temporada no Rio de Janeiro, e fizemos apresentação inesquecível para Nise da Silveira, também o Ilo tem seus mestres. O projeto Lorca na Rua em 1998 do SESC nos levou a trinta cidades do interior paulista durante os meses de agosto e setembro. Para poder ir, pedi demissão da escola e pensei em viver só de teatro.

Fazer tantas vezes o espetáculo, que tinha interação direta com o público e era todo ritualizado me fez identificar o quão forte tinha sido para mim a religião e o rito ainda quando menina, a paixão de Cristo encenada nas ruas de Limeira, a visita a São Manoel para ver os tapetes florais (*La infiorata*), as procissões até o cemitério, e outras em que as toalhas mais bonitas das casas eram postas a janela, a vivência nas comunidades religiosas para adolescentes inspiradas em Michel Quoist.

A partir daí comecei também a perceber que existia um mundão de meu deus pra além do Ventoforte. O Ilo não me chamava pra fazer adulto, eu era uma atriz insegura, tímida e muito briguenta, não queria só sentir, me incomodava com o estilo anárquico de criação, o tempo fora do tempo para a produção; percebia que ali eu tinha a originalidade, a criação, técnica, uma linguagem cênica única, mas me faltava compreender o que era essa língua. E comecei a viver uma história inventada por mim: que o Ventoforte era uma oficina como as medievais na qual se aprende um ofício e o Ilo era nosso mestre e que tão logo fosse possível eu deveria seguir meu caminho, pois essa é a tradição dos mestres.

la para a Escola de Comunicações e Artes e passava muitas tardes estudando, lia de tudo: Anatol Rosenfeld, os professores de lá li todos: Malu Pupo, Vendramini, Ilíada de Castro, Clóvis Garcia, Ingrid Koudela, Jacó Ginsburg, Fausto Fuser lia muito, principalmente dissertações e teses, pedia pra alguns professores pra fazer disciplinas da graduação como ouvinte.

Da série Eu faço!

Minha bolsa preta e pesada carregada de livros

machuca meu ombro direito.

A Lua cheia sobre a universidade

Carrego meus livros não lidos ao luar

e decido que liberdade é

encontrar-me com eles

e finalmente lê-los.

Assim tirei DRT, fiz banca em São Paulo, e sonhava em atuar em espetáculo adulto. Tentei montar um, *A Roda da Fortuna*, adaptação do texto medieval *La Jeu de La Feille* de Adam D' Arras, mas captar recursos ainda era um mistério.

Em 1996 fiz o primeiro curso do *Teatro Brincante* para Educadores, aprendia fazer brinquedos e a transformar a experiência adquirida no Ventoforte para contar histórias agora refletindo e me organizando a partir da observação que fazia da Regina Machado e outras contadoras. Conheci assim a cultura do brincar desenvolvida por Lídia Hortélio e Adelsin.

Desde 1995 contava histórias para as crianças nas aulas. Em 1999, comecei a contar histórias muito timidamente para públicos em que misturava oficinas e narrativas. Do mesmo jeito que fazia no curso no Ventoforte, lá onde tinha aprendido a fazer isso.

Tinha muita vontade de atuar e aprender a interpretar e para o próximo espetáculo do Ventoforte, *O Mistério das Nove Luas* não fui chamada. Fiz alguns testes para espetáculos de outros grupos, mas a linguagem que eu tinha aprendido era processual, ritualística e não conseguia me preparar de forma prática e rápida para um teste.

Montei então um espetáculo de narrativa com objetos e um grupo a Caixa de Fuxico, pequenino mesmo: *A Dança das Cores* contava a história da criação do Arco Íris na mitologia grega. Com a ajuda de amigos, porque não era uma produção pensada e planejada, foi surgindo aos poucos.

Da série Eu faço!

Arelada,

tornando-se o que os outros diziam:

uma pobre coitada, inválida.

Está dito e ecoa dentro de mim.

Saio, falo, dirijo, escrevo, corrijo e sonho que sou poeta.

Dia da libertação,

como um prisioneiro que tem muitos anos a cumprir

e vê sua pena ser reduzida por empenho e esforço.

Depois de anos de prisão

O que em mim sente está pensando...

Decidi sair do Curso Livre para Crianças e Adolescentes do Ventoforte dizendo a mim mesma que era preciso para que pudesse olhá-lo de longe com outros olhos para pesquisá-lo, mas que não estaria completamente fora. Conversei com o Ilo e pedi demissão. Passei dias com tontura como se estivesse sem chão. Raízes arrancadas da terra fértil. A menina-mulher planta agora procurava novos espaços.

Entrei no mestrado com a orientadora que eu que desejava, Regina Machado, para desenvolver pesquisa sobre o Ventoforte, buscando ainda entender que língua era essa e porque ver e fazer espetáculos daquela maneira faziam com que a gente se transformasse por dentro.

E em 2000 fiz um espetáculo na Escola de Comunicações e Artes com os alunos do Departamento de Artes Cênicas, musical bossa nova, *Pobre Menina Rica* do Carlos Lyra e do Vinícius de Moraes, meu primeiro adulto.

Entrei mais ou menos ao mesmo tempo no grupo Os Sátyros.

No mestrado a primeira disciplina que fiz foi com a Regina Machado, *A narrativa oral na formação do professor de Arte* e comecei a tentar ler Durand e muitas e deliciosas narrativas que preparava para contar, como se fosse para transformar em brinquedo para as crianças: Contos Tradicionais do Brasil, Contos Populares Portugueses, o Mahabharatha, A Mitologia dos Orixás, Contos da Tradição Judaica, As mil e uma noites, Contos Celtas (eram meus preferidos porque, influenciada pela História em Quadrinhos *Moonshadow*, aprendi a gostar de W. B. Yeats desde a adolescência), O Senhor dos Anéis do Tolkien, e muitos outros.

O Teatro dos Sátyros estreou na Praça Roosevelt em 17 de novembro de 2000 com o espetáculo *Retábulo da Avareza, Luxúria e Morte*, texto do espanhol Valle Inclán, teatro adulto, difícil tudo, a praça era abandonada, só a gente ali, quem se interessa por Teatro em São Paulo pode avaliar a renovação que “os meninos” fizeram.

Fiquei um ano e meio nos Sátyros, participei de três montagens e fiz lá uma preparação de atores com o Ivam Cabral que era o mestrado dele; aprendi bastante, seja a atuar, seja sobre administrar um teatro e sai com a estima muito melhor, ali eu era tratada como atriz capaz e me jogavam em situações para as quais, às vezes, eu não me sentia nem preparada (Rodolfo, Ivam,

Silvanah) e aprendi a me preparar para elas sem ter que depender tanto do idioma “simbólico” e depois sai porque em alguns momentos é difícil conciliar o desejo de atuar e o público com o qual se deseja comunicar. O Teatro Infantil padece desse mal que aos poucos vem se modificando, produções originais e complexas podem ser destinadas às crianças?

Durante o mestrado quis aproveitar muito a possibilidade de entender mais teatro e ensino de teatro sob um ponto de vista acadêmico, também queria pesquisar como eram as aulas de teatro nas escolas e, além disso, a história do Ensino de Arte.

Desde que comecei a dar aula em escolas, lá no Poço do Visconde, já me intrigava a formação dos professores, já acreditava que era ali que estava o meu “problema”, eu não me identificava com nenhuma proposta, eu não me reconhecia no ensino de Arte. Para dar aula em escolas estudei muito História da Arte, fiz cursos no MASP e no Museu Lasar Segall, participei como ouvinte do Congresso da ANPAP em 1996, do seminário “Compreensão e o Prazer da Arte”, no SESC em 1998, era uma exigência para desenvolver a proposta triangular, mas... Continuava insegura em como construir uma prática que incluísse os brinquedos, as histórias, os mitos, o imaginário e a liberdade de se criar a partir de um material o que se quisesse? Modernista! De novo? Parecia uma espécie de xingamento. Penso que muitos coordenadores compreendem mal a proposta triangular e sempre querem que se faça “releitura” da Tarsila!!!

Procurei ajuda e num período curto, mas importante, fiz assessoria no Espaço Pedagógico com a Prof.^a Miriam Celeste Martins para procurar me sentir mais segura para preparar minhas aulas.

Também durante o mestrado fiz então a Preparação para o Programa de Aperfeiçoamento de Ensino, o PAE, em que tive o que considero a célebre aula com o falecido Prof. Otavio Ianni. Para quem como eu, que vê a universidade pública como uma espécie de abrigo e andara chocada por uns tempos, ouvir Otavio Ianni foi um reencontro, uma volta ao lar, eu descobri que, embora fosse difícil e não visse lugar para mim, eu poderia encontrar e defender uma postura para ensinar Arte.

Defendi o mestrado com a dissertação *Uma experiência em Teatro e Educação: a história do menino navegador Ilo Krugli e seu indomável Ventoforte* no Departamento de Artes Plástica na área de Arte Educação. Uma

etapa para mapear o território historicamente e mapear o meu aprendizado em Arte.

Recém saída do mestrado, aceitei trabalhar em Bauru numa universidade particular como coordenadora geral. Precisando muito ganhar dinheiro e garantir uma sobrevivência mais digna do que o teatro até aquele momento poderia me proporcionar.

Queria fazer doutorado porque não tinha ainda sequer aprendido a sintaxe da língua das Artes que eu queria aprender.

Então da tranqüila Bauru ensolarada, na paz do emprego fixo em universidade cheia de tecnologias e alguns recursos eu li sozinha o Durand, o Cassirer até comecei, esbocei o projeto para o doutorado, dei continuidade aos espetáculos de narrativas e fiz a primeira temporada do meu grupo Caixa de Fuxico, onde? No Ventoforte!

Voltei para São Paulo para trabalhar na Scuola Italiana Eugenio Montale, escola da qual já falei um pouco, porque a diretora, também conhecia o trabalho do Ventoforte (não adianta procurar, ela não está mais lá, esses coordenadores e diretores estão sumindo sabe...)

Marina Célia Moraes Dias, professora muito querida da Faculdade de Educação, me chamou para desenvolver um trabalho do qual tenho muito honra em ter participado como professora da equipe de Literatura no projeto *“Leitura de mundo letramento e alfabetização: espaços e tempos das linguagens do brincar”* coordenado por ela para professores de Educação Infantil da Prefeitura de São Paulo em 2004. Para esse trabalho desenvolvi a proposta de mesclar as propostas de Ilo Krugli: do quintal, resgate da infância, do brincar, com o propósito de re-encantar os educadores; e as estratégias de aproximação do conto de Regina Machado e uma proposta de leituras e reflexão de forma poética. Ser “modernista e sentimental” ainda me preocupa bastante! Também ali experimentei uma proposta do Teatro da Imaginação a maneira como julgo importante: *O Ventoforte faz de você um herói*.

Elaborei a sequência de aulas para que cada um dos encontros fosse uma aventura poética, na qual narrava uma aventura de Ulisses na Odisseia, a cada aula usava recursos diferentes para narrar e desenvolvia metáforas com temas que desenvolveria na aula. Construir o quintal, ao final da aula registrar em imagem ou em palavra, brincar de roda, selecionei a Odisseia da Ruth

Rocha como leitura guia, um texto do Lorca sobre a sensibilidade, *Palavra*, letra do Chico Buarque, usei músicas do Egberto Gismonti para o aquecimento corporal com papel de seda para os movimentos. E tínhamos uma apostila com textos sobre Literatura que usamos muito. As palestras ocorridas durante a abertura do curso me ajudaram na condução: Ana Angélica Albano, professora da Unicamp praticamente me apresentou ao falar do Ventoforte e ainda mostrou o vídeo da Reggio Emilia em que as crianças vão ao jardim e juntas pintam um grande painel.

Foi um trabalho emocionante, de muitas descobertas e trocas. Perceber nas professoras participantes o corpo desperto pelo jogo, a cumplicidade dos companheiros, a surpresa ao se perceberem emocionadas ao contar seus brinquedos de infância, suas descobertas ao lerem os textos e participarem das rodas de conversa, a beleza da disponibilidade de contar uma história brincando. Me lembrava muito do meu processo de aprendizagem, e tentava registrar com escrita poética, com imagens, com uma fala minha mais marcante.

Enquanto isso levantava hipóteses e estudava, dava aulas de Teatro e de Artes Visuais, estudava italiano com muito afinco, fazia aulas de acordeon e aprendia a tocar percussão na Banda Feminina Ilú Obá de Min.

Como aluna especial da pós-graduação da Universidade de São Paulo em 2004 no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, cursei a disciplina *Introdução à Literatura musical de Mário de Andrade* com a Prof.^a Dr.^a Flávia Toni. Nessa disciplina ainda tinha a ideia do “pertencimento”, sentimento de nação, inspirada pelo Lorca e sua pesquisa poética das canções espanholas.

Eu sempre com a ideia desse idioma estranho que aprendemos no Ventoforte que tem a ver com imaginar, com poetizar, com identidade, com sentimento de nação, aprendizagem de si, e do Outro. Escrevia e pesquisava sobre Ensino de Arte e Cultura Popular na formação de Professores, aprendizagem de si mesmo... Tão modernista diriam alguns. Para definir a área de conhecimento busquei etnocenologia, estruturalismo, meu amigo Manoel diria, tem que ler Baktin e Levi Strauss. Ai de mim!

E fui ouvindo falar de professores, conversei com alguns na Escola de Comunicações e Arte e lá me disseram que se eu quisesse pesquisar o Ventoforte e Imaginário, Bachelard e Cassirer, ali não teria acolhida.

Nesse tempo considerei a possibilidade de estar mais próxima da Faculdade de Educação. Tentei o doutorado, mas não entrei, não sei se o projeto ainda não estava maduro ou se a linha de pesquisa escolhida não era adequada. E algumas das minhas colegas professoras de Arte, Sirlene Gianotti, e Maria Luíza Sene me falaram de um professor muito “concorrido”. Como ouvinte, fiz a disciplina *Mitohermenêutica da Arte: Ancestralidade e Criação* com o prof. Marcos Ferreira dos Santos e re-conheci o “dialeto simbólico”. Existe na Faculdade de Educação da USP um espaço onde se pesquisa sobre Imaginário, mas não só, também Arte e Ensino de Arte, e ainda sobre sua estrutura filosófica.

Muitas identificações aconteceram durante a disciplina, os filmes escolhidos pelo professor como a *A Dupla Vida de Veronique*; tínhamos discutido com o Ilo... Kieslowski é polonês... Tantas histórias. *Assédio* do Bertolucci, filmes queridos. As citações sobre os quadrinhos de *Neil Gaiman*, em especial *Sandman* e *Mathew*, o corvo, Nise da Silveira, os mitos narrados, a referência à Regina Machado, à obra de Bachelard, o Círculo de Eranos, a sensibilidade como forma de conhecimento e o “dialeto simbólico” volta a ser falado: *o nome da pessoa, nele já está, é o devir... Vórtice e voragem... A serpente no caduceu*.

Quase tudo estava lá. E eu me perguntava de onde viria a semelhança com a obra do Ilo? Ali estavam algumas das teorias, pesquisa profunda sobre a sensibilidade. Se havia linha de pesquisa o projeto poderia ser então sobre a obra de Ilo Krugli, desvendar os meandros de sua proposta pedagógica. Xi... É muito concorrido... Mas pelos vistos só havia um lugar e uma pessoa e seria percebido assim se no projeto eu demonstrasse que dava continuidade à proposta iniciada ainda na graduação. A partir daí o processo se desenvolveu em amadurecer o raciocínio, escrever de novo, entregar projeto, “... *em acreditar na existência dourada do sol*” passar pelas provas e ser aprovada!

Enquanto isso a Caixa de Fuxico cresceu um pouco e conseguimos feitos heróicos para um grupo pequeno e que se propõe a desenvolver imagens originais, criação complexa para crianças; conseguimos verba pública

para montar um espetáculo novo, de um conto português *O Galvão*, do mito de Eros e Psiquê, e da pesquisa sobre a formação da alma brasileira fizemos *A Menina, o Príncipe e a Noite*; sempre com muito medo me cerquei de artistas e mestres queridos para o processo de montagem e fiquei surpresa ao ser indicada para atriz coadjuvante do Premio FEMSA de Teatro Infantil.

Fizemos nova temporada do espetáculo *A Batalha dos Encantados* no Centro Cultural São Paulo que também foi indicado ao Prêmio FEMSA, na categoria especial pelo resgate das tradições afro-brasileiras para crianças.

O tempo passou, mas Regina Machado me chamou, prá junto com uma equipe, elaborar o *Boca do Céu*, Encontro Internacional de Contadores de Histórias onde criei, pesquisei, contei histórias e ouvi tantas belezas. E foi interlocutora delicada para as minhas angústias de professora e artista pesquisadora.

E acredito que eu talvez já não seja mais atriz tão tímida, menos insegura em relação a mancar em cena, Andrea, nome viril. Na Itália, horrorizei mais de uma senhora com meu nome masculino de origem grega que significa coragem e virilidade.

E agora com mais calma estou aprendendo a falar esse “idioma” que já na infância escolhi. De continuar a, *em algum lugar lá dentro*, ser criança, o juramento que fiz embaixo do pé de jabuticaba que abrigou tantas das minhas brincadeiras, de continuar a sentir o cheiro do manacá e de brincar com as muitas “atírias” na chácara Santa Madalena em Limeira, casa da minha avó materna (elas, as borboletas, já não estão mais lá, não adianta procurar).

Prece ao Vento

*Deixe que eu seja tua companheira,
brisa, leve, inquieta e morna.*

Deixa eu ser Paris, cheia de mistérios e encantos!

O vento, meu companheiro, brinca com meus cabelos e meu vestido.

E eu, brisa sorridente, nessa manhã ensolarada por dentro de mim.

*Voam da minha boca gotas de orvalho e chuva
abrindo a primavera.*

*Meu manacá vai brotar, permita,
brisa, que ele cheire como cheirava minha infância,*

que voltem as atírias e seus casulos.
Minha infância, linda borboleta amarela,
não permita brisa, que eu morra sem que tenha voltado para lá.
Piso com meus pés diferentes o solo fértil de sonhos nunca dantes ousados.

Na Faculdade de Educação, desde o ingresso em 2007, experimento uma nova busca, tudo é novo no desenvolver um processo de estudos que alimentem minha pesquisa.

Proponho a mim mesma, exercícios de escrita e de estudo, unindo minha prática com o grupo Caixa de Fuxico, a experiência como contadora de histórias e minha pesquisa sobre aprender e ensinar Arte.

Na disciplina “Tradição Oral e Arte Africana como documentos complementares” com a Prof.^a. Marta Heloísa Leuba Salum (Lysie) do Museu de Arqueologia e Etnologia desenvolvi o exercício *Memória Viva: um exercício de escrita a partir de estudos dos Reino Yorubà, de Amadou Hampatê Bá e a mitologia do orixá Xangô*. No seminário contei algumas narrativas míticas do orixá Xangô e suas três mulheres, cantando durante a narrativa, os seus epítetos em yorubà como fazemos no Ilú Obá de Min.

Na disciplina com meu orientador Prof. Marcos Ferreira dos Santos, “Mythologia Comparada: Ensaio para uma Antropologia da Educação” apresentei o vídeo poesia *Prece ao Vento* pela primeira vez utilizando um poema meu. Pude me aproximar mais da obra de Gilbert Durand, dessa vez conduzida pelas propostas das aulas. O “dialetto simbólico” nessa fase esteve como quando se aprende uma língua nova, entendo tudo, mas ainda não consigo falar nessa língua, me expressar nela!

Formatei em orientação o curso que desenvolvi no Centro Universitário Maria Antônia a partir das propostas do Teatro da Imaginação que buscam a transformação interna através da jornada mítica, do teatro ritual, de propostas simbólicas e poéticas.

Aprendo a ler filosofia: Merleau-Ponty desvelando aos poucos... Hermenêutica e um modo de ver o mundo, de interpretar. Nos exercícios de escrita, desenvolvi pesquisa para artigo *A Arte de Contar Histórias na*

Contemporaneidade, apresentado no Congresso Internacional de Imaginário Envolvimento/Desenvolvimento em Recife.

Um novo mundo, em que tenho tempo para ler e escrever, para refletir e criar. Para o colóquio de Niterói escrevi o artigo *Bestiário: uma proposta de Ensino de Arte e o pensamento mitohermenêutico*. Na Anpedinha na Federal de São Carlos apresentei um recorte do mestrado que foi um exercício extremamente útil de síntese.

No início do primeiro semestre de 2009 com o grupo Lume de Campinas, fiz “Treinamento técnico do ator a partir das danças populares” e descobri ali um caminho que não era novo, mas que dava um enorme reforço para minha proposta de trabalho. No segundo semestre de 2009 cursei a disciplina “A Música como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical” do Prof. Fábio Cintra na Escola de Comunicações e Artes. Apresentei seminário e monografia sobre a pesquisa musical no processo de criação do espetáculo “A Menina, o Príncipe e a Noite” no qual fiz assistência de direção e que nesse mesmo semestre fez temporada no SESC Santana. No seminário, pela primeira vez, tentei expor o trabalho que desenvolvo na língua nova que estava aprendendo. Na monografia contei a história da minha história com teatro tentando sondar o mistério dessa paixão, que desde sempre esteve em mim.

Com o grupo Caixa de Fuxico, tenho pesquisado para uma nova montagem a narrativa medieval francesa da Fada Melusina, que chegou a ser suplente para obter verbas para montagem no Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. E pesquisei, ainda, como tocar acordeon e outros instrumentos para as narrativas que conto.

Depois do exame de qualificação viajei para a Bolsa Sanduíche na Itália concedida pela Capes. Em Milão na “Università degli studi di Milano Bicocca” com orientação do Prof. Paolo Mottana freqüentei atividades do grupo de pesquisa “Immaginale” formado por Marina Barioglio, Fábio Botto, Francesca Antonacci, Giovanni Rizzo e Raul Citério, nascido das pesquisas do grupo a partir de Henry Corbin, Durand e Bachelard e a convite desse grupo contei história em italiano na festa da Associação Íris do Imaginário.

Tinham que ver, eu tentando falar a “língua do Imaginário” o tal do “dialeto simbólico”, que eu ainda estou tentando aprender... Só que em italiano!

Era um tal de imaginal, de aprofundamento no símbolo, e até me levaram para um curso no Lago Maggiore ver de perto Ascona, na Suíça Italiana onde se reunia o Círculo de Eranos.

Sou faladeira, contadora de histórias mesmo, e língua estrangeira não é impedimento para essa característica natural, em constante vigilância de uma consciência, às vezes, excessivamente crítica. Ainda mais que, por lá as pessoas eram só ouvidos para as minhas muitas histórias das terras tupiniquins. E assim foi que, das respostas às perguntas que me foram sendo feitas, sobre como o Imaginário tinha chegado até o Brasil (!) e de como eu tinha me iniciado nos estudos sobre o Imaginário que, fui memorizando o que eu dizia e fazendo listas para o capítulo dos antecedentes teatrais da minha tese.

Foram muitas identificações, o trabalho de Paolo Mottana, ainda em desvelamento para mim, poético e parecido com o dos grupos de estudos daqui. E pensava em, como foi bonito meu orientador (será que ele sabia?), ter me mandado, talvez para o coração teórico, da minha pesquisa e para minha própria origem. Como sabem, eu obviamente, tinha escolhido ir à Messina, um lugar lindo com mar, Marcos Ferreira, paciente, mas firme insistiu que eu fosse prá Milão e essa história, que me fizeram repetir inúmeras vezes, fazia rir a todos do grupo. Ah, claro, como sabem, sou de origem “veneta”, das proximidades de Veneza, região do Veneto.

Participei também da Odin Week, do grupo de teatro Odin Theatret liderado por Eugenio Barba na sede do grupo em Holstebro na Dinamarca, uma das grandes realizações de sonhos da minha paixão pelo teatro que o doutorado me trouxe: conhecer de perto a sede de um grupo mítico. Ah! As maravilhas da virtude do teatro de grupo e pesquisa, em que todos têm o mesmo salário... Me sentia em um livro do Dostoiévski, como é que eu faço teatro no Brasil? Quase, quase do mesmo jeito que fazia no meu quintal...

Pensava muito na qualificação e na história que Regina Machado contou sobre as pistas e do homem que sonha com um tesouro e vai buscá-lo para depois descobrir que estava embaixo de sua casa.

A realização dos sonhos continuou pelas ruas e galerias de arte de Milão, Firenze e Roma, pelas terras da Liguria onde nasceu o poeta querido e

admirado que dá nome à escola onde fui melhor pessoa e professora de Artes: Eugenio Montale.

Enquanto corria de manhã, no verão milanês, em torno do Castelo Sforzesco, às vezes, me emocionava pensando em como mesmo, seria eu mesma que estava lá, de como será que poderia agradecer aquilo tudo pro meu orientador. Sou assim, em mim, sempre, a gratidão.

Trouxe da Itália muitos livros e ideias novas para minha pesquisa e também para meu grupo de teatro, convites para voltar, publicar, traduzir, dar cursos de teatro por lá e amigos novos sem os quais achava que não conseguiria mais viver e muitas, muitas reflexões, sonhos, aventuras e a descoberta de que as estrelas dos céus de nossos antepassados brilham muito intensamente sobre nós quando estamos sob elas, mas essa é uma outra história e no espaço/tempo/memorial de hoje não dá prá contar e vai ter que ficar para uma outra vez...

E para a escrita desse memorial, um templo a *Mnemosyne*, ó Musa, canta o aedo... Pude organizar, mais uma vez, de forma consciente meu processo de aprendizagem, re-ver, e se no começo pareceu doloroso, desvelações para os que sabem ouvir...

Ah! Moro em São Paulo, em uma casa antiga e térrea e tenho um jardim, nele um pezinho de manacá que veio da chácara da minha avó e lá já tem borboletas “atírias”. Elas voltaram!

Introdução

*Portami il girasole ch'io lo trapianti
nel mio terreno bruciato dal salino,
e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti
del cielo l'ansietà del suo volto giallino.*

*Tendono alla chiarezza le cose oscure,
si esauriscono i corpi in un fluire
di tinte: queste in musiche. Svanire
è dunque la ventura delle venture.*

*Portami tu la pianta che conduce
dove sorgono bionde trasparenze
e vapora la vita quale essenza;
portami il girasole impazzito di luce.*

(Eugenio Montale, Ossi di seppia, 1925)¹

¹ Traga-me o girassol, para que eu possa transplantá-lo no meu terreno queimado de sal, e mostre o dia todo para os azuis espelhados do céu a ansiedade do seu rosto amarelinho. Tendem à claridade as coisas obscuras, se exaurem os corpos num fluir de tintas: estas em música. Esvanecer é portanto a aventura das aventuras. Traga-me tu a planta que conduz aonde surgem loiras transparências e exala a vida qual essência; traga-me o girassol enlouquecido de luz. (Tradução da autora)

A proposta de um processo de criação que nos aproxime desse mundo em que se entrevê o outro lado, como nos ensinam alguns artistas e poetas. Eugenio Montale, Wim Wenders, Shakespeare que nos instiga com a frase “Entre o céu e terra existem mais coisas do que supõe nossa vã filosofia”. Entre o céu e a terra existem muitos reinos possíveis de serem entrevistados. O reino das imagens, o reino dos céus, o reino da imaginação.

Mas como é que funciona o reino das imagens? O Imaginário, como se poderia compreender? A capacidade de visualizar imagens como se fosse um cinema dentro da cabeça de cada um? Existem imagens que já estão lá? Como se formaram? É possível criar novas imagens a partir de movimentos corporais? Ou as imagens se constelam em novas recombinações e narrativas?

Um Teatro do Imaginário, uma pedagogia do imaginário, deixar com que a obra fique com lacunas para serem preenchidas pela ressonância da obra em nós. Revelando assim um pouco de nós mesmos. Mas como se faz teatro para se chegar a obras assim abertas “non-finitas”²?

Essas são as perguntas “clássicas” do meu ser “criança eterna”. Sei bem o que fazer com as imagens que são geradas em processos de experimentação, sei como propor processos, mas gostaria de poder compreender como as imagens se formam e como aprender com esses processos de criação a *linguagem da alma*, a *linguagem dos anjos*, que acredito sejam uma e a mesma.

Em resposta à minha pergunta sobre como trabalhava para fazer com que as imagens dos espetáculos tivessem, para cada espectador um sentido, se trabalhando com símbolos universais ou se estes surgiam do processo de improvisação e do “training”, Eugenio Barba definiu como *linguagem dos anjos*

² A poética do non-finito de Michelangelo é descrita por Vasari, G. (Le vite. Ed. G. Milanesi, Firenze, 1878-81, 9 vol). No séc XV em Firenze, Dante, Petrarca e Boccaccio são alguns dos artistas que aderem ao neoplatonismo, Donatello antes de Michelangelo já havia experimentado esse estilo estético que expressa o “estar sendo feito”, o ato da criação que compreende que dentro da matéria uma forma já latejasse e é colocada para fora pelas ferramentas do artista que se compara a Deus na criação. Nesse período a ideia de Perspectiva é superada, o movimento que se desenvolve após o Renascimento é o Maneirismo, entre o finito e o infinito está o claro-escuro. O non finito é uma categoria estética que também está presente nas obras de Rodin, no Impressionismo, em Cézanne e é um estilo que dialoga muito com a contemporaneidade deixando entrever a matéria prima e o percurso do processo que ficam como que “inacabados” na obra final, não porque o artista não tenha tido tempo suficiente para acabar, ao contrário, esta é a obra.

o trabalho de seus atores, em uma palestra em Milão e na Odin Week, festival na sede do grupo Odin Theatret, dirigido por ele, em Holstelbro, na Dinamarca, do qual participei como parte da programação da minha pesquisa na Europa.

A experiência do sagrado é uma necessidade do ser humano que cria símbolos, em um trajeto antropológico. O Sagrado poderia ser considerado um estado de graça e transcendência e está relacionado ao conhecimento, a gnose. A transgressão aos limites, a delimitação, a ultrapassagem do umbral, a conquista de novos territórios em uma perspectiva do tempo e do espaço não cartesianas segundo o novo espírito científico inaugurado por Bachelard, adquirem a forma de Anjos como nos conta Durand (NEUMANN, ELIADE, DURAND, 1997).

Imagem arquetípica entre o sagrado mais sublime e o profano mais decaído o simbolismo do anjo presente em diferentes culturas nos relembra a lição que aprenderemos no capítulo quatro com o Ar e com o mestre dos elementos Bachelard, a mobilidade das imagens aéreas, a necessidade do movimento ascensional que inaugura o futuro com suas conformações e transgressões. Seres alados, os anjos vivem na presença de Deus, a simbolização do Sagrado e são mensageiros da palavra de Deus, possuem uma comunicação direta com a alma.

A *linguagem da alma* segundo autores como C. G. Jung, H. Corbin e J. Hillman é a linguagem simbólica e se relaciona à filosofia das imagens. Os três autores citados fizeram um esforço imenso para que essas pesquisas saíssem do âmbito terapêutico. Henry Corbin, filósofo francês, islamista, infelizmente ainda não traduzido para o português, pesquisador do Islã, e das obras de Avicena di Ibn, Al-Farabi, Averroes e Suheawardi, delineia um mundo imaginal, ao qual a modalidade perceptiva da imaginação criadora permite penetrar (BARIOGLIO, 2008). Corbin, a partir de seus estudos sobre a filosofia oriental, descreve o *mundus imaginalis*.

Assim designado porque traduz do árabe “alam al-mithal”³, é a instância ontológica na hierarquia de um universo metafísico de estrutura neoplatônica, no qual o uso se desdobra no múltiplo e no qual intervém uma hipóstase entre o intelecto e a alma do mundo, entre o mundo supra-sensível e o mundo das coisas físicas. O “mundus imaginalis” transforma a ideia de alma e a apreensão que esta tem das inteligências e da natureza, para criar uma realidade imaginal. A ideia de alma passa a ser concebida como imaginação criadora (...) (PEREIRA,2002, p.217)⁴

James Hillman, retomando as premissas de Jung, funda uma “psicologia arquetipal” e procura reconhecer os sinais da alma, das expressões da alma em mitos, ritos e poesia também através da capacidade imaginativa.

Porém este não é um livro de autoajuda e nem de receitas. Mas possui um modo de usar, assim como os mais potentes remédios, os ungüentos e as pomadas que seguem os princípios da alquimia: em pequenas doses remédio e em excesso: veneno. Como na palavra *phármakon*, em grego φάρμακον, os filósofos gregos Epicuro (341-270 ac), Esculápio e Platão consideravam a escrita, a palavra, o pensar filosófico um *phármakon* que trazia saúde para a alma. Aqui o remédio é para remediação, na Educação esse cuidado para com o outro, para estabelecer as mediações necessárias na aprendizagem da Arte.

E um glossário para ajudar aos navegantes dessa travessia, entremeado ao texto para facilitar a leitura. Aprender a linguagem simbólica, da alma ou dos anjos exige um grande tempo, uma aprendizagem de si mesmo e do Outro, uma consciência corporal e um potente uso da imaginação.

Assim como algumas obras de Michelangelo Buonarroti, escultor italiano do renascimento, esse trabalho deixa ver a pedra: a matéria e a expressão. Para Michelangelo, a matéria (pedra) continha a escultura, ele

³ A citação do termo em árabe para ficar com a grafia igual a do texto original teve que ser acrescentada à mão pela falta dos caracteres no teclado.

⁴ O texto da autora tem uma nota de rodapé em que define a hierarquia neoplatônica: *da luz fazem parte o uno-bem, as inteligências-intelecto, o inteligível, a alma do mundo e os seres racionais (as almas); das trevas fazem parte os seres corporais e a matéria informe.*

apenas liberava da pedra o que ela já continha e algumas vezes, parava em um ponto (non finito). Dizia então que aquela era a condição daquela obra. Assim fazia uma metáfora da prisão, da condição humana. Do mesmo modo que Merleau-Ponty compara o corpo à uma obra de arte, Michelangelo deixa entrever as marcas do processo em algumas obras, como por exemplo, a Pietà Rondanini (Museu do Castelo Sforzesco, Milão, Itália) na qual se pode ver a pedra que contém a escultura: a expressão e o expresso.

Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial.
(MERLEAU-PONTY, 2006, p. 209.)

Aqui, nesse trabalho, muitas vezes, o leitor irá se deparar com a pedra! Ou as marcas do processo de pesquisa e as angústias e pensamentos digressivos da pesquisadora, que também é artista!

As digressões estão em forma de trechos extraídos do diário de bordo, fotos, desenhos e textos extraídos do processo de experimentação, da parte vivencial da pesquisa.

Atuando com o grupo Caixa de Fuxico desde 1999 em espetáculos de narrativas, contando histórias com música ao vivo e em espetáculos de teatro para crianças com integração de várias linguagens como a dança, o teatro de bonecos, de animação de formas e a cultura popular, vivenciei, experimentei e conduzi processos de criação para que imagens simbólicas fossem geradas e materializadas em cenas, palavras, cor e movimento.

Na prática do grupo Caixa de Fuxico procuro coerência com as questões aqui pesquisadas. Para as histórias contadas, para que exista uma narrativa musical paralela à história que vai sendo contada em que os músicos desenvolvem temas musicais que chamo de “narrativos”⁵. Nos processos de criação com a participação dos músicos, as atrizes e cantoras improvisam os temas das cenas sempre junto com a música. Também incluímos canções da

⁵ Diferente do “leit motiv” em Wagner, mas de certo uma ideia a partir dele, o que chamo de narrativo contém em um tema elementos que depois voltarão a aparecer na história, se fosse uma imagem seria como uma iluminura, a condensação da narrativa em uma frase.

cultura popular ou do cancionero popular brasileiro ou ainda de Portugal. Resistimos a um fazer música para história de uma maneira óbvia e estereotipada, que antecipe a criação da imagem de quem ouve. Por exemplo: se a história narra a entrada de um personagem tentamos não bater na porta ou brincamos com maneiras de anunciar sua chegada inspirados na observação de como as crianças brincam. Cria-se um tema, melódico, desdobrado de uma canção e que passa a simbolizar a personagem.

Há também uma proposta de repertório que seja elaborado, no sentido da visão que se tem da criança: sensível e inteligente para quem a experiência estética tem função formativa. Então escolhemos um repertório poético e de outro tempo de criação. Procuramos inserir brincadeiras de roda, brincadeiras de rua, do tempo e lugar em que se brincava na rua, como Giroflê-Giroflá, Na Ponte da Vinhaça, Samba Lelê e as tradicionais danças dramáticas brasileiras: cocos, carochos, cacuriás, toadas de bumba meu boi, lelês, cirandas, frevos, marchinhas, choro, modinhas, reisados, maracatus, cavalo marinho, dentre outros.

A cultura popular é uma referência constante, as fontes para esse acervo nós encontramos nos grupos *A Barca*, *Cia Cabelo de Maria*, *Cupuaçu*, *Siba e a Fuloresta*, *Abassaí* e nos mestres da tradição: *Mestre Salustiano* (in memoriam), *Lia de Itamaracá*, *D. Selma do Côco*, *D. Tetê*, *Caixeiras do Divino da Casa Fanti Ashanti*, *Tião Carvalho*, no acervo do espaço *Cachuera!* e no *Revelando São Paulo* (Festival de cultura popular organizado por Toninho Macedo do grupo Abassaí)

As características dessa prática artística engendraram o curso “*Encontros com o Teatro da Imaginação*” proposta de formação de artistas e educadores que teve início em agosto de 2009 e foi realizado no CEUMA, Centro Universitário Maria Antônia em São Paulo. A estruturação do curso contou com uma intensa preparação no sentido de organizar experiências diferentes: a das muitas leituras e diálogo com autores em cursos na universidade e fora dela; as experiências com a vivência teatral: nos cursos e oficinas que freqüentei, na convivência com os grupos em que trabalhei em espetáculos, temporadas e festivais; como professora de teatro nas aulas para: crianças, jovens e adultos e também na condução, atuação e pesquisa no

grupo Caixa de Fuxico. A artista, a professora e a pesquisadora trocam aqui confidências e experiências

O curso “Teatro da Imaginação” é a parte vivencial da pesquisa, sua parte prática. Gerou material recolhido em forma de diário de registros dos participantes, desenhos, histórias e poemas, fotografias e vídeos. Esse material serviu de recurso para análises, observações e reflexões desse processo de criação e foram cotejados e interpretados através de uma hermenêutica simbólica.

A análise no estilo mitohermenêutico seria uma maneira sensível de olhar para esse processo de criação incluindo um diálogo com o mito como linguagem atualizada e vivida. A hermenêutica serve como uma forma de compreensão do mundo e das obras da arte e da cultura.

(...) o trabalho filosófico de interpretação simbólica, de cunho antropológico, que pretende compreender as obras da cultura e das artes a partir dos vestígios (vestigium) – traços míticos e arquetipais – captados através do arranjo narrativo de suas imagens e símbolos na busca dinâmica de sentidos para a existência, se instala e é herdeiro desta filosofia latinomediterrânea, produtora e produto da cultura latina.
(FERREIRA-SANTOS, 2005, p. 65).

Renato Cohen (2004) dentre outros pesquisadores em arte nomeiam de “work in process” ou ainda “work in progress”⁶ os processos de pesquisa em Artes na “cena” contemporânea. O teatro contemporâneo enquanto arte expõe e espelha questões do ser humano e da sociedade contemporânea urbana. Trato como adjetivo a questão urbana já que a cultura popular é plena de festas, autos e ritos que possuem outra estrutura e também expressam os desejos, anseios e angústias do ser humano e que sabemos nada tem de selvagem ou primitivo. E voltando à cena contemporânea urbana: os musicais importados, traduzidos e muito bem produzidos convivem lado a lado com o teatro de pesquisa, os “stand up”, o teatro de grupo, a performance, o teatro pós dramático, lado a lado em uma mesma estação/temporada convivem em diferentes espaços teatrais, textos clássicos em que a estrutura aristotélica é

⁶ Conceito próximo ao de non finito é como se a obra ainda estivesse em evolução e nesse sentido é completada pelo expectador no ato da fruição.

mantida e em outras a completa ruptura dessas mesmas estruturas gera formas híbridas entre performance, música, dança, artes plásticas, cinema, vídeo, características de uma sociedade imersa na era da imagem e das novas tecnologias. (GUINSBURG; FERNANDES, 2008)

Os processos de criação em teatro aqui pesquisados pressupõem uma experimentação que ocorre em etapas e no decorrer do tempo, é uma característica dessa proposta para o desenvolvimento da aprendizagem da linguagem teatral que se aproxima do que se convencionou chamar teatro de pesquisa, além disso, existe a pedagogia aqui pesquisada, uma pedagogia das imagens.

Assim sendo, a partir de processos de criação em teatro articulados ao conceito de corporeidade, propostas inspiradas no treinamento técnico do ator, em alguns conceitos do Teatro Antropológico (BARBA, 1995), mas que poderíamos também chamar de Teatro Ritual, ou de Teatro de Movimento, ou ainda Teatro Pós-Físico (LOUIS, 2005) e em um processo de reflexão estética sobre as imagens arquetípicas geradas a partir dos processos simbólicos relacionados ao mito, ao sonho, a linguagem simbólica concretizei a proposta da Pedagogia do Imaginário: o Teatro da Imaginação.

O Teatro da Imaginação é o nome do curso desenvolvido pelo grupo Ventoforte que retomei como referência e homenagem ao meu período de aprendizagem com Ilo Krugli.

Essa proposta se insere em um contexto de formação humanista que se utiliza de recursos da linguagem teatral. O Ensino de Arte ou ainda Educação através da Arte, Arte-educação, Educação Artística ou Teatro-Educação são termos que muitos autores aprofundam para nomear uma prática relacionada à educação escolar (FUSARI; FERRAZ, 1993) (BARBOSA, 1997). Considerando que Arte-educação na prática dessa educação escolar está relacionada às Artes Visuais e Teatro-Educação se propõe a uma prática teatral também desenvolvida na educação escolar e que a proposta aqui desenvolvida nasceu no cerne de um movimento histórico deflagrado pelas experiências das Escolinhas de Arte e Augusto Rodrigues que tiveram o livro “Educação pela Arte” de Herbert Read como referência (KRUGLI, 2009) em que os estudos sobre o símbolo, sobre a Imagem e o Imaginário e a psique estavam entranhados no modo de fazer arte; filio a Pedagogia do Imaginário em teatro

descrita nessa pesquisa ao Ensino de Arte, que é um desdobramento de Educação pela Arte.

A Pedagogia do Imaginário é uma área do conhecimento que tem como expoente os autores Bruno Duborgel, Michel Mafessoli, Alberto Filipe Araújo, Maria Cecília Sanchez Teixeira, José Carlos Paula Carvalho. Definida da seguinte forma pela Prof^a. Maria Cecília.

Uma pedagogia do imaginário como metáfora, seria a porta voz dos deuses que renascem. Ela é a metáfora do processo pelo qual o imaginário conduz a nossa vida, atribuindo-lhe sentido. E, nesse sentido, ela é sim uma educação fática, uma educação da alma, uma educação da sensibilidade. (TEIXEIRA, 2006, p. 224)

Essa escolha está relacionada às teorias da Arte. Vinculada ao seu tempo, assumindo assim diferentes funções, a arte é geradora de significados, de símbolos, é prática, poíesis, processo, produto, reprodução, expressão, fruição, epifânia, terapêutica, entretenimento, mercado e cultura. Arte é um conhecer, um expressar e um construir (BOSI, 1991).

Arte também é a necessidade de elaborar, ordenar sentimentos, sensações, a necessidade de dar forma àquilo que seria do campo da percepção. Essas formas são geradas em um processo que inclui a pessoa e a cultura onde vive num permanente diálogo, ao se comunicar através da linguagem da arte, sempre simbólica, o ser humano desenvolve uma prática que é poética, um fazer que mescla sua própria percepção de mundo, sua transformação, imprimindo suas marcas à obra: uma poíesis. A Arte gera, em longo processo de construção, objetos, obras de arte, fugazes ou de permanência material que contarão a história de seu tempo como cultura. E como produto poderá gerar mercado e entretenimento, gera mercadoria, bens simbólicos que serão apreciados e essas experiências, esses conhecimentos serão compartilhados por outros.

Na apreciação, ao entrar em contato com a Arte, na fruição, o ser expectador, faz com que, a linguagem simbólica entre em ação, mas, muitas

vezes, esquecidos e distantes, ou desaprendemos ou não re-conhecemos os códigos, os sinais e já não temos mais a chave para abrir as portas que possibilitam entrar em contato com a Arte, roubados de experiências, prisioneiros de preconceitos, de sistemas educacionais, de modelos de mercado e sociedade, de sistemas políticos repressores e de culturas etnocêntricas e colonizadas. Mas também imersos em mudanças, nas ambivalências que caracterizam o tempo atual.⁷

O momento contemporâneo pode ser assinalado como um momento de crise, e a palavra crise deve ser entendida, em seu sentido grego, como alteração, transformação, mudança. São muitos os nomes criados para batizar estes últimos 40 anos de transformação – modernidade líquida (Baumann), capitalismo tardio (Jameson), hiper-realidade (Baudrillard), sociedade transparente (Vattimo), etc – (ALMEIDA, 2010, p.21).

A arte contemporânea têm sido exemplo dessas reflexões. Linguagens híbridas que, muitas vezes, dificultam a comunicação, mas provocam o expectador na sua polissemia. Como para Antonin Artaud, poeta, dramaturgo e ator, francês, em um texto dos anos 30. *“Se o signo da época é confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, as ideias, os signos que são a representação das coisas”.* (ARTAUD, 2006, p.2).

O ser humano continua a ter necessidade de ordenar seu mundo interior, como característica do *homo faber*, como capacidade inerente, frente aos mistérios do mundo e da alma humana, cria. Apesar das novas tecnologias, das imagens em profusão, recriando mitos e reproduzindo obras de Arte (BENJAMIN,1994), padece de um desencantamento, e ressurgem as antigas funções de re-encantar o mundo e a reabilitação de características do campo perceptivo como a imaginação, o imaginário, a memória, a sensibilidade

7 Sem conceituar se é um tempo moderno ou pós-moderno evitando assim me comprometer com autores que não foram aprofundados neste trabalho (Baumann, Baudrillard, Lyotard, Lipovetsky)

e o corpo que tinham sido relegadas a mística, nas dicotomias pelos princípios da racionalidade.

Ao promover esse re-encantamento a Arte pode ser vista como terapêutica e epifânia, no que tem de numinoso, ritualístico num encontro com o sagrado, ao mesmo tempo um encontro consigo mesmo.

Capítulo 1 – Antecedentes teatrais, ressonâncias e a pedagogia da aventura.

Com um contexto sintético sobre o Ensino de Arte no Brasil e sobre o lugar que a Imaginação ocupou nos movimentos artísticos e escolar pretendo traçar os antecedentes da proposta de processos de criação em Teatro e Imaginário na formação de educadores e artistas que será desenvolvida ao longo desse trabalho. Proposta de processos de criação com teatro e imaginário a que chamaremos de uma pedagogia do imaginário. (MACHADO, 1989). A pedagogia do imaginário, aqui proposta, articula conceitos sobre Imaginário, Educação e Teatro.

Com os estudos da psicanálise de Freud e depois, principalmente com Jung, o Inconsciente passa a ser valorizado e estudado como objeto pela ciência. A Imaginação passa a ser considerada, não mais como a “louca da casa”, como é descrita em alguns teóricos franceses, mas defendida como a rainha das faculdades mentais. Movimentos artísticos como o dadaísmo e o surrealismo passam a valorizar o sonho e o devaneio nas artes com manifestos em prol da Imaginação. Um período pós guerra que irá deflagrar movimentos culturais e sociais que têm ressonâncias no modo como artistas refletem e criam e assim logo mais chegaremos à uma confluência: o teatro Ventoforte nos anos 90 no Brasil.

Na história do Ensino de Arte no Brasil as escolinhas de arte e os ateliês livres têm um importante papel. A Escolinha de Arte do Brasil no Rio de Janeiro se inaugura com Augusto Rodrigues, movimentos dos anos sessenta. Outras vieram depois em São Paulo, Recife, Aracaju. Valorizaram a criação, a sensibilidade, o espaço da experimentação. Eram tempos de performances, happenings, ditadura no Brasil e novos bahianos. E de retomada da palavra e da liberdade na Europa nos movimentos de maio de 68 e da revolução dos cravos em Portugal.

No período de ditadura militar, o ensino de Arte nas escolas no Brasil era voltado à formação de mão de obra técnica como se pode depreender com bastante clareza na lei N. 5.692, de 11 de agosto de 1971. A escola como microcosmo da sociedade responde à demanda do macrocosmo. Assim como hoje em dia se preparam para o vestibular em uma perspectiva mercantilista da educação. (GENTILI, 2009)

Em um recorte dos tantos grupos teatrais surgidos nos anos setenta, vou escolher o grupo de teatro Ventoforte como antecedente teatral de uma prática voltada à capacidade de simbolizar do ser humano. Hoje, essa prática poderá nos parecer óbvia e datada, vejamos com maior detalhe...

O grupo de teatro Ventoforte liderado por Ilo Krugli nasceu no Rio de Janeiro em maio de 1974, com a montagem do espetáculo *História de Lenços e Ventos*; o espetáculo trazia no bojo dos anos 70 uma linguagem inovadora para crianças, tratava a criança como ser inteligente, levando em consideração o modo como ela aprende e vê o mundo; o universo simbólico. Foi considerado um paradigma, um divisor de águas, um marco no teatro infantil brasileiro. (KOUDELA, 1995; LUNA, 2007)

Ali, além da valorização do Imaginário (FERNANDES, 2000) e da leitura simbólica herdados do pensamento da Dra. Nise da Silveira e de seus estudos sobre Jung, traduzidos em teatro ritual, simbólico e poético, havia uma forte marca do movimento de teatro de grupo que marcou os anos setenta e das “revolucionárias” descobertas de Grotowski (1971) e Eugenio Barba (1994) adaptadas “a um modo anárquico” de criar. Para esse legado da percepção e do trabalho corporal que as propostas de Grotowski e Barba preconizavam, colaborava o pensamento sobre a dança e performance da argentina Maria Fux, que foram desenvolvidos no grupo Ventoforte com as danças brasileiras (CAVINATO, 2003).

Jerzy Grotowski, diretor polonês, é uma importante referência do teatro de pesquisa a partir do corpo. O espetáculo “Príncipe Constante” dirigido por ele em 1965 é considerado revolucionário no teatro do século XX. As premissas, os princípios que regem sua proposta teatral estão descritas em *Em busca de um teatro pobre* (1971). Retoma as pesquisas iniciadas por Stanislawski, rompe com o textocentrismo e coloca o ator como centro da criação a partir de experimentos com o corpo e com a voz.

Eugenio Barba, diretor italiano, foi aluno de Grotowski durante três anos no Teatro Laboratório que este manteve na Polônia. Em 1964 criou na Noruega o grupo Odin Theatret, atendendo ao convite da cidade de Holstebro na Dinamarca, o grupo criou uma sede onde até hoje desenvolve várias atividades, para citar algumas delas: uma editora (Odin Theatret Publishing

House), o CTLS (Centro para estudos dos Teatros Laboratórios de Pontedera, do Living Theater e do Odin Theatret), uma produtora de vídeos (Odin Theatret film) e uma permanente atividade de ensino e pesquisa na ISTA (Internacional School of Theatre Anthropology). O grupo possui grande estrutura de pessoas trabalhando nessas diferentes áreas.

Todos os atores ministram workshops e fazem demonstrações técnicas de seus processos de criação. Os atores são Augusto Omolú (é brasileiro, dançarino das danças dos orixás), Julia Varley, Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen, Tag Larsen, Jan Ferslev, Elsie Marie Laukvik, Franz Winther, Kai Bredholt. O trabalho de Eugenio Barba e do Odin Theatret são uma referência no teatro mundial por vários motivos. O grupo faz turnês pelo mundo todo com seus espetáculos de repertório, as demonstrações de trabalho e as “trocas” (improvisação com grupos locais), os livros que registram os princípios das técnicas e pesquisas do grupo *A Canoa de Papel* (1994), *Além das Ilhas Flutuantes* (1991), *A Arte Secreta do Ator* (1995), dentre outros, foram publicados em várias línguas. Devido à pesquisa que desenvolve, à longevidade do grupo e pelo fato de estarem juntos há tanto tempo o Odin é considerado um ícone da ética no teatro de pesquisa.

Ilo Krugli, descendente de judeus poloneses, é diretor do grupo Teatro Ventoforte. Nasceu em 1930 em Buenos Aires. É ator, diretor, artista plástico e vive no Brasil desde os anos 60. Sua formação artística foi fortemente influenciada pelo movimento de teatro de bonecos da Argentina, principalmente por Javier de Villafañe e por conta desse encontro também pelo poeta espanhol Federico Garcia Lorca.

No Rio de Janeiro deu aulas na Escolinha de Arte do Brasil, recém criada por Augusto Rodrigues e influenciada pelo pensamento de Anísio Teixeira, John Dewey e Herbert Read, autor de *Educação através da Arte*, obra que demonstrava a presença de símbolos na produção infantil. Britânico, Sir Herbert Read, era admirador de C.G. Jung e fez parte do Círculo de Eranos.

O Círculo de Eranos foi um grupo interdisciplinar formado por pensadores no âmbito da antropologia, mitologia, filosofia e psicologia analítica do qual participaram além de C.G. Jung, Otto Rank, Mircea Eliade, Joseph Campbell, Eric Newman, Gilbert Durand, Andrés Ortiz-Osés, Henry Corbin,

James Hillman, Marie Louise Von Franz dentre muito outros no período de 1933 a 1988.

Em 1964, no Rio de Janeiro o espaço da Escolinha de Arte do Brasil reuniu as ideias de Augusto Rodrigues, Javier de Villafañe, Anísio Teixeira e Nise da Silveira. Médica psiquiatra humanista, fundadora do Museu do Inconsciente na cidade do Rio de Janeiro, também ela influenciada pela obra do psicanalista Carl Gustav Jung.

Nise da Silveira propôs, em 1946, um tratamento artístico para pacientes internos no Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro, preocupava-se com o tratamento destinado aos seus pacientes, com o tratamento desumano e ineficiente imposto aos que sofriam internações nos hospitais psiquiátricos e tornavam-se, depois de longos anos de internação, desprovidos de individualidade. Pacientes crônicos perdiam a capacidade da comunicação; isolados, não tinham qualquer forma de expressão.

Nise da Silveira propõe uma leitura simbólica dos trabalhos plásticos feitos pelos pacientes como uma maneira de compreender o universo no qual estão imersos, através da leitura das imagens, da associação a mitos e símbolos e assim consegue se comunicar com seus pacientes. Durante anos manteve junto à Escolinha de Arte do Brasil um grupo de estudos sobre a obra de Jung.

Em 1974, com o espetáculo “História de Lenços e Ventos”, o grupo Ventoforte inaugura uma nova forma de fazer teatro para crianças no Brasil. Em 1980, o grupo veio para São Paulo e ainda hoje mantém no bairro do Itaim uma sede. Nos anos noventa desenvolvia cursos e oficinas para crianças, adolescentes e adultos. Eram realizados na própria sede do grupo e também em casas de cultura, eventos, festivais e em projetos com comunidades e crianças de rua. A prática pedagógica do grupo Ventoforte nos anos noventa se fundamentava em criar espaços de expressão, expressividade e criação a partir do Imaginário através da integração das linguagens artísticas. De 1992 a 2000 frequentei cursos, participei de espetáculos e dei aulas no curso livre para crianças e adolescentes e essa experiência com toda sua pregnância histórica trouxe fortes ressonâncias para minha prática artística e pedagógica.

Formar importa em transformar. (...) seguindo a matéria e sondando-a quanto à “essência do ser” o homem impregnou-a com a presença de sua vida, com a carga de suas emoções e seus conhecimentos. Dando forma à argila, ele deu forma à fluidez fugidia de seu próprio existir, captou-o e configurou-o. Estruturando a matéria, também dentro de si ele se estruturou. Criando, ele recriou. (OSTROWER, 1989, p. 51)

Das reflexões de Fayga Ostrower, artista e educadora, de origem polonesa, em diálogo com essa experiência, com esse percurso e em consonância com a pesquisa da ceramista Sirlene Gianotti, (GIANOTTI, 2008) acredito que dar forma, formar, implica em formar-se e transformar.

O Teatro da Imaginação é a prática artística e pedagógica que desenvolvo na minha lenta construção de um percurso como educadora, professora de teatro, como atriz e contadora de histórias com o grupo Caixa de Fuxico e agora como pesquisadora. Desejos e realidades são expressos na prática artística da Caixa de Fuxico. Inseridos que estamos em um modelo de sociedade mercantilista tanto para a arte quanto para a educação, existe uma clara busca, que é uma constante, de um modo de ser e agir.

Um grupo de teatro representa um microcosmo. Seus ideais de uma sociedade mais justa, em que todos aprendem uma linguagem, são autônomos nos modos de produzir e criar, respeitados em suas diferenças e desejos, que tem na sabedoria das culturas populares sua ancestralidade de encontro, afetividade, festa e conhecimento estão entranhados na proposta do Teatro da Imaginação.

O Teatro da Imaginação é proposta para formação de artistas e professores em uma perspectiva de uma “pedagogia da aventura”. (MASSA, 1987).

Para conceituar a pedagogia da aventura convém apresentar o autor que trouxe inspiração para que eu pudesse nomear e conceituar o desenvolvimento permanente da pesquisa que aqui se encontra em sua forma escrita.

Ricardo Massa (1945-2000). Pedagogo italiano, filósofo da Educação, projetou e idealizou a Faculdade de Ciências da Formação da *Università degli*

Studi di Milano Bicocca, autor de vários livros, não publicados no Brasil que constam da bibliografia desse trabalho, dirigiu a coleção “Teorias Educativas e Processos Formativos”. Apaixonado pela obra de Foucault, estudioso de Artaud, dentre outros, Ricardo Massa, provocou mudanças no modo de pensar a Educação e a formação de alunos e professores em Milão, na Itália ao declarar o fim da pedagogia na cultura contemporânea no final da década de 80.

Minha atenção foi atraída para o autor por conta de um curso que fiz no Centro de Estudos Ricardo Massa pesquisando no grupo de estudos “Imaginable”, dirigido pelo Prof. Paolo Mottana, na *Università degli studi di Milano Bicocca*, aonde cursei uma pequena parte do doutorado, lá pude conhecer suas pesquisas em Educação e a suas reflexões sobre o teatro na formação de jovens e educadores.

Seus textos em Pedagogia e Educação são extremamente críticos, ácidos. Influenciado pelo filósofo Merleau-Ponty, pela pesquisa de Michel Foucault e pelo teatro de pesquisa a partir do corpo. “Una avventura culturale sui terreni selvaggi dell’educazione”, uma aventura cultural nos territórios selvagens da educação, a frase que me convidou a trazer seus livros e estudá-los, numa identificação com meu modo de pensar e refletir sobre a escola como instituição e a proposta de formação aqui descrita.

Procurando um modo de nomear o trabalho que desenvolvo e que foi inspirado pelo curso que fiz no Teatro Ventoforte, o *Teatro da Imaginação* que tinha um subtítulo: *O Ventoforte faz de você um herói* estudei a saga do herói descrita por J.Campbell e o “chamado à aventura”, descritos por ele, para a questão da iniciação que os mitos revelam.

A pedagogia da aventura descrita por Ricardo Massa compreende uma ideia de iniciação, “constitui também um antídoto contra o moralismo na pedagogia que usa as máscaras da aventura em celebrações antipedagógicas” (MASSA,1987) (tradução da autora). E assim, sintetiza minha busca em nomear a proposta que desenvolvo. G. Bachelard cita a pedagogia onírica que, muito embora, estabeleça relações com a proposta que será descrita aqui, por conta da filosofia da imagem e da fenomenologia dos devaneios, ainda assim não a traduzia completamente.

Ricardo Massa a partir da fenomenologia existencial do ser no mundo, das categorias perceptivas em Merleau-Ponty, frisa a necessidade da experiência, do contato com o Outro e com o mundo, uma aprendizagem crítica que nos leve a questionar as aventuras vividas por heróis etnocêntricos. A aventura não é vista como jogo, mas como chamado para um despertar através do corpo em ação e relação consigo, com o outro e com o mundo.

Enfatiza a divisão das elites intelectuais que valorizam o intelecto em detrimento do trabalho manual, restando ao corpo nas horas vagas poucas oportunidades tais como as academias de ginástica. A liberação da mão, segundo o autor é a única chance de evitar o ocaso da espécie, da própria identidade.

Ricardo Massa, intelectual de seu tempo e inserido em um contexto ocidental italiano crítica, a partir de Antonin Artaud, as complexas questões do corpo na tradição educativa moralista da religião, que como instituição servirá de modelo para a escola e reconhece no trabalho de Jerzy Grotowski uma experiência formativa de corporeidade que inaugura um espaço de experimentação e transgressão, fundamentais à expressão do espiritual no corpo (tradução minha) (MASSA, 2003). E que, tanto ao teatro, ele mesmo, quanto ao público *“causam fissuras na máscara permitindo a nós mesmos de oferecer nosso ser desnudo para qualquer coisa de indefinível, mas que contém “Eros” e “Charitas”* (MASSA, 2003, p. 480)⁸

A proposta do Teatro da Imaginação é uma pedagogia da aventura ao estimular o imprevisível e inaugurar um espaço de transgressão a partir do corpo. Um exercício de práticas formativas que buscam criar espaço para a expressão através de processos de criação artística que, no contato com as imagens geradas nos processos de propostas simbólicas e poéticas, trazem a compreensão de si mesmo através da jornada interpretativa.

Um percurso por dentro da paisagem como diria Regina Machado (2004) em uma perspectiva de autocentrimento, autoformação e ancestralidade (FERREIRA-SANTOS, 2005)

O curso tem como estrutura a criação a partir da corporeidade, entendida aqui a partir de Merleau-Ponty “como um nó de significações vivas e vividas na

⁸ (...) che lacera la maschera, permettendoci di offrire il nostro essere nudo a qualcosa di indefinibile ma che contiene *Eros* e *Charitas*. (MASSA, 2003, p.480)

interação eu-com-o-outro-no-mundo” (FERREIRA-SANTOS, 2005) na articulação dos encontros da materialização das imagens geradas pela música, pelo movimento corporal e pelas danças dramáticas brasileiras. A improvisação, *“técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e “inventado” no calor da ação é usada como recurso de diferentes formas”* (PAVIS, 1999). Os participantes improvisam sozinhos, em duplas, em grupos, com objetos, com tecidos e com estruturas de espaço e forma.

A cada encontro são feitas propostas de registros do processo e do encontro, essas são feitas em diferentes linguagens: desenhar, pintar, colar, compor, escrever em forma poética e costurar. E em diferentes situações: sozinho e em grupos. Complementar aos processos de criação durante os encontros são sugeridas atividades para serem realizadas fora do horário dos encontros que são divididas em etapas e em pequenos projetos que integram o percurso pessoal e do grupo.

Considerando a importância da fundamentação teórica nos processos de criação e na formação de professores-artistas, durante o curso, estruturei um encontro de reflexão e contextualização, partindo de um recorte da História do Ensino de Arte e do recorte do grupo Ventoforte para discutir a ideia do corpo, da improvisação, do teatral ritual e também da poesia. Foi sugerida uma bibliografia básica com autores como Mircea Eliade, Joseph Campbell, Merleau-Ponty, textos poéticos e dramaturgia que também nutriram e engendraram a base teórica desse trabalho.

A intenção é a de alimentar um processo reflexivo, unir prática e teoria, estabelecer relações e metaforizar garantindo aos educadores uma maior possibilidade de apropriação de sua prática criadora. Retomando as premissas básicas, amorosas, libertárias de Paulo Freire (1996) em que a aprendizagem deve sempre estar associada à tomada de consciência.

Capítulo 2 – Corporeidade: processos de criação em Teatro

*“Ó vós que tripulando frágil barca, desejosos de aprender,
que até aqui haveis seguido a minha nau,
que entre cantos vai singrando,
volvei aos portos de que haveis saído.
Não penetreis o mar aberto,
onde perdendo-me, estareis perdidos.
Pois esta água jamais se viu sulcar antes.
Minerva me inspira; Apolo me guia;
e as nove Musas me indicam o rumo”*
Dante, Canto II do Paraíso.

A proposta de trabalhar o corpo através de imagens, de aquecer as articulações isoladamente, trabalhar ritmos, energia, respiração e alongamento na forma de jogo, de brincadeira são o início para uma proposta de aquecimento, espaço criado para experimentar e resgatar ritmos, deixar o corpo preparado para improvisar, tornar o corpo presente através da respiração, trabalhar com a espontaneidade. Brincadeiras em círculo, jogos e danças são elementos que ajudam a desenvolver percepção, ritmo e presença. A escolha dos instrumentos utilizados no processo de sensibilização do corpo ao ritmo é cuidadosa. Os sons geram imagem e forma. Um pau de chuva⁹ pode remeter às ondas do mar, por exemplo, e assim as imagens serão direcionadas para a água salgada. São estímulos à toda complexa rede do corpo e suas interações, procurando o acesso ao sensível, que busca gerar imagens e abrir as portas para o Imaginário.

Gostaria de me aventurar, já que me propus à pedagogia da aventura a explicitar essa “complexa rede do corpo e suas interações”. De uma forma mais didática vou tentar esclarecer esse conceito fundamental para o

⁹ Taquaruçu é um instrumento de percussão guarani que se utiliza em rituais percutindo no chão. Como sua constituição é de pequenas contas, a percussão brasileira o utiliza deslizando suavemente as contas inclinando o taquaruçu. Por isso, é nomeado popularmente como “pau-de-chuva” devido ao efeito sonoro das contas que remetem às gotas de chuva ou ondas do mar.

desenvolvimento dessa proposta de formação, a Pedagogia do Imaginário que trabalha com o corpo através da linguagem teatral e com a Imaginação buscando religação, integração, corpo e alma em um fluxo de desobliteração dos canais de comunicação e percepção que levam à criação. Essa possibilidade se configura no campo perceptivo, da sensibilidade e sua reversibilidade. (MERLEAU-PONTY, 2005)

Na evolução humana ocorreram mudanças na postura do corpo derivadas de necessidades. Essas mudanças afetavam não só a postura, mas afetavam o cérebro e também as imagens internas que eram produzidas. Lembremos que o desenvolvimento e a maturação levam muito tempo. O ser humano reproduz desde seu nascimento essas etapas da espécie humana, “os reflexos primitivos”¹⁰ ou “atividade reflexa arcaica” nos bebês são uma síntese dessa longa aprendizagem. Os padrões motores ontogenéticos da espécie humana integram o desenvolvimento sensório-motor e interessam nessa pesquisa na medida em que esclarecem que o ser humano tem necessidade e padrões de movimento desde o ventre materno.¹¹ Essa maturação do sistema nervoso central se coaduna com a formação do Imaginário de G. Durand (1997).

Assim, aqui faço minhas reflexões, a partir dos autores que pesquisam o desenvolvimento sensório-motor, no primeiro ano, o bebê articulou o que levou milhares de anos para ser elaborado pela espécie, já engatinha e se levanta com apoio e quase anda, em incertos passos auxiliados pelas mãos amorosas que o guiam; articula pequenas palavras, compreende o que ouve, tem dentes que custaram a romper as gengivas e já mastiga alguns alimentos sólidos que leva até a boca com as duas mãos, em tentativas e erros, segura os objetos. Aos dois ou três anos o bebê tem movimentos graciosos, é curioso e se movimenta em blocos, esboça movimentos que ainda não consegue elaborar de forma refinada, como coordenar o movimento com os dedos separadamente, fazer a “pinça fina”, ou seja, juntar o polegar e o indicador. À essa maturação corporal corresponde uma intensa e potente atividade

¹⁰ Por exemplo, o reflexo de Moro que basicamente é um reflexo primitivo presente no nascimento e que desaparece nos primeiros meses de vida. Sua ausência é anormal e pode indicar danos ao sistema nervoso central.

¹¹ O desenvolvimento psicomotor é estudado por autores como Vygotsky, Luria e Wallon.

cerebral. Nesse período, intensas elaborações afetivas e emocionais estão em evolução e chegamos a formação de “constelações de imagens a cada novo esquema corporal” nesse trajeto antropológico como descreve Gilbert Durand (1997).

Para tal, precisamos nos colocar deliberadamente no que chamaremos o trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social. (DURAND, 1997, p. 41)

Durante esse período o bebê já deixou de ter os reflexos involuntários. E, em convergência com a obra durandiana, amadurece os reflexos posturais que como matrizes sensório-motoras naturalmente irão integrar representações simbólicas em constelações de imagens análogas. O autor define três grandes dominantes reflexas: posturais, de engolimento e rítmicas que associadas no nível dos esquemas (schèmes) corporais irão, em um concerto com os esquemas perceptivos, formar os símbolos.

O esquema (schème) é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e a não substantividade geral do imaginário. O esquema aparenta-se ao que Piaget, na esteira de Silberer, chama de “símbolo funcional” e ao que Bachelard chama “símbolo motor”. Faz a junção já não, como Kant pretendia, entre a imagem e o conceito, mas sim entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações. São esses esquemas que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação. (DURAND, 1997, p. 60)

A imaginação é simbólica. Os arquétipos, esquemas e símbolos levam ao mito. O arquétipo constitui o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais (DURAND, 1997, p. 61). A constelação das imagens acontece porque está relacionada a um tema arquetipal. Podem seguir a via da racionalização e gerar signos ou podem engendrar o mito, “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas que, sob o impulso de um esquema tende a compor-se em narrativa”. (DURAND, 1997, p. 62).

As complexas questões sobre as dicotomias, o pensamento cartesiano e mecanicista estão sempre presentes quando se pensa em uma proposta para trabalhar com o corpo em uma perspectiva do sensível. Os “corpos dóceis” que Foucault critica foram para mim uma constante referência: a domesticabilidade do corpo e do pensamento e a escola como um sistema prisional. Corpos dóceis a serem disciplinados, corpos moldáveis. Corpo social, corpo cotidiano, corpo instituição e os reflexos desse pensamento mecanicista sobre o corpo na medida em que fundamentam, dentro das sociedades contemporâneas, o funcionamento das principais instituições.

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos dóceis. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência) Em uma palavra ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma aptidão, uma capacidade que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. (FOUCAULT, 1977, p. 127.)

O corpo tem memória dos cheiros, do toque, dos sons, de uma aprendizagem corporal, um corpo pode ser “ativo” ou pode ser “submisso”. Do estágio na enfermaria de queimados, que fiz na graduação de Terapia Ocupacional, para o teatro Ventoforte, onde eu fazia aulas de teatro (em que tinha que materializar imagens) eu refletia sobre as complexidades do corpo limite: a dor e a formação da identidade pelo corpo.

Mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido de relações de poder e dominação (...) (FOUCAULT, 1977, p. 28)

Procurei articular conhecimento das áreas de cinesiologia às referências dos processos em teatro que chamaremos aqui de “treinamento técnico do

ator”. Uma prática que tem antecedentes em Stanislavsky, Grotowski e Eugênio Barba dentre outros como se pode ler na pesquisa sobre os antecedentes do “training”. (SAVARESE;BRUNETTO, 2004).

Não vou me aprofundar na questão de como a ciência, as artes e a psicanálise poderiam chegar às poéticas do corpo. Pretendo fazer uma tentativa de, a partir dessas reflexões, pensar sobre a diferença dos corpos cotidianos, os corpos de professores e coordenadores e o de atores, atrizes e dançarinos que também procuraram o curso Teatro da Imaginação, uma vez que, nesse processo puderam fazer experiências e percursos nos quais a percepção e a corporeidade foram estimuladas constantemente.

O que muda é a possibilidade que a arte, a ciência e a filosofia tem nos mostrado nos últimos anos, mas poucos conseguiram enxergar com clareza; é da experiência que emerge a conceituação e não o contrário. As fronteiras entre o corpo e as teorias do corpo estão definitivamente implodidas.
(GREINER, 2008, p. 123)

E uma possível compreensão da diferença do corpo cotidiano e o corpo extra-cotidiano: um corpo expandido. O primeiro funciona através da incorporação do hábito através da repetição. O segundo a partir do trabalho que propõe experimentos com o corpo, do que é chamado de treinamento e que faz com que esses padrões sejam percebidos, conscientizados e a partir daí pode se criar novas partituras de movimentos. (FERRACINI, 2006)

O corpo integrado e sem dicotomias, não há separação entre corpo/mente e não é receptáculo de uma alma a serviço do espírito. O corpo memória, o corpo como elo no tempo, o corpo aqui e agora. O corpo é a pessoa, é sujeito e objeto ao mesmo tempo, toca e é tocado. A história de cada um, as marcas do tempo, o corpo é um mundo, interno e externo como nos conta o filósofo Merleau-Ponty (2006)

O corpo, a mente, alma e espírito. Essas compartimentações marcam e definem nossa sociedade ocidental. Na Grécia antiga, Platão e Aristóteles já dividiam o pensamento e o corpo. No século XVI com Descartes: *cogito ergo sum*: é para pensar que existimos. O pensamento é considerado mais

importante, deve ser cultivado tanto quanto o corpo deve ser disciplinado. A razão e a emoção são distintas embora habitem o mesmo espaço-corpo.

No Brasil, graças à mistura entre negros, índios e europeus, apesar do açoite e das fôrmas de ferro em brasa para submeter e domesticar o corpo “selvagem” ainda assim nosso ser tupiniquim traz as marcas de um corpo subversivo e indisciplinado como podemos ver na expressão da nossa riquíssima cultura popular.

Digamos que, em vários momentos, a consciência corporal foi tema de discussão, debate e modismo em diferentes abordagens. No período da contracultura, nos intercâmbios entre a cultura ocidental e oriental, sob influência das drogas, da psicanálise e das terapias corporais.

De fato, a partir da década de 30, floresceram muitas pesquisas que passaram a ser agrupadas, sobretudo nos Estados Unidos e no Canadá, sob a expressão de “educação somática”. (GREINER, 2008, p.63.)

Diferentes épocas geraram diferentes tipos de pensamento para compreender, integrar, para a apropriação e consciência do corpo. “Quebrar couraças” foi uma das premissas dos movimentos que tiveram autores como Wilhelm Reich como expoentes, pensamento muito difundido por J. Gayarsa no Brasil. Outros como Isa Rolf e a plasticidade do corpo, P. Sandor, Moshe Feldenkrais trouxeram os estudos de consciência corporal, Gerda Alexander e a eutonia, Rudolf Laban e tantos outros que pensaram formas de religar, de integrar e chegar a um todo.

Podemos reconhecer um ponto em comum entre estas abordagens somáticas e a análise de algumas experiências embrionárias da arte e da ciência contemporânea. Em linhas gerais, os anos 30 podem ser considerados os anos dos pioneiros, entre as décadas de 30 e 70, são estabelecidos os métodos e depois dos 70, são criadas diferentes abordagens terapêuticas, psicológicas, educativas e artísticas. (GREINER, 2008, p. 63)

Algumas pesquisas e vertentes no ensino das linguagens musicais e teatrais acabam por se inspirar e traduzir uma ideia cartesiana e positivista e

deixam de lado os ensinamentos e sabedorias tradicionais. A cultura popular é extremamente rica na aprendizagem rítmica nos seus passos e cantos forjados pelo trabalho duro e pesado. Suas melodias simples, os timbres das lavadeiras, das destaladeiras de fumo, das carpideiras são o canto dos pássaros, o lamento, a alegria e expressam de dentro para fora, a poesia em tradição, a pulsação e a repetição. Com precisão (de ser preciso e de precisar) e rigor criam uma identidade cultural em danças dramáticas, jogos e brincadeiras cantadas de riqueza pouco conhecida e inexplorada.

Podemos citar como exemplo a Brincadeira do Cavalo Marinho da zona da mata do Recife em que os movimentos da brincadeira estão relacionados aos movimentos do corte da cana e os cantos de trabalho do Brasil, de pilar o milho, de recolher os peixes com a rede, de bater o barro com os pés para assentar o piso das casas.

As danças brasileiras como o côco, o carão e a ciranda são feitas de movimentos dos pés. Mantêm o clima de festa, uma festa que caminha, um cortejo e que uso para gerar energia e direcionar essa energia, administrá-la no corpo entendendo como um processo treinável de desobliteração das fontes de criação e acesso ao Imaginário.

Essa energia não é nada de sobrenatural e é um conceito mal compreendido inclusive por quem faz teatro. O movimento corporal, o trabalho com as articulações e com a respiração acelera os batimentos cardíacos, o coração passa a bombear sangue para as artérias e os vasos, o corpo reage como mecanismo, precisa de oxigênio, a respiração muda, espira CO₂ e inala O₂, são liberadas enzimas como a serotonina que dá ao cérebro uma sensação de prazer. O cansaço e a respiração ofegantes são superados através dessa produção de enzimas, o corpo gera energia em forma de ondas como as de rádio. E essa energia até aqui nada mais é do que a de qualquer corpo vivo.

Mas pode ser despertada e conhecida e assim utilizada em situações não cotidianas e no teatro ocidental é comumente conhecida como “presença” do ator.

Mas há muito mais a dizer para além do pensamento cartesiano e positivista sobre a energia. Eugenio Barba a define como *sats*. Conceito bastante complexo e relacionado às práticas orientais que pesquisou na Índia,

e no teatro eurasiático. Um estado de intensão, de impulso. “O sats é o momento no qual a ação é pensada e executada por todo o organismo que reage com tensões, também na imobilidade.” (FERRACINI, 2006, p. 168).

Experimentar o sats, é mais simples do que descrever a experiência, muitas vezes nos deparamos com essa problemática, dar palavras à experiência do corpo e mente integrados.

No instante que precede a ação, quando toda a força necessária se encontra pronta para ser liberada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o ator experimenta a sua energia na forma de sats, preparação dinâmica. O sats é o momento do qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade. (...) É a mola antes de saltar. É a atitude do felino pronto para tudo: pular, recuar ou voltar a posição do repouso.(...) (BARBA, 1994, p.84)

Em concordância com Eugênio Barba (1994), Luís Otávio Burnier (2009), Ferracini (2006), Ana Cristina Colla (2006) a conscientização das sequências de ações (ações físicas, desenhos de movimentos, partitura criadas durante a improvisação) traz autonomia para a criação do ator-dançarino, unindo imaginação e ação através do “treinamento” o ator se torna uma usina de ideias. (MARIZ, 2007)

O treinamento proposto por E. Barba e desenvolvido pelos atores do Lume em Campinas, a partir da pesquisa de Luís Otávio Burnier (2009) incluem a exaustão. Também este é um conceito difícil e extremamente mal compreendido, principalmente para quem não tem vivência com a dança ou com atividades esportivas. Mas posso descrever aqui, dessa vez pela minha experiência e a que foi proposta para os participantes do Teatro da Imaginação. A exaustão é um estado de superação do cansaço físico, em uma zona de dilatação da energia, é bem conhecida por quem dança cavalo marinho, bumba meu boi, caroco, jongo e outras danças brasileiras durante horas e horas seguidas. Ou ainda pelos atletas que na superação do cansaço descobrem uma reserva insuspeitada de energia.

Em cursos de dança-teatro e horas de dança no Morro do Querosene pude ter experiências importantes que fazem com que eu possa afirmar que existe uma espécie de dor, mas uma dor que é muito diferente da dor da doença. A superação provoca um intenso prazer na aprendizagem dos limites do corpo.

Para além da exaustão existe um estado de ser de plena criação, uma nova zona de criação como relata Renato Ferracini. Ideias que se coadunam com a de soma, e é assim no treinamento técnico do ator e na dança pessoal do ator descrita por Roberta Carreri que o diretor, Eugênio Barba consegue fazer com que seus atores se comuniquem na linguagem dos anjos; na situação limite, superam a dor, o cansaço e a exaustão, o novo fluxo de energia liberado é mais fresco livrando o ator de energias parasitas, ao ultrapassar os limites há o encontro com novas fontes de energia, mais profundas e orgânicas (BURNIER, 2009, p. 27). Assim experimentam a transcendência e criam nessa zona de experiência, descrita por vertigem, vórtice e voragem por Marcos Ferreira Santos em seus estudos sobre o filósofo russo Berdyaev no encontro com o Sagrado. (FERREIRA SANTOS, 2005, p.170).

O conceito de energia (energia=força, eficácia, de én-ér-gon, em trabalho) é um conceito óbvio e difícil. Podemos associá-lo ao ímpeto externo, ao grito, ao excesso de atividade muscular e nervosa. Mas ele se refere também a algo íntimo, algo que pulsa na imobilidade e no silêncio, uma força retida que flui no tempo, sem se dispersar no espaço. (BARBA; SARAVESE, 1995, p. 81.)

Por exemplo, em rituais como o do candomblé, manifestação cultural de origem africana, em que a religião está relacionada ao culto dos orixás que se manifestam através do transe há um desenvolvimento dessa energia em dança e canto. Poderíamos dizer que ao perceber e desenvolver o uso da energia o ator experimenta uma espécie de transe, o desafio está em aprender a lidar, a elaborar e direcionar seu fluxo conscientemente. (FERRACINI, 2006)

Para Eugênio Barba, diretor do Odin Theatret, o desenvolvimento dessa mesma energia, pode ser adquirido em treinamentos que incluem o equilíbrio precário, base, dilatação, expansão, oposição, dinâmicas de fluxo: intensão e

impulso, esgotamento físico. São alguns dos conceitos desenvolvidos por ele no Teatro Antropológico.

O teatro, como toda atividade artística, é disciplina. Toda explosão visionária deve ser dominada; o ator deve domar o tigre e não deixar-se esquartejar. O desdobramento físico de emoções deve ser canalizado, controlado e deste modo, transformar-se numa onda de sinais explícitos. (BARBA, 1991, p. 33)

O Teatro Antropológico busca elementos das diferentes culturas tradicionais para desenvolver o corpo e a energia do ator-dançarino. Eugenio Barba chama de Antropologia Teatral sua pesquisa e prática originada de seu período de aprendizagem com Grotowski, suas viagens à Índia e seu contato com o teatro Eurasiano.

A antropologia teatral é o estudo do comportamento do homem, no nível biológico e sociocultural, em uma situação de representação. O teatro antropológico é o teatro cujo ator enfrenta sua própria identidade. (BARBA, 1991, p. 189).

No Brasil, Luís Otávio Burnier (2009), criador do grupo “Lume” que tem sede na cidade de Campinas no interior de São Paulo, também chegou a elaborar essas referências com elementos da cultura popular brasileira (FERRACINI, 2006).

Nos processos conduzidos por mim, a estrutura dos encontros tem três etapas: o aquecimento corporal, a improvisação com temas e a síntese do material criado. É recriando e estudando a essência das propostas da antropologia teatral que utilizo os seus recursos; faço uma adaptação na forma de propostas para pessoas que não estão acostumadas ao trabalho corporal para chegar aos objetivos do Teatro da Imaginação.

Em outra citação de E. Barba, muito utilizada em teses e dissertações, a antropologia teatral é citada como estudo e une o teatro e a dança.

Antropologia teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas. Por isso lendo a palavra “ator”, dever-se a entender “ator e bailarino”, seja mulher, ou seja, homem; e ao ler “teatro” dever-se a entender “teatro e dança. (BARBA, 1994, p. 23).

A partir do corpo, da “dança pessoal” são propostas as improvisações com temas. A improvisação é estimulada de diferentes formas. A imagem é nesse caso o recurso utilizado, dar forma para a água, por exemplo, com o corpo todo e o movimento da água, nessa busca há um fluxo de energia, esse mesmo do qual falávamos antes, que é liberado.

Nos processos de experimentação com improvisação a música ao vivo garante a ressonância do som, das intenções do músico e é facilitadora de acesso ao arcabouço de imagens internas dos participantes.

A partir da estimulação corporal e musical, os participantes improvisam com o tema proposto. O material para a criação são as imagens que são geradas, materializadas seja no corpo, seja na criação de histórias, em desenhos e pinturas. O processo é lento. Não se chega a essa fonte imediatamente, é um processo também de associação de imagens, símbolos e narrativas. Para procurá-las, tem início o movimento do repertório da memória da infância, período de desenvolvimento humano caracteristicamente simbólico, no qual aprendemos a simbolizar.

Apesar do cuidado e do respeito para com os corpos que estavam despertando, recolhi depoimentos e percebi através da observação e de algumas desistências que os participantes, mesmo assim, nas primeiras aulas sentiram dores musculares. Somente no decorrer do curso é que puderam sentir o bem estar da energia fluindo e a euforia. As danças dramáticas foram usadas para criar um clima de festa para que se sentissem acolhidos, mas

investi em processos de aquecimento e técnicas de ritmo e percepção corporal, para que desde o começo, pudesse haver uma linguagem e para que através dela se expressassem.

Essa linguagem, no início, garante uma estrutura de tempo e ritmo como afirmam as pesquisas de Stanislavski, Meyehold e Grotowski.

O corpo feito de espaço, *“o corpo do ator é centralizador do acontecimento teatral, o local onde espaço e tempo se encontram e adquirem sentido”*. (CINTRA, 2006).

O ritmo tão claro para a ação do ator pode então ser plasmado no corpo dos participantes em improvisos com a música sem que isso seja feito com exercícios mecanizados. Mas quanto maior a nitidez de percepção rítmica, maior será o refinamento da ação do corpo do ator-dançarino.

O público do curso se configurou na grande maioria por professores de Arte, atores e atrizes com intenção de dar aulas. No início tivemos uma grande procura, mas como uma característica dos cursos longos, poucos alunos ficaram até o final. Insistiram muito para que houvesse mais tempo, ficaram tristes por acabar e pediram que fosse organizado um segundo módulo. Ninguém se queixou de tempo, quando não podiam ir, faltavam, mas voltavam e se integravam; o prazer de criar e a descoberta da criação acabaram por se impor.

Essa articulação do curso também incluiu elementos de uso do texto em uma dramaturgia do ator. Um processo em que não há diretor, em que o ator é autônomo na criação e deve tomar decisões, explorar possibilidades.

Os textos utilizados pelos participantes foram sendo criados no decorrer do curso. Histórias que foram experimentadas, ainda que de forma incerta com o corpo. O texto utilizado é criação, metáfora da própria história de vida, apreendida dos desenhos do “mapa da vida”. Assim, o ator é um contador de histórias, aquele que traz a palavra preta de significados e imagens, através de técnicas do pensamento em ação, que garantem a presença.

Depois de ter experimentado com o corpo, se os movimentos forem suprimidos, ainda assim a palavra, que é a última a ser trabalhada, estará impregnada, ou “encarnada”. O verbo se faz carne.

Trato aqui das técnicas utilizadas no decorrer do curso para se chegar aos potentes recursos da imagem. Se as imagens foram, na “recriação do

trajeto antropológico” sendo gerados pelos esquemas corporais e criaram constelações, agrupamentos de imagens, se a Imaginação e a Sensibilidade, estão relacionadas à percepção, então por isso partimos de um trabalho sensível com o corpo para chegarmos às imagens que possuem uma lógica específica como descrevem as pesquisas de Durand (1997).

E delas agora farei um breve estudo. E se continuo a aprofundar o estudo sobre a imagem em um capítulo destinado à corporeidade é porque partimos da conceituação do corpo-mundo (chiasma) (MERLEAU-PONTY, 1992), expresso e expressado sem dicotomias.

Assim, em nosso modesto estudo das mais simples imagens, nossa ambição filosófica é grande: provar que o devaneio nos dá o mundo de uma alma, que uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver. (BACHELARD, 1988, p. 15)

Estudos da filosofia da imagem em Henry Corbin e James Hillman apontam características da imagem: uma transcendência imaginal, essas características sobre a potência da imagens imaginais são aprofundadas nos estudos do italiano Paolo Mottana (2009) que foram inspiradas pela filosofia da alquimia. Seus textos sobre a pedagogia imaginal (*pedagogia immaginale*) abordam e enfatizam as dificuldades de se situar no mundo contemporâneo um tema que parece algo de esotérico e misterioso uma vez que são noções que nasceram de estudos sobre a mística, particularmente em Corbin. A referência a ter uma “visão”, no sentido de ver para além, reforçam ainda mais as características citadas. Mas a visão como fenômeno imaginal seria a visão simbólica: que é participativa, entre o sensível e o inteligível se cria uma terceira realidade, como as têm os visionários, os poetas, artistas e sonhadores. Tal visão não material e nem imaterial é imaginal e se dá a perceber através da in-corporação (entre corpo, memória, imaginação) (MOTTANA, 2010).

Para Marcos Ferreira Santos (2005) a tentativa de captar o instante (a visão) entre o real e o imaginário estaria na região crepuscular. Também ele

ênfatiza a marginalidade que essa área do conhecimento enfrenta, vista com desconfiança pelo racionalismo.

Citando Durand, a filosofia das imagens, seus regimes e agrupamentos são as faces que o ser humano, com sua capacidade simbolizante, dá aos seus anseios, medos e angústias frente à percepção da finitude e do tempo que se esvai. Colocadas em forma de narrativa, a partir de mitemas, que em sua redundância trazem sempre em sua parte, o todo. Metáfora e metonímia. O mito traz o rito e a palavra, a mitopoiésis.

Capítulo 3 – Mitopoiética do Mapa da Vida

Somos feitos da mesma matéria que nossos sonhos.

W. Shakespeare, A Tempestade.

Seguindo ainda o estilo mitohermenêutico em uma perspectiva da Sensibilidade como campo da percepção e da corporeidade como a define Merleau-Ponty. E ainda para chegarmos à experiência do sagrado, do ritual que se instaura na experiência do vórtice, de centramento (FERREIRA SANTOS, 2005, p.180). Na criação poética de nossas próprias narrativas, nas narrativas de si mesmo no mundo em que o interno e o externo se encontram.

A própria experiência das coisas transcendentais só é possível se eu trago e encontro em mim mesmo seu projeto. Quando digo que as coisas são transcendentais, isso significa que eu não as possuo, não as percorro, elas são transcendentais na medida em que ignoro aquilo que elas são e em que afirmo cegamente sua existência nua. Ora, que sentido haveria em afirmar a existência de não se sabe o quê? (MERLEAU-PONTY, 2006, p.494)

O “Mapa da Vida” é uma proposta, um exercício, desenvolvido por Ilo Krugli e o grupo Ventoforte nos anos oitenta e noventa. Uma das muitas propostas desenvolvidas no projeto pedagógico do grupo, que podemos considerar herdeiras do movimento da Escolinha de Arte do Rio de Janeiro e articuladas às experiências que Ilo Krugli teve com grupos de crianças da América Andina.

Dentre as tantas experiências das quais participei, seja pela aprendizagem intensa que me proporcionou, seja pelas inúmeras reflexões que me trouxeram. Na época estudante de Terapia Ocupacional, visitei o Museu do Inconsciente no Rio de Janeiro em um congresso e li “Imagens do Inconsciente” de Nise da Silveira (1981). A possibilidade da expressão e leitura simbólica me intrigou durante muito tempo e passei a tentar construir a gênese do “Mapa da Vida” para poder dar minha própria articulação à proposta.

A ideia se fundamenta em, através da imagem, da memória, estimular um conhecimento de si mesmo e transformar esse conhecimento em linguagem artística. A proposta é feita para participantes de cursos e oficinas de idades variadas, muitos não desenhavam mais desde a infância. Há sempre um estranhamento em um curso de teatro quando se pede para que as pessoas desenhem. Imediatamente algumas pessoas dizem que não sabem desenhar. Saber ou não desenhar nesse caso não é o que importa. Há também a curiosidade de entender como um desenho de si mesmo poderá se tornar uma cena, como esse pode ser um processo de criação em teatro?

O material de criação somos nós mesmos. Aprender a nós mesmos. Dando imagem criamos símbolos que remetem aos mitos de origem e assim trazem a narrativa de si mesmo em uma outra perspectiva, um espelho, um duplo.

Os desenhos vão permitir uma leitura simbólica. Essa prática tem características da psicologia analítica e de como Jung conceitua a Imaginação, a Sombra e o Mal.

Primeiramente as imagens são estimuladas no corpo, em movimentos que estimulam o prazer e não a dor, ou seja, não são feitos exigentes exercícios corporais, o trabalho e o movimento corporal são suaves e partem de estímulos com música. Nesse sentido o ritmo proposto é externo, a música é o estímulo a toda complexa rede de imagens que se deseja alcançar.

As imagens que serão recolhidas são desde antes de nascer até o presente. São então transformadas em cor e depois colocadas novamente no corpo, retiradas novamente do corpo e finalmente colocadas no papel.

São três papéis diferentes, um para cada tempo: presente, passado e futuro. Espacialmente no centro fica a folha do presente, à esquerda o passado e à direita o futuro.

Primeiro se coloca a cor no que será o verso do papel, explorando manchas de cor e depois na frente são feitos os desenhos.

Do diário de pesquisa:

“Música do Ruben Gonzalez, ele toca ao piano boleros e mambos. A escolha musical trouxe concentração, um tempo fora do tempo em ritmo de bolero, molinho, suave, acolhedor, macio, carinhoso. Há uma doçura no ar. Então começamos a desenhar...”

No curso *Encontros com o Teatro da Imaginação*, com a presença da musicista Márcia Fernandes na leitura dos “Mapas” dançamos brincadeiras de roda afetivas e antigas que costumávamos fazer com a Caixa de Fuxico. *Maninha, Lá na ponte da vinhaça*, brincadeiras de côco e caroço. Trabalhamos com a espontaneidade e levamos isso para a leitura dos mapas. Cada participante deve “ler” o seu mapa, contar os desenhos que escolheu fazer. O aquecimento foi feito lentamente, lubrificando as articulações, tentando lembrar os alongamentos que fizemos durante o curso e fazendo a energia circular para entrar em um “outro tempo” em outra zona de energia e atuação e só então os mapas foram contados.

Fig. 3. Brincadeira de roda que termina com um abraço.

Durante a leitura do mapa, Márcia tocava e cantava bem suave, ela pode escolher e improvisar na medida do que percebeu ser necessário.

A concentração e emoção eram evidentes e estavam “no ar”, era forte a sensação de atmosfera em que se estão desenvolvendo rituais.

Partimos do símbolo concreto do desenho, e o ato de narrar a si mesmo utiliza as ferramentas desenvolvidas no curso. Enquanto professora, sou a aquela que vai ajudar a parir as memórias. Há dor, emoção que transparecem

nas narrativas. Não há psicologismos, é um processo de criação que está em pleno florescimento.

Algumas pessoas se esquivam, como característica de ainda não conseguirem se entregar muito para a interpretação, para a imagem, fazendo tudo de um mesmo jeito, com a mesma dinâmica.

Fig.4. Márcia Fernandes toca flauta enquanto retomam os desenhos.

Um dos participantes começou a leitura com a frase “Era uma vez um menino marrom” que já quer dizer tanta coisa para quem sabe entender.

As cenas bonitas, poéticas, cheias de força e graça se desenrolaram. São materializadas no corpo unindo a palavra viva, a palavra que nasce do encadeamento da memória, da expressão do desenho e das emoções que devem ser trazidas para o corpo.

Pequeno, grande, mas sempre próximo da verdade. Quanto àquilo que se esconde nas dobras do inconsciente, longe da luz, o que se oculta na sombra são conteúdos que emergem e que às vezes são desconhecidos para aquelas pessoas. E aqui acontece o mesmo processo da argila, muitas vezes queremos dar a forma para a matéria, mas a matéria é quem parece nos conduzir e gera uma imagem que não reconhecemos como nossa. Em ateliers com crianças sempre me chama muito atenção crianças que têm dificuldade

em nomear seus trabalhos e os deixam sem o próprio nome apesar da insistência do professor e depois não conseguem reconhecer seus trabalhos.

Mas segundo Jung o equilíbrio do sistema psíquico funciona de forma que quando alguns conteúdos emergem outros submergem para manutenção do sistema em harmonia no caminho da individuação.

Individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por “individualidade” entendemos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos o nosso próprio si-mesmo. Podemos, pois traduzir “individuação” como “tornar-se a si-mesmo” (Verselbststung) ou o “realizar-se a si-mesmo” (Selbstverwirklichung) (JUNG, 1978, p.49)

Na leitura dos mapas há muito silêncio. São longos momentos de silêncio.

É necessário concentração, entrega, partilha para que se possa acolher as crianças e adolescentes que fomos. Nossos sonhos e desejos que aparecem carregados de culpa e de inocência. Os mapas vão se completar depois de ouvir os outros, a experiência se completa quando entro em contato com a experiência do Outro, mediada pela linguagem simbólica.

(...) onde tínhamos encontrar algo abominável, encontraremos um deus. E lá, onde pensávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos. Onde imaginávamos viajar para longe iremos para o centro de nossa experiência. E onde pensávamos estar sozinhos encontraremos o mundo todo. (CAMPBELL, 1990, p. 131)

O saber escutar é um dos saberes necessários à Pedagogia da Autonomia (1996) de Paulo Freire. O silêncio é parte integrante da relação dialógica.

A importância do silêncio no espaço de comunicação é fundamental. De um lado, me proporciona que, ao escutar, como sujeito e não como objeto, a fala comunicante de alguém, procure entrar no movimento interno do seu pensamento, virando linguagem; de outro, torna possível a quem fala, realmente comprometido com comunicar e não com fazer puros comunicados, escutar a indagação, a dúvida, a criação...)(FREIRE, 1996,p.117)

São etapas na jornada do contar-se a si mesmo. A aprendizagem ocorrida na infância é trazida à tona, proponho cuidar dessas imagens, acolher, muitos “eus” dentro de nós, somos muitos já nos contou o poeta Fernando Pessoa. A inocência e não ter medo da morte é uma característica que aparecem na leitura de alguns dos mapas em relação à infância.

(...) a infância é sempre e universalmente recordação da infância, é o arquétipo do ser eufêmico, ignorante da morte, (...) A nostalgia da experiência infantil é consubstancial à nostalgia do ser. Embora a infância seja anestésica, dado que não tem necessidade de recorrer à arte para se opor ao destino mortal de que ela não tem consciência, qualquer recordação de infância, graças ao duplo poder de prestígio da despreocupação primordial, por um lado, e, por outro, da memória, é de imediato obra de arte. (DURAND, 1997, p. 402)

Em *História de Lenços e Ventos* (KRUGLI, 2000), peça de 1974 do grupo Ventoforte, considerada um paradigma no teatro para crianças, o herói é uma folha de jornal e para entrar na cidade medieval ele usa um coração de metal para cobrir seu coração de celofane porque só assim ele vai conseguir salvar Azulzinha, a heroína: um lencinho azul de espiro e de mágoa.

Também nos contos tradicionais, em que a experiência universal está guardada, a experiência humana da infância é da inocência, na qual a morte e o mal são desconhecidos. (VON FRANZ, 1985).

Na continuidade do trabalho com os mapas os participantes que escolhem como projeto pessoal criar uma cena integrando imagens que surgiram dele são estimulados a “dilatar” a experiência. Usar de modo consciente as imagens ao mesmo tempo em que são contadas e que o corpo reflita esse estado de impulso, de tensão.

Capítulo 4 - Pedagogia do Imaginário no Teatro da Imaginação

A Água

Fig.5. Desenho de Fernanda Cobra: Água

Para começar...

A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. “Partir é morrer um pouco” Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos Mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura. (BACHERLARD, 1989, p. 77)

Os clássicos elementos do imaginário, os quatro elementos da natureza: a água, o ar, o fogo e a terra são matrizes arcaicas. Gastón Bachelard (1884-1962) construiu estudos filosóficos e literários sobre cada um dos elementos.

Para Bachelard, os eixos das intensões fundamentais da imaginação são os trajetos dos gestos principais do animal humano em direção ao meio natural, prolongado diretamente pelas instituições primitivas tanto tecnológicas como sociais no “homo faber”. Mas esse trajeto é reversível, porque o meio elementar é revelador da atitude adotada diante da dureza, da fluidez ou da queimadura. Poder-se-ia dizer que qualquer gesto chama a matéria e procura seu utensílio (...) (DURAND, 1997, p.41)

Água como matriz do imaginário. Água doce e água salgada. A água primeva, como nas antigas narrativas em que o mundo surge da água, os primeiros seres. Fomos seres aquáticos no ventre de nossas mães. Águas claras são imagens da pureza, da limpidez. As águas turvas, profundas, escuras e lamacentas são símbolos das trevas e são imagens de morte, da angústia diante do tempo, da passagem do tempo.

Águas escuras e profundas nas quais mergulham heróis em busca de tesouros e de si mesmos. Beowulf mergulha nas profundezas de um nojento lago escuro no qual nenhum de seus seguidores tem coragem de mergulhar para encontrar a ogra mãe que ameaça o reino de seu senhor.

As águas límpidas e cristalinas borbulham em fontes povoadas por fadas d'água que, com seu canto maravilhoso, encantam e atraem para a morte, roubam crianças como fez Viviane do Lago com Lancelot. São iaras, janas, ondinas, melusinas, mães d'água, Oxum e Iemanjá, deusas das águas doces e salgadas. A primeira vaidosa e a segunda a grande mãe Odo Yá, o mar.

“(...) o sofrimento da água é infinito” (BACHELARD, 1989, p. 7)

A água pode ser o elemento para um primeiro encontro, para o ritual de envolvimento. O trabalho inicial do aquecimento é suave para que se sintam aos poucos livres da vergonha, do medo do ridículo. Medo esse, do qual não nos livramos, em um único dia de trabalho. Mas o jogo, a acolhida e a brincadeira, serão suficientes para participar desse primeiro encontro favorecendo um estado de percepção do corpo e das imagens. Já descrevi antes o trabalho de consciência corporal que é desenvolvido e da energia que gera outras zonas de atuação e um corpo disponível e extra cotidiano.

Para mostrar bem a unidade vocal da poesia da água, vamos desenvolver imediatamente um paradoxo extremo: a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua e continuada, da linguagem que abrandando o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes (...) de uma poesia que se escoia da fonte. (BACHELARD, 1989, p. 193).

A sugestão da água como tema para improvisação e suas variações traz possibilidades para a movimentação do corpo em um ritmo pessoal. A sugestão se amplia para a criação de um animal imaginário da água. São estímulos para que a linguagem simbolizante entre em ação e assim é deflagrado um processo de criação.

A água foi o primeiro meio no qual habitamos, ainda pequenas sementes de seres humanos.

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. (BACHELARD, 1989, p.7)

A água tem aqui a função de ser a primeira porta de acesso ao Imaginário. Porque na infância imaginávamos? “Víamos” anjos e duendes e criávamos amigos imaginários, no decorrer do crescimento e processo de socialização, no qual a escola representa um triste papel, perdemos esse contato com nossa capacidade imaginativa.

Explica-se então que, quando tais crianças abandonadas ao mar eram lançadas vivas de volta à praia, quando eram “salvas das águas” tornavam-se facilmente seres miraculosos. Tendo atravessado as águas, tinham atravessado a Morte. Podiam então criar cidades, salvar povos, refazer um mundo. (BACHELARD, 1989, p.77)

Isabel Santos, sergipana, atriz do grupo “Imbuaça” de Aracaju cantou para minha pesquisa a cantiga da afogada, que sua mãe lavadeira costumava cantar:

*Eram duas moças Maria e Aurelina. Foram tomar banho no rio e todas duas se afogou. Uma gritou Maria venha cá, venha me tirar pela imagem do Senhor. A outra que “tava” de parte olhando quando viu aquele horror ali mesmo ela ficou(...)*¹²

A improvisação com tema não é uma técnica simples de ser executada: os participantes do encontro deveriam misturar-se à água doce ou água salgada, como escolhessem e se transformar em um ser misturado a ela. Com os movimentos do corpo essas imagens são materializadas, ou seja, fazer do

¹² Informação verbal.

corpo matéria que possa expressar sentimentos e ideias e ocupar com essa matéria o espaço da sala.

Roberta Carreri, atriz do grupo Odin Theatret, dirigido por Eugênio Barba, conta que ao chegar para o trabalho com o diretor, ele e seus companheiros diziam que ela deveria seguir um filme interior, mas que ela ainda não tinha essa técnica mental. Com o tempo e graças ao training (treinamento técnico do ator proposto por Eugenio Barba) aprendeu a encarnar as imagens que emergiam da sua mente (CARRERI, 2007) e posteriormente ainda em transformá-las em imagens cênicas, o que é um outro processo, que inclui a montagem de um espetáculo.

À experiência da atriz Roberta Carreri, acrescento a minha observação no processo de criação do curso retirada do meu diário de registro da pesquisa.

A improvisação ainda continua na roda, formam-se duplas que devem ser combinadas só com o movimento e o olhar. A linguagem não verbal e o estímulo para perceber a si e ao outro estão em pauta. É o primeiro dia e ainda estão sendo despertados para o uso da imaginação. Para algumas pessoas que já trabalham com o corpo pode ser mais fácil. Mas a mais natural das reações à água é a timidez que gera o que chamo de “amebas”, ainda falta-lhes repertório, linguagem, mas muito embora o corpo ainda possa não corresponder às imagens que surgem; a criação está em pleno processo. “É desse encontro a criação da “mulher foca”.

Roberta Carreri cita o “pensamento em ação”, não só em seu livro, mas também em sua demonstração de trabalho que assisti em Milão, ela alude de passagem a esse, importantíssimo, passo dos processos de criação em teatro quando se está trabalhando com o Imaginário: os pensamentos são imagens, pensar por imagens é a experiência do organismo humano todo integrado. A rainha das faculdades humanas, como diria Jung, a louca da casa para os filósofos franceses e para Durand as imagens de “quatro vinténs”, gera um complexo sistema como explicitam as teorias de Lakoff e Jonhson nas teorias da percepção.

(...), um vez que para os dois pesquisadores, o nascimento do pensamento está sempre no movimento e no acionamento do nosso sistema sensório-motor. Para Lakoff e Jonhson é assim que se organizam também as nossas “metáforas do pensamento”, ou seja, o modo como conceituamos o mundo e à nós mesmos. (GREINER, 2008, p. 65).

E podemos observar nas velhinhas dançando nas brincadeiras populares brasileiras, na observação das crianças brincando (quando as deixam brincar livremente) e perceber claramente como o movimento, a metáfora, a poesia e o jogo fluem.

O “pensamento em ação” tem no teatro e mais especificamente na mímica uma longa trajetória da poética do corpo, das emoções e da imaginação como propunha Copeau, trabalho ao qual Etienne Decroix, daria continuidade sendo considerado o fundador da mímica moderna. O princípio do corpo como pensamento, será retomado por Grotowski e por E. Barba. (LOUIS, 2005)

Na criação da história do bebê da mulher foca, por uma das participantes, as imagens da água de morte como nos descreve Bachelard nos complexos de Caronte e Ofélia estiveram potentes. A história de vida se refletiu na criação artística causando perplexidade à participante, estimulada a dar continuidade à elaboração da cena até o final do curso.

A morte está nela. Até aqui evocamos, sobretudo as imagens da viagem fúnebre. A água leva para bem longe, a água passa como os dias. Mas outro devaneio se apossa de nós e nos ensina uma perda de nosso ser na dispersão total. Cada um dos elementos tem sua própria dissolução: a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça. A água dissolve mais completamente. Ajuda-nos a morrer totalmente. Tal é, por exemplo, o voto de Fausto na cena final de Faust de Christophe Marlowe: Ó minha alma, transforma-te em pequenas gotas d'água e cai no Oceano, para sempre perdida. (BACHELARD, 1989, p. 94).

A história da mulher foca é um conto de origem indefinida, ora aparecendo como celta ora como das ilhas faroés. Em um tempo em que as focas tiravam suas peles e se transformavam em belas mulheres que dançavam na praia, um pescador roubou a pele de uma delas. Assim a mulher é obrigada a se casar com ele com quem tem um filho. O pescador mantinha a pele guardada à chave. A mulher foca depois de um certo tempo sentia falta do mar e queria voltar pois em algumas vertentes tinha marido e filhos lá. Então um dia o pescador esquece a chave e ela vai embora deixando com ele o filho.

Em outra versão ela pede a pele de volta e o filho Ooruk ouve alguém que o chama do mar, uma grande foca cinzenta faz com que ele encontre a pele da mãe.

Ooruk embora triste entrega a pele à mãe. Antes de partir ela sopra ar em seus pulmões e o leva para conhecer o lugar onde as focas se reúnem e lá ele conhece sua avó, a foca cinzenta que o tinha chamado.

Ele volta a viver na terra e quando cresce torna-se tocador de tambor e sabe falar com as focas.

Em outra versão a mulher foca aparece em sonho para que o marido evite a matança anual de focas, mas ele ignora, a vingança dela então é terrível: envia um monstro que avisa da morte de tantos homens que se juntos dessem as mãos abraçariam toda a ilha. Até hoje a maldição é respeitada e os descendentes das focas são reconhecidos pelos seus dedos curtos.

A transformação da mulher em animal também acontece na narrativa mítica de origem africana de lansã, que é um búfalo. Ogum rouba a pele de búfalo enquanto lansã está no mercado. Ogum se apaixona por ela e em poder da pele obriga a bela lansã a viver com ele, mas faz a exigência de que não se faça alusão à sua pele de búfalo. Ogum tem outras mulheres que tem ciúmes de lansã. Ogum leva sempre lansã para a guerra pois é conhecida como Destemida, valente e guerreira não teme nem aos mortos. lansã tem 9 filhos, por isso seu nome, a mãe de nove. As outras mulheres embebedam Ogum com vinho de palma para descobrir o segredo da misteriosa lansã e ele revela a pele de búfalo. Quando Ogum viaja e lansã, que está para ter mais um filho, fica em casa elas fazem alusões ao lado animal de lansã, queimam casca de dendê e rolam o pilão no chão, tabus e interditos para a misteriosa lansã. Então ela se finge de doente e enquanto as outras mulheres não estão em

casa, procura por todos os lugares até encontrar a sua pele. Quando as outras mulheres chegam, Iansã búfalo ataca mulheres e crianças e só poupa seus nove filhos, quando parte deixa com eles seu par de chifres para ser chamada quando eles precisarem (PRANDI, 2004).

A troca de pele nos dois mitos remete à símbolos de transformação, de metamorfose. A pele é nosso primeiro contato com o mundo exterior, é o contorno, os limites do nosso mundo-corpo. As duas mulheres desejam encontrar suas peles de animal. É como se os mitos sempre quisessem nos lembrar a nossa natureza animal. Animais pensantes que somos em busca de espaço para “ser-no-mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006).

Fig. 6. Pinturas de Eloisa Leão.

O Ar

Fig. 7. Pintura de Fernanda Cobra: Ar

O Ar é das matérias a mais complexa. Invisível, mutável, sem cheiro, sem cor transforma-se a partir do movimento em brisa, vendaval. Os mitos o trazem em suas diversas formas; para os gregos Éos, a Aurora gerou muitos filhos, alguns de temperamento cálido, outros violentos, alguns deles são Bóreas e Zéfiro que rapta as almas leves, os poetas e apaixonados. Cultuados por artistas e poetas os ventos e seus deuses revelam a palavra enquanto sopra.

Diante de tal complexidade, parece-nos que não poderemos solidarizar o impulso e a aspiração se nos limitarmos às imagens dinâmicas sugeridas pela vida comum, pela vida dos esforços comuns, demasiadamente ligados ao manuseio dos sólidos. Mas por que não tomar, para descrever uma duração que nos arrebatava por inteiro, somente as imagens em que sonhamos ser arrebatados por um movimento nascido de nós mesmos? (BACHELARD, 1990, p. 266)

Para a improvisação com música ao vivo com o tema do Ar, peço que se deixem levar pelo som, que se deixem ser tocados pelo som da flauta e experimentem movimentos pela sala. Atentos ao inspirar e expirar, trabalhando com a respiração na preparação para entrar em um outro tempo: o da criação.

Utilizo o papel de seda como “objeto” do ar, proponho que experimentem conduzir com a música, ser conduzidos por ele, levar o papel em duplas com as mãos e depois sem as mãos, só com o corpo, soprando, com os pés, cotovelos.

Depois devem criar com o tema do ar: voos, quedas, subidas, devem eles mesmos se tornar objetos do ar.

Na criação da sequência de imagens sobre o tema do ar estão muito concentrados, a cor do papel de seda, a música ao vivo são estímulos que auxiliam nesse processo de interiorização.

A improvisação com o papel de seda faz com que não se possa controlar o objeto. A experiência com o papel (objeto) modifica o ritmo que é

gerado pela interação entre a pessoa e o papel que não pode tocar o chão. As dinâmicas se alternam em estímulos que criem situações de equilíbrio precário, de oposição e assim gerem corpos extra cotidianos. Ao mesmo tempo em que o participante deve recolher sensações e imagens que vão sendo criadas. É um exercício para a Sensibilidade. A cor dos papéis em dinâmicas alternadas, a música ao vivo geram grande plasticidade do movimento.

O poema **Renascimento** criado a partir desse encontro relata a experiência em metáfora, dos opostos da imagem sugerida pelo elemento: escuridão/vácuo e esperanças/ventanias. O movimento como articulador da volta à vida é descrito no debate/escorrego/revolto. Fica clara a constelação de ideias, de imagens geradas no processo. O encontro com a leveza e a pureza em contraposição à escuridão e ao vácuo expressam desejo de força criadora, de movimento. No desenho o pássaro tem um esqueleto humano, assim o encontro com o Ar trouxe uma liberdade para criar fora de padrões pré-estabelecidos, os pássaros costumam representar a alma humana, a psique, a integração entre os opostos, animus e anima.

Renascimento

(Poema do Ar)

Na escuridão do vácuo

Debate, escorrego, revoltado

Entre esperanças e ventanias

Encontro a leveza

Da pureza universal

E a viver volto!

(Por Fernanda Cobra)

“A ação de uma força em nós é necessariamente consciência em nós de uma transformação íntima.” (BACHELARD, 1990, p. 268)

Para a condução dessas propostas, desses processos simbólicos de criação é necessário que se tenha experimentado, vivenciado a prática artística e que se re-conheça o caminho. Esse caminho para o inconsciente pode ser

propiciado pelo rito, pelo mito e está franqueado a todos através de uma educação do Imaginário e da Sensibilidade.

Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as Imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito. Isso explica a desgraça e a ruína do homem a quem “falta imaginação”: ele é cortado da realidade profunda da vida e da sua própria alma. (ELIADE, 2002. p.16)

Através da linguagem que o inconsciente expressa, sempre a mesma dos sonhos, dos contos de fadas, e dos mitos, os símbolos jamais desaparecem da vida psíquica. Aprender essa linguagem e comunicar-se através dela, leva ao processo de consciência, ao processo de individuação conceituado por Jung. Esse pode ser um processo de aprendizagem em Arte, mas através da aprendizagem de uma linguagem que perpassa um refinamento da sensibilidade.

O mito se atualiza e temos que desvendar suas novas máscaras.

Toda essa porção essencial e imprescritível do homem – que se chama imaginação – está imersa em pleno simbolismo e continua a viver dos mitos e das teologias arcaicas. (ELIADE, 2002, p.15)

Aprender a si mesmo através dos símbolos é uma antiga prática oriental. Em uma das linhas do sufismo, como é relatado por Amadeu Hampatê Ba (2001) sobre a vida de Tierno Bokar. O novo “marabu” é anunciado em símbolos aos grandes mestres que sabem ler os sinais. Para reconhecê-lo a maneira utilizada foi uma série de perguntas sobre seus sonhos e se conhecia a palavra sagrada - um dos nomes de Deus, - que foi escrito na areia de forma propositalmente errada e o rapaz, ainda jovem, responde que sonha sempre com a palavra, mas escrita de outra forma e a reescreve de maneira correta na areia. E assim vem a ser reconhecido.

O Fogo

Fig.8. Colagem sobre o fogo. Cláudia Rodrigues Alves

O ator dançarino/ O eterno Deus mudança

As etapas do encontro estão organizadas de maneira que se possa experimentar movimentos e depois montar uma sequência corporal com a estrutura de começo, meio e fim. Imagens geradas pelo movimento corporal e pela música.

A sequência criada deve ser repetida e apresentada no final do encontro sem a presença da música, quando a memorização deve acontecer pelo corpo.

As imagens sugeridas são a de dominar o fogo, trazer para dentro, controlar e expandir. Gerar movimentos muito intensos, gradualmente aumentar e parar para experimentar a energia circulando como combustão da energia. Um pequeno treino da circulação da energia. Percepção daquela energia de que falávamos antes para gerar outras situações corporais que não as cotidianas.

O aquecimento é feito em duplas com a intenção do sensível, de trazer presença para os ossos e músculos: a omoplata, clavícula, braços e ombros.

A percepção do corpo no espaço, aquecimento para a região do quadril foram estímulos para que as imagens fluíssem. A oposição dos movimentos corporais e, a princípio, a imagem sugerida são as labaredas. Continuamos explorando os opostos com o corpo, quadril, ombros e braços, imitando o movimento das chamas.

O teatro como ritual. A ancestralidade de dançar em volta do fogo. Comemoração. Vida, Morte e renascimento.

A música ao vivo traz vários estímulos dentre eles o espírito da festa. A alegria, o encontro, a euforia, a música para festa que faz as pessoas dançarem de forma cotidiana, mas esse estímulo pode ser aproveitado para gerar outras regiões de conhecimento e percepção, uma topologia epistemo-imaginativa.

Dançar em duplas segurando as pontas de barbantes experimentando os planos baixo, médio e alto. Metáforas para processos do corpo que irão gerar imagens. A ideia de criar composições na improvisação com os colegas é proposta desde o começo e sugerida na prática da roda da dança cigana e dos barbantes.

E as imagens opostas, como claro/escuro, vida/morte e elaboramos uma pequena sequência de opostos: violento/doce, alegre/melancólico, terno, suave/intenso/apaixonado.

A tal ponto que basta ele inflamar-se para contradizer-se. Tão logo um sentimento se eleva à tonalidade do fogo, tão logo, se expõe, em sua violência, às metafísicas do fogo, podemos estar certos que irá acumular uma série de contrários. O ser amante quer ser então puro e ardente, único e universal, dramático e fiel, instantâneo e permanente. (...) (BACHELARD, 2008, p. 163)

As músicas balcânicas, orientais, músicas para festa feitas ao vivo estimulam o imaginário do mito do Oriente. Os movimentos mudam. Ressonâncias que acordam ao som do acordeon. Há uma intenção diferente nos movimentos inspirados pela sugestão das imagens da música e do fogo. E não podemos ignorar toda a representação simbólica do oriente imaginário: o lugar onde nasce o Sol, a luz que renasce a cada dia, o orientar-se através do Sol e da luz seja para os viajantes que viajam pela terra ou pelo mar, seja nos ritos e mitos fundadores de cidades, templos e casas (SARAVESE, 2002).

Ao final do encontro a síntese é estimulada de diversas formas, uma maneira de fazer com que a constelação de metáforas se configure sem nenhuma intenção de limitar a liberdade poética ou de propor uma lógica. Depois do desabrochar, de tudo pronto é que se pode atribuir sentido.

É depois de tudo feito, objetivamente, depois do desabrochar, que acreditamos descobrir o realismo e a lógica íntima de uma obra poética. (BACHELARD, 2008, p. 160)

Mostrar uma sequência extraída do processo de improvisação é uma delas. Devem repetir e mostrar sem a música. A intensidade da energia é memorizada no corpo e assim, mesmo sem a música, o movimento mantém a presença. Há força nessa criação porque são corpos despertados de ressonâncias adormecidas e que põe em funcionamento uma complexa rede de experiências.

Para os educadores, atores e professores em formação, utilizamos outras maneiras de dar forma e síntese, como o texto, o desenho, a pintura e a poesia. Para estimular a expressão e a materialidade são sugeridos os desenhos coletivos em um papel grande com giz de cera. Ou ainda a imagem da rede de pescador, a qual “recolhe” as imagens do dia de improvisação e que se constroem com as mãos, com material como os retalhos, a princípio sem agulha, linha ou cola. É um modo de trazerem a tona ou darem forma para algo que era ainda vago. O exercício da escolha da imagem, do ato de desenhar e compartilhar um espaço de criação forma um mosaico de imagens, uma multiplicidade de florescências poéticas da mesma maneira que criar imagem com o papel de seda, dar uma palavra durante a roda que gira.

A produção de conhecimento a partir do registro das sensações em diferentes linguagens é um processo de conhecer a si mesmo, de aprender consigo mesmo e com a experiência do grupo. São também ferramentas de criação.

Um outro exercício de organizar a experiência e as sensações através de uma fala sintética e principalmente ouvir o outro, criar um espaço de expressão, entender as motivações de cada um, ouvindo. Tempo dilatado para conseguirem, precisam de ajuda para o exercício da escuta e exercício precioso de não comentar com valores julgando o que foi feito. Uma outra proposta síntese: uma palavra para a imagem. Como projeto individual a tarefa é desenhar as imagens das portas e da vida e da morte.

Selecionei também trechos dos vídeos do encontro que chamei de Quintessência, das oferendas e das 4 portas e pedi que observassem quem brincava com quem e respondessem o que seria possível aprender...É uma maneira de olharem para seu próprio processo e assim de torná-lo consciente.

As imagens então, dispostas em narrativa, formam os mitos que como uma característica própria pedem a palavra, é o processo de mitopoíesis. O mito, a narrativa mítica, são as narrativas que o imaginário forjou. E acontece a atualização e o encontro do mito através do ritual.

As imagens consteladas no encontro necessitam de elaboração, tempo para crescer e então se tornarem narrativas. Durante o encontro foram estimuladas, materializadas, modeladas e remodeladas, ordenadas e re-ordenadas como matéria. É importante ressaltar que não são as primeiras

imagens que aparecem que formam a narrativa, pois passaram por processos de reconhecer, sintetizar e nomear.

Fig.9. Pintura sobre papel artesanal. Rita Henckes. Os opostos do fogo: uma serpente voadora.

Fig.10. Cláudia ao fundo experimenta os planos. Fig.11. Jair: oposição e desequilíbrio, ferramentas para processos de linguagem.

Como exercício de análise, selecionei a história do lenhador que uma das participantes concebeu no encontro com o Fogo e também a um dos desenhos dela que me remetem ao mito de Agni e de como Arjuna ganhou Gandiva, o arco.

Um lenhador morava na floresta. Era um homem forte, vigoroso, trabalhador e usava botas um pouco acima da canela. Ele labutava o dia todo derrubando árvores. Um trabalho árduo e prolongado de cortar troncos para fazer lenha. Em casa com a lenha empilhada ele se tornou um homem dragão e acendeu a fogueira com o próprio fogo que saía pela boca. Este mesmo homem dragão virou a bola de fogo que queimava a lenha. E por sua vez se tornou uma labareda e com impetuosidade e intensidade queimou toda a floresta. Mas este fogo foi amainando, se acalmando. Quando se tranqüilizou voltou ao coração do homem-dragão. E novamente o lenhador, agora mais seguro e firme, começou a dançar e distribuir calor para todos os lados. Não

uma dança simples, mas uma dança de conhecedor de suas possibilidades de criação na Terra.

No Mahabharata recontado por William Buck conta-se que certo dia, em pleno verão, Krshna e Arjuna, caminhavam perto de uma floresta. Apareceu então um homem do mato vestindo trapos negros, era alto e magro. A pele, a barba e os cabelos brilhavam como ouro e sua boca estava besuntada de manteiga. Pediu-lhes comida e Arjuna e Krshna perguntaram o que queria comer, ele respondeu que queria comer a floresta inteira e mostrou a mão aberta onde cintilava uma pequenina chama, era Agni, deus do fogo que estava fraco e precisa comer a floresta, por sete vezes tentara, mas Indra, sempre fazia chover sobre ela.

Arjuna e Krshna perguntaram sobre os pássaros, os animais e as raízes das árvores. Agni respondeu que fugiriam a tempo e que nada que estivesse sobre a proteção de Arjuna queimaria.

Foi então que Arjuna disse a Agni que se ele lhes desse os meios impediriam Indra.

Agni deu a Arjuna, Gandiva, o arco, e também duas aljavas de flechas que jamais se esgotavam e uma carruagem multicolorida com cavalos brancos e uma bandeira com a figura de um gorila selvagem.

Quando o fogo começou e Indra lançou as águas do céu o embate entre os deuses foi feroz, mas Arjuna e Krshna acabaram por vencer Indra. Nessa aventura ainda ganharam um palácio.

Gandiva, o arco, fará de Arjuna um arqueiro invencível. Um herói com poderes que vencem os deuses, contudo terá que ser convencido por Krshna a lutar contra seus parentes e mestres, essa etapa do convencimento de Arjuna por Krshna é a narrativa contida no Bhagavad Gita, O Cântico Sagrado do Senhor. O coração de Arjuna é sua vulnerabilidade, de seus sentimentos por seus parentes, os valores como a gratidão que o impedem de querer lutar contra seus mestres, do que Arjuna sente, surgem suas dúvidas sobre o Bem e o Mal.

Fig.12. Desenho Fernanda Cobra

Agni o deus do fogo está com fome, quer comer, mas Indra o impede. Indra tem o poder das transformações e costuma “amarrar” simbolicamente seus oponentes. O fogo não traria a destruição da floresta, ela se regeneraria, renasceria mais forte. Agni renova, revitaliza e com o arco Gandiva nas mãos de Arjuna quebra as amarras criadas por Indra.

O lenhador queima a floresta, é um homem-dragão, também Agni é conhecido como o deus doméstico e o deus interior, o fogo digestivo. O lenhador aprende a dominar o fogo, sua energia criadora e renovadora. Rompe o ciclo do trabalho penoso de cortar as árvores. Simbolicamente ascende, encontra o centro do mundo, a *axis mundi*. No desenho da serpente dragão que me lembra o arco Gandiva há um centro, uma pérola. Pela narrativa há um retorno ao coração.

Dessa forma experimentamos simbolicamente o eixo, o centro. Esse é um processo importante da longa caminhada. Estar no próprio eixo é ponto de partida para criar, para reconhecer a si mesmo, para proteger nossa sensibilidade.

A Terra

Fig.13. Colagem e desenho de Cláudia Rodrigues Alves: Terra.

“Beija flor toma conta do jardim vou pedir a nossa senhora para tomar conta de mim. Ô siriema!! Nunca vi bicho de pena deixar rastro na ladeira...”¹³

Alguns encontros e processos realmente são difíceis. As dificuldades são várias: formação, hábitos, o estágio em que se está na aprendizagem ou em que lugar do caminho se está e o que consegue reconhecer até ali, a convivência, conhecer a si mesmo e aos outros. Mas o maior impedimento sempre é não acreditarmos em nosso próprio processo. Mestres do caminho, dos quais tivemos necessidade, são aqueles que nos deram bons conselhos, nos ensinaram as leis que devem ser transgredidas.

Mestres do caminho também são aqueles que foram reconhecidos por seus discípulos e nomeados por eles, em uma obscura relação em que reina o silêncio. (GUSDORF, 1987)

O aquecimento é intenso para o quarto encontro, o corpo em aprendizagem já está mais preparado. A ritualização do encontro é reforçada. O trabalho corporal acontece em círculo: massagear os pés, sentir a presença dos ossos, movimentar articulações, tornar presente os braços, alongar-se em três planos: médio, alto e baixo se movimentando pela sala.

Os pés são a base do trabalho da criação de imagens com a Terra. As imagens sugeridas são as de caminhadas pelo barro, pedras, subindo montanhas.

Caminhadas pelo espaço com ritmo, modificando os modos de pisar: bordas, pontas, calcanhar ao ritmo do tambor, ao toque de Nanã, orixá da Terra, da lama do fundo dos lagos, dos pântanos. A proposta do exercício da “raiz” com os pés, com saltos, com giros. Raiz acrescidas dos braços, lançamento da energia, perceber expansão da “presença” corporal, cênica, lançar e receber de volta.

Toques de atabaque de Oxossi, o caçador, orixá da fartura, Omolu ou Obaluaê, orixá da peste e das doenças contagiosas, conhece suas curas e Ogum, o guerreiro, orixá da guerra, do ferro, da metalurgia e da tecnologia.

A improvisação segue para expansão e percepção da energia que é liberada pelos diferentes ritmos e também em brincadeira dos bichos: todos

¹³ Cantiga cantada por Adriana Aragão. (Informação verbal)

são bichos da floresta e usam rabos de papel crepom, devem improvisar os bichos com sons e movimentos, formar duplas procurando antes o animal que combina e depois tentar roubar o rabo de papel, essa movimentação é feita ao ritmo do tambor.

A proposta do improvisado é uma sequência na qual devem entrar Terra adentro, experimentar e depois sair, pode ser qualquer imagem que sugira acolhimento, proteção, mas da qual depois se deve sair.

“Ensimesmamento (...). Ele assume a feição de enrolamento em si mesmo, que toca a si mesmo.” (BACHELARD, 2003, p. 4)

Fontes do repouso, refúgio, enraizamento. A casa, o ventre, a caverna e a vida subterrânea são algumas imagens sugeridas pela leitura da Terra em Bachelard, mestre nos devaneios e na filosofia das imagens dos elementos cita a terra como devaneio de repouso, mas também da vontade, assim dividiu seus escritos sobre a terra em dois livros.

Bachelard (2008) cita os sentimentos de hostilidade, ira e rancor, cólera inspiradas pela ação do trabalho contra a matéria dura. As imagens do mundo resistente inspiram ações, provocam, despertam e mobilizam energias, dinâmicas de atos produtivos, de intervenção.

No entanto, Bachelard percebe que essa classificação das motivações simbólicas é, por sua simetria, demasiado racional, demasiado objetivamente razoável para demarcar exatamente os caprichos da louca da casa. Com um instinto psicológico muito seguro, rompe então essa simetria quaternária ao escrever cinco livros, dos quais dois são consagrados aos aspectos antitéticos do elemento terrestre. Dá-se conta de que a matéria terrestre é ambígua, moleza da gleba, por um lado, dureza da rocha, por outro porque “incita”, diz, “tanto a introversão quanto a extroversão”. (DURAND, 1997, p. 35).

A Terra é mãe, dela brotam o reino vegetal e mineral. Em suas entranhas processos alquímicos acontecem. No amalgamar de massas, lamas, a água se une a terra, o ar a insufla, em suas entranhas abriga o fogo, que tem

vida própria, mole ou dura, lava ou rocha, de dentro da qual se extraem pedras brilhantes e transparentes, cristais, diamantes. As imagens das “Mil e uma Noites” estão povoadas de ventres da terra em que florescem jardins de árvores cujos frutos são pedras preciosas de todas as cores.

No curso os ritmos tocados no tambor são propostas dos orixás da Terra, cujas narrativas míticas se relacionam com o elemento e simbologia da Terra, como Nanã, a lama mãe; Oxossi, o guerreiro caçador e Omolu, do corpo cheio de chagas e conhecedor das curas.

Enquanto improvisam as propostas são feitas para que se deixem enterrar na terra, como semente que só tem que ser semente e esperar, que a terra é fértil, a chuva é certa e aos poucos irá brotar expandindo suas raízes pelo espaço, criar galhos, folhas, caule e frutos e ao mesmo tempo continua enraizando para baixo e crescendo para cima até que se possa experimentar “ser” grandes árvores expostas à chuva, ao vento e a brisa. O tempo é dado para que percebam a qualidade dessa imagem. Um pano vermelho é colocado para que se apropriem dele na sua sequência de imagens e depois se separem dele experimentando corporalmente a perda.

A morte da semente: O rapto de Perséfone é um mito emblemático para a Terra. Conto um trecho do mito em que Core, a filha de Deméter, a senhora dos trigais, é raptada por Hades, o senhor das profundezas. Lá ela se tornará Perséfone, a senhora das profundezas e voltará a cada seis meses para ficar com a mãe, a senhora dos trigais. Quando ela volta traz vida nova para a terra. É primavera.

Catábase e Anábase. A descida aos inferos, a morte e o retorno. No mito de característica agrária o herói vai para as profundezas, daquele germe/semente do ser é que brota um novo ser, depois de um tempo de incubação, de contato com o interior da terra. Orfeu vai até Hades em busca da amada Eurídice. Psique vai até a Senhora das Trevas, Perséfone, que um dia foi Core, em uma artimanha da sogra Afrodite, deve pedir a caixa com a beleza imortal para salvar o amado Eros. Nos dois casos correm o risco de morte, ficar nos inferos para a eternidade. A colheita é celebração da vida nova, também na tradição cristã o redentor, o salvador dos mundos, renasce da morte, do interior do ventre da terra.

A proposta de improvisação em grupo com estrutura a partir do mito aconteceu no espaço na diagonal, tempo da cena que se desenrola como um cortejo, dois grupos que se encontram no centro e que depois se separam, ritmos de expansão e contração. A estrutura dramática é que um grupo deve raptar a Perséfone de outro grupo.

As dificuldades da terra são muitas, o tambor impõe força e decisão rítmicas e a consciência traz dificuldades. O pensamento vem primeiro e depois a ação. O corpo tenta se soltar, mas as intenções, o olhar não. Há resistência nas imagens da Terra.

“A imagem é o ser que se diferencia para estar certo de vir a ser”
(BACHELARD, 2008, p. 21)

Adultos e crianças sociabilizados pela escola costumam perguntar se “podem” mudar. Peço que um grupo “rapte” a Perséfone do outro em um cortejo em diagonal no espaço da sala e que a vinda seja de um jeito, com um ritmo marcado e a volta com a troca feita seja de outro. Podem usar panos e tecidos na improvisação.

Vestem-se, cobrem a “Perséfone” e um dos grupos vem cantando como em procissão com a Nossa Senhora no meio, inspirados no Reisado, escolhem o único homem para ser a “Perséfone” já na troca ocorre um empurra-empurra, brigam, se desentendem combinam no meio, alguns tentam dirigir.

Paro, repito e dou instruções para que a troca ocorra, forma-se um único grupo; ocorre uma dilatação na mesma pulsação e depois o fluxo segue com o rapto e os dois grupos.

A terra é um elemento que apresenta dificuldades, romper com a resistência natural da nossa cultura, do nosso imaginário é a primeira delas. Afinal estamos trabalhando com vida e morte, pois na nossa cultura, desta terra viemos e para ela voltaremos. Falamos em ciclo, vida, morte e renascimento. A entrega é difícil, mas o imaginário expresso no símbolo não aceita distorções e simulacros. Colocando os homens no lugar de Perséfone, uma expressão muito contemporânea, do simulacro e da visão que o grupo teve do feminino,

mas ao mesmo tempo essa jocosidade é típica da Terra, as narrativas medievais sempre trazem essa sexualidade invertida. (ANÔNIMO, 1995)

Agressividade também pode ser lida como sinônimo do elemento, a separação do objeto pano, não foi feita por todos. As “regras” ou a estrutura da proposta estão lá como um trilho para a criação. Respeitá-la ou desrespeitá-la é uma escolha que implica uma intenção, cada um de nós tem que descobrir qual foi a motivação, o que nos levou àquela expressão.

A transformação do ritual pressupõe entrega, as narrativas estavam no toque do tambor. A improvisação em grupo é complexa. Exige treino e paciência. Jogos com regras são muito utilizados em salas de aula e vemos crianças capazes de participar e aceitar. Adultos costumam se machucar em situações em que devem escolher, respeitar as regras e ainda assim se expressar. O teatro é uma linguagem coletiva por característica. Em propostas a partir da improvisação na qual a criação acontece coletivamente surgem as dificuldades em lidar com o Outro. Instituições normatizadoras (acontece no teatro também) nas quais as pessoas sempre cumprem ordens, seus corpos devem adequar-se e não estão habituadas a trocar, ouvir, propor. As dificuldades geram raiva, o pensamento racionalista tenta se impor ao Imaginário. Lacunas na aprendizagem da sensibilidade, da educação dos sentimentos. O racional incorporado como hábito está impondo as regras. A falta de prática e experiência nesses exercícios também pode ser vista como um indício das dificuldades para a convivência.

Mas a metáfora da Terra ainda aqui está presente, as imagens desse elemento disciplinam a nossa vontade, um embate das forças e ferramentas do ser humano para transformar a matéria.

No relato sobre a Terra, de Maria do Carmo Ribeiro, podemos observar que de seu corpo nasce um pessegueiro florido e em cada mão nasciam imagens diferentes: um pêssego e uma borboleta, que tinha acabado de passar pela transformação no tronco do pessegueiro (a própria participante). Essas imagens também geraram desenhos, e das lembranças, das festas juninas, de quando era criança a participante foi amalgamando textos, criados por ela, nos encontros, imagens e movimentos corporais, até gerar sua cena final em que fazia um festa e chamava outras pessoas para dançarem com ela.

A segunda imagem foi a semente de um pessegueiro. Fechada em um espaço, como em uma gruta e a ânsia em nascer, crescer, libertar deixando fluir os ramos formando a árvore. Por sinal, muito florida e depois com muitos frutos.

Peguei um pêssago com uma das mãos e com a outra me vi segurando uma linda borboleta. Esta era a metamorfose de uma lagarta que estivera ali no tronco da árvore. E assim, com muitos suspiros, Ah!Ah! Imaginei o quanto aquela borboleta ficara feliz com a sua transformação. Antes se arrastando e agora voando em várias direções. Eu a soltei e pude acompanhar com os olhos seu pouso em um dos galhos do pessegueiro.

Os nascimentos a partir do corpo aparecem em muitos mitos. O mito da deusa Amaterasu citado por Campbell (1992) e por Hayao Kawai (1997) é um deles. O mito contém a dança de Uzume, que diz respeito às origens rituais do teatro japonês (MARIZ, 2007), e como viemos enfocando até aqui a relação do ritual, do corpo e da dança.

Na mitologia japonesa o sol é feminino, é a deusa Amaterasu, a deusa sol, que nasce no momento em que o grande deus Macho lava o olho esquerdo, o Deus Lua nasce quando ele lava o olho direito e quando lava o nariz nasce um deus intratável, o Deus Tempestade.

O Deus Tempestade tanto mortificou a irmã Amaterasu, a deusa Sol, que ela se escondeu em uma caverna e assim provocou muitos danos. Para fazer com que ela saísse de seu esconderijo os deuses elaboraram um plano.

Enfeitaram as árvores em frente à caverna e também colocaram um espelho, reuniram ali oito milhões de espíritos da Planície do Céu. Então a Deusa Ame-no-Uzume começou a dançar em frente à caverna, enquanto dançava levantou as vestes mostrando os genitais para todos, os espíritos que todos ao mesmo tempo caíram na gargalhada.

A deusa Amaterasu, muito curiosa para saber do que riam, saiu da caverna, se viu projetada no espelho, e quando perguntou por que riam, Ame-no-Uzume mentiu, dizendo que estavam felizes porque tinha surgido uma

deusa melhor que a grande deusa. Amaterasu ficou confusa porque de fato via uma formosa deusa, que não era outra, senão ela mesma refletida. E foi assim que se conseguiu trazer a Deusa sol Amaterasu de volta.

O mito me lembra que no reisado alagoano, festa da cultura popular brasileira, “a função”, a festa, toda ritualizada, tem início com os cantos entoados ainda na escuridão da noite para a “abrição das portas”, uma constante em nossas festas; as danças e os cantos louvam os donos da casa:

*Sinhô dono da casa
Olhos de cana caiana
Quanto mais a cana cresce
Mais aumenta sua fama
Sinhô dono da casa
Olhos de pedra redonda
Daquela pedra mais fina
Onde o mar combate as ondas
Aqui estou em vossa porta
Com a mão na fechadura;
Esperando que abra a porta
Coração de pedra dura.¹⁴*

¹⁴ Descrito em O Reisado Alagoano de Téo Brandão, Revista do Departamento de Cultura de São Paulo, 1958. Cantada por Lucilene Silva, cantora e pesquisadora da cultura popular integrante da Cia Cabelo de Maria, no Encontro Internacional de Contadores de Histórias Boca do Céu, no SESC Pompeia, São Paulo em 2008.

Quintessência

Fig.14. Pintura e texto¹⁵ de Fernanda Cobra

¹⁵ Nas asas de um anjo eu vi: A Terra Gira/A Lua mergulha no espaço/O sol no infinito permanece/ E o Vento Cósmico sopra/Meu ser aprisionado está/ Em uma surda tristeza. O Maná dentro de mim/ Vem do cosmo como alimento. A cada respiração/ E não mais só a Lua/, a Terra/, o Sol/ percorrem o infinito espaço/Eu com eles em mim/agora navego.

A caminhada hermesiana

Hermes, de sandálias aladas, criador da lira e da flauta trocadas com Apolo pelo caduceu, o cajado de ouro que Apolo usava para cuidar dos rebanhos e por lições na Arte das profecias. Deus psicopompo, acompanhador das almas, protetor dos ladrões, dos comerciantes, guia dos viajantes, deus mensageiro dos deuses, único que tem acesso aos inferos. Para Jung, Hermes é facilitador do acesso à psique no caminho da individuação – um longo caminho de aprendizagem de si mesmo, na união dos opostos e que vai da descoberta à realização das qualidades pessoais e coletivas, o self, o si mesmo. A proposta de uma pedagogia do imaginário pode parecer um caminho psicológico, tem em comum o fato de promover o encontro consigo mesmo, um caminho iniciático, através de símbolos para a educação da sensibilidade, através da linguagem simbólica.

O primeiro ciclo do curso termina com a passagem pelos quatro elementos. A quintessência, referência a mistura dos elementos na alquimia, marca a entrada no segundo ciclo.

Entre o princípio do teatro e da alquimia há uma misteriosa identidade de essência. É que o teatro, assim como a alquimia, quando considerado em seu princípio e subterraneamente, está vinculado a um certo número de bases, que são as mesmas para todas as artes e que visam, no domínio espiritual e imaginário, uma eficácia análoga àquela que, no domínio físico, permite realmente a produção de ouro.
(ARTAUD, 2006, p.49)

Os participantes devem passar novamente pelos quatro elementos e abrir a porta de cada um e de lá trazer o que o elemento oferece de mais importante, uma imagem concreta, materializada no corpo. Recolher com uma mão imagens de um elemento e colocar no corpo, com a outra mão, recolher outras imagens e misturar. Então, deveriam tirar de dentro de si mesmos uma forma com a mão direita e outra com a mão esquerda que é dada em oferenda

para a Vida e outra para a Morte. As oferendas acontecem dentro do espaço da espiral que entra e que sai, desenhado no chão. No final, são colocadas palavras como oferendas.

A quintessência é uma analogia à alquimia e suas operações para se chegar a *Opus* alquímica, a grosso modo, a conquista da pedra filosofal. Uma das operações alquímicas é a *coniunctio* (casamento, a união dos opostos, integração e coroamento final).

A coniunctio é visualizada no laboratório pela combinação de duas substâncias que criam uma terceira, com propriedades distintas. Está associada ao casamento, ao intercuro sexual entre o Sol e a Lua ou entre outros pares de opostos (...). O crescimento miraculoso de flores e de vegetação anunciam uma coniunctio porque ela está diretamente vinculada à imagem de felicidade, de beatitude e de prazer imenso. Nele, celebra-se o hierosgamos, o casamento sagrado entre o céu e a terra, entre o espírito e a matéria. Ela é o ponto culminante da “opus” alquímica. (LIMA, 2004, p. 68)

O enfoque corporal é dado para as articulações e para os pés no encontro em que os quatro elementos devem se misturar. Os movimentos com o corpo todo a partir dos pés geram a dança do côco com música de Mestre Salustiano (*in memorian*).

Também no teatro Nô e no teatro Kabuki, práticas de teatro orientais e asiáticas pesquisadas por Eugenio Barba e Nicola Savarese, os pés são a base da construção para os movimentos que são codificados. O Teatro Antropológico busca elementos de tradições teatrais para gerar códigos corporais que serão transformados.

Do diário de bordo da pesquisa:

“Com fita crepe desenhei no chão uma espiral. Escolhi as músicas do grupo Anima do trabalho Espiral do Tempo e do Egberto Gismonti, Palhaço, Sonho e outras. Fiz a proposta do improviso e durante falei pouco e observei o trabalho dando bastante tempo para que acontecesse.”

A palavra começa a ser incluída como recurso. O exercício das imagens de juntar e transformar em opostos é análogo ao da alquimia de mistura dos elementos para se chegar à essência. Segundo Durand no plano do Imaginário, os schèmes funcionam, (também para Jung) unindo os opostos e criando um terceiro (chamado de “terceiro incluído”), é um processo de criação intenso, em que imagens geram imagens e estas geram movimento e palavra. O percurso que se está trilhando nessa pedagogia do imaginário é o de simbolizar e dar forma. Não se trata de estimular a criatividade, ou de tornar a pessoa mais criativa, mas de trilhar um caminho até o símbolo, até a função fantástica (DURAND, 1997) e criar possibilidade de expressão dessas imagens.

Fig. 15. Juliana Caldas improvisa com tecido azul. Fig. 16. Ariane Xavier improvisa com o mesmo tecido.

Fig.17 Desenho de Fernanda Cobra: O ritual

O caminho continua a ser desenvolvido e esmiuçado. O processo é lento e de repetição. Devem refazer o caminho, repetir para memorizar a sequência criada, para elaborar a síntese. Devem experimentar. Procurar a memória no corpo e trazer as imagens da aula anterior. Para quem as oferendas eram sentimentos como: amor, raiva, dor, saudade deveriam procurar objetos, imagens concretas desses sentimentos e procurar o tempo todo trazer as palavras, contar o que está acontecendo de maneiras diferentes: sussurrado, murmurado, com carinho, com raiva, forte, fraco, etc.

O movimento corporal proposto é o de uma cavalcada, a música utilizada é do Quinteto Armorial, são instrumentais e épicas nordestinas, sugerem imagens de movimento que acontece primeiro em grupo, depois em trios, em duplas e individualmente. Como já estão iniciados no trabalho corporal, peço para elaborarem a postura e o olhar. O movimento é o de ser cavalo e cavaleiro ao mesmo tempo. A energia gerada por esse movimento é

sempre muito forte e circula rápido, em pouco tempo estão aquecidos, rindo e brincando espontaneamente. Foram feitos os movimentos sem comentários, sem explicações sobre o que o cavalo e a cavalgada possam sugerir.

Estamos falando novamente em energia gerada pelo movimento, pela forma sugerida - ser cavalo e cavaleiro ao mesmo tempo – e pela lógica própria da imagem do cavalo, seu simbolismo.

No poema *Cavaleiro Monge* do poeta português Fernando Pessoa, o cavalo é de sombra e o cavaleiro também é monge. Vai do vale a montanha e da montanha ao monte.

*Do vale à montanha
Da montanha ao monte
Cavalo de sombra
Cavaleiro monge
Por casas, por prados
Por quinta e por fonte
Caminhais aliados
Do vale à montanha
Da montanha ao monte
Cavalo de sombra
Cavaleiro monge
Por penhascos pretos
Atrás e defronte
Caminhais secretos
Do vale à montanha
Da montanha ao monte
Cavalo de sombra
Cavaleiro monge
Por prados desertos
Sem ter horizontes
Caminhais libertos
Do vale à montanha
Da montanha ao monte
Cavalo de sombra*

*Cavaleiro monge
Por ínvios caminhos
Por rios sem ponte
Caminhais sozinhos
Do vale à montanha
Da montanha ao monte
Cavalo de sombra
Cavaleiro monge
Por quanto é sem fim
Sem ninguém que o conte
Caminhais em mim.*

Retomando o conceito de expresso e expressado de Merleau Ponty, de uma “razão sensível”¹⁶ que une opostos. O experimento acontece no corpo e libera uma energia contida na forma (cavalo), que une opostos, o instintivo do animal que somos é ao mesmo tempo cavalgado pelo cavaleiro, no poema de Fernando Pessoa, o cavaleiro monge, o ser humano que doma os instintos primitivos.

Na peça *Bodas de Sangue* de F. Garcia Lorca o cavalo aparece muitas vezes como referência a esse lado instintivo, à morte, às sombras desconhecidas do si mesmo, a ambiguidade. Na bela montagem do grupo Ventoforte, o trecho que se segue era todo cantado. Havia uma série de movimentos de cavalos feitos pelos atores durante o espetáculo. Cito aqui mais uma vez o grupo como uma constante referência estética para mim e por conhecer os processos de criação que engendram seus espetáculos.

A citação de Lorca, abaixo é longa mas muito importante para compararmos os elementos que aparecem nos dois poetas.

SOGRA
Nana, meu menino
Do cavalo grande
Que não quis a água.

¹⁶ Conceito definido por Michel Maffesoli em *Elogio da Razão Sensível*, 1998.

A água era negra
Por dentro das ramas.
Quando chega à ponte,
Se detém e canta.
Quem dirá, menino,
O que tem a água,
Com tão longa cauda,
Em tão verde sala?

MULHER

(baixo) Dorme, cravo meu,
Que o cavalo não quer beber.

SOGRA

Dorme meu rosal
Que o cavalo se põe a chorar.
As patas, feridas
As crinas, geladas,
E dentro dos olhos
Um punhal de prata.
Entravam no rio,
Ai,ai, como entravam!
O sangue corria
Mais forte do que a água.

Mulher

Dorme, cravo meu,
Que o cavalo não quer beber.

SOGRA

Dorme, meu rosal,
Que o cavalo se põe a chorar.

MULHER

Não quis nem tocar

Na margem molhada
Seu focinho morno
Com môscas de prata.
Para os montes duros
É que relinchava
Com o rio morto,
Na sua garganta.
Ai, cavalo grande,
Que não quis a água,
Ai, pena de neve,
Ai, cavalo da alva!

SOGRA

Não venhas. Detém-te.
E cerra a janela
Com ramas de sonhos
E sonho de ramas.

MULHER

Meu menino dorme.

SOGRA

Meu menino cala.

MULHER

Cavalo, meu filho
Tem uma almofada.

SOGRA

O seu berço é de aço.

MULHER

A colcha, de Holanda.

SOGRA

Nana, nana, nana.

MULHER

Ai cavalo grande
Que não quis a água!

SOGRA

Não venhas, não entres!
Vai para a montanha,
Por vales de sombra
Onde a égua pasta.

(LORCA, 1967, p.28)

Na região seca e devastada onde se desenrola a trama de *Bodas de Sangue*, seres humanos tentam, sem sucesso, não se entregar aos instintos. Na canção de ninar os opostos e as sombras aparecem novamente, na montagem ao qual me referi anteriormente a cegueira do ser humano que pensa dominar seus planos instintivos foi alegorizada por vendas nos olhos.

Gilbert Durand no capítulo dedicado às Faces do Tempo, na divisão dos regimes de imagens entre diurno e noturno em *Estruturas Antropológicas do Imaginário* (1997) detalha o simbolismo do cavalo, no regime diurno como a angústia da mudança, *“da fuga do tempo como diante do “mau tempo” meteorológico. Essa angústia é sobredeterminada por todos os perigos acidentais: a morte, a guerra, as inundações, a fuga dos astros e dos dias, o ribombar do trovão e o furacão”*. (DURAND, 1997, p.83)

Em um tule branco e retalhos de tecidos propus que cada um materializasse suas imagens da vida e da morte e como se uma rede de pescador tivesse trazido à tona esses tesouros, as peças são amarradas no tule/rede.

Nesse encontro conhecemos o bebê que uma das participantes perdeu e que ofereceu para a vida e para a morte e que virá a se integrar à narrativa da mulher foca. Nesse momento percebo que nesse dia somos só mulheres. As imagens são muito femininas, rimos e calamos juntas criando um elo

invisível, mas que é possível sentir. Formou-se ali um grupo: falam de si mesmas em alguns momentos. Do mais profundo de si mesmas e compartilham.

Muitas imagens de pérolas aparecem. Fios que não terão fim, pedras, espinhos, roupa suja para lavar, átomos e flores, muitas flores. Com tudo costurado e com a boneca, que representava a noiva no casamento com a Morte no meio da rede, nós a carregamos e giramos essas florescências poéticas em uma dança ritual. Para falar das imagens geradas da união dos opostos nessa caminhada hermesiana: as pérolas que são as flores do mar, fruto de um casamento entre o orvalho do céu e as ostras do mar, misturas que acontecem assim como na *coniunctio* alquímica.

Ainda no desenvolvimento do processo de simbolizar e de estimular processos e projetos pessoais de criação dentro do processo coletivo do grupo, os desenhos, pinturas e colagens surgidos no primeiro ciclo dos quatro elementos, são desenhados separadamente, devem ser conhecidos, vistos, definidos. Em uma mandala, forma escolhida pelo grupo como suporte da pintura, esses desenhos são colocados na área correspondente a cada um dos elementos, terra, água, fogo e ar.

A forma da mandala coincide com o simbolismo do centro do mundo, *axis mundi*, 3 esferas da existência: subterrânea, média e superior ou infernal, atmosférica e terrestre como a *Divina Comédia* de Dante. Um combate entre luz e trevas, onde há 4 portas guardadas por demônios.

A mandala representa o espaço da realidade interior, é Tucci quem afirma que

(...) indica o conhecimento que deve queimar a ignorância rasgando a treva do erro e conduzindo-nos ao autoconhecimento desenhado. (TUCCI, 1969, p 42.)

Fig. 18 e 19. Daiana, Bruna, Eloísa e Rita. A pintura da mandala.

Os projetos pessoais são estimulados em processos que devem ser gerados paralelamente aos encontros e a partir do material que é construído. Trechos das histórias escritas devem se juntar ao trabalho corporal criado nas improvisações, as imagens que já estão materializadas devem ganhar palavras, as imagens corporais devem se tornar sequências de ações. Para exemplificar usei exemplos de sequências que tínhamos acabado de assistir. Essa proposta, de início não foi completamente compreendida. Retomada e exemplificada várias vezes, ampliava as dificuldades. Nesse momento do processo, até que tome forma, as sequências tem que ser repetidas, aparece o cansaço e até um certo tédio, se a imaginação, se o pensamento em ação não estiverem funcionando.

A função do professor, mediador, é delicada, estamos a um passo da coroação, ou seja, de que a forma se liberte da matéria, de que a das trevas se faça a luz trazida pela dedirrósea¹⁷ Aurora em que os raios de luz vão se mesclando à escuridão. E para que a Noite retorne temos as horas misteriosas do crepúsculo.

Para falar da imagem poética da Aurora cito aqui a cantiga de roda na qual se “tiram” versos, que Fernanda Ribeiro costuma cantar, contadora de

¹⁷ Na tradução de Manuel Odorico Mendes para a conhecida fórmula homérica rododáktylos eós. (HOMERO, 1996)

histórias de São Paulo, aprendeu com a mãe dela, que é filha de mineiros de Uberaba.

*Eu não sou piaba, prá saber nadar.
O amor das outras eu já sei amar
Olha a flor da aurora como vem raiando.
Esse seu carinho, já está me matando.*¹⁸

O tempo de elaboração, de maturação, de construção e de conclusão de um ciclo é uma questão muito importante nos processos de criação: atividades que podem ser consideradas artesanais de criação.

Na contemporaneidade o tempo da criação muitas vezes é visto como lento em uma sociedade para quem a produtividade é quantificada: pela velocidade e pela quantidade, a qualidade deixou de ser importante. As novas tecnologias, internet, jogos virtuais de ação e modelos econômicos de fluxo rápido fazem com que processos tão humanos e necessários como o de criar, dar forma e simbolizar que acontecem em ritmos cíclicos e em dissonância com a da realidade externa sejam vistos como lentos e assim não são considerados importantes e sua utilidade é questionada justamente por não serem considerados “produtivos”.

Além disso, temos a questão das atividades desenvolvidas em grupo. Estar em um grupo pressupõe muitas “regras” de convivência que, em muitos casos, devem ser reaprendidas. Como a possibilidade de aprender com os outros e consigo mesmo em uma troca de saberes sensíveis através da mediação simbólica da aprendizagem em Arte. Também esses são processos lentos que se constroem no tempo e dependem muito das experiências de cada pessoa.

Do processo do curso, muitas vezes, retomamos os trabalhos plásticos, as pinturas da mandala, discutimos as cores do fundo, estimei as decisões e as divisões do trabalho em grupo. Enquanto alguns pintavam, eu orientava os outros que ainda não tinham posicionado seus desenhos nas “portas”, parece apenas isso, mas simbolicamente escolher e posicionar o desenho exige uma tomada de consciência e ajudo a “parir” as atitudes. São muitas as questões

¹⁸ Informação verbal.

para resolver: as discussões entre eles sobre o fundo, os participantes que estão desenhando suas 4 portas, e os que estão em outros caminhos e que me mostram seus registros em aquarela, dos sonhos lindíssimos... As conchas, vaginas, em uma clara relação erótica com a aprendizagem que ali se desenrola. Também o professor, mediador, tem que tomar decisões e não interferir é uma delas. Perguntar como estão indo é uma maneira de, como um guardião do portal, garantir que, caso haja necessidade, o professor pode ser mestre, pois já trilhou antes o caminho.

A convivência, sabemos, é um aprendizado longo e difícil e é necessário exercitar. Tantas vezes verificamos o quanto a escola como instituição têm falhado em proporcionar a relação entre os seres humanos, mais do que dos saberes humanos. Relacionar-se com o Outro, com o diferente, com o desconhecido são premissas básicas para a convivência. Muito antes o oráculo de Delfos no templo de Apolo propunha: conhece a ti mesmo!

O resultado desse enorme esforço de representar coletivamente as imagens é muito expressivo e os comove porque as pessoas se reconhecem, ao mesmo tempo em que reconhecem o todo.

Do Diário de Pesquisa:

“Dançamos ciranda da Lia de Itamaracá como um sinônimo do trabalho plástico que terminamos. Os olhos brilham, e sem combinar aplaudem.”

Há espontaneidade nessa atitude, o jogo de mãos dadas, flui de forma mais afetiva, em que estão mais soltos e entregues. Não há competição em um círculo de mãos dadas, há cumplicidade.

“(...) Minha ciranda não é minha só, ela é de todos nós, ela é de todos nós. A melodia principal quem guia é primeira voz. Prá se dançar ciranda, juntamos mão com mão formando uma roda, cantando uma canção” (Ciranda de Capiba cantada por Lia de Itamaracá no CD Eu sou Lia)

Fig. 20 e 21. Dançando cirandas e formando movimentos com a roda em dinâmicas e ritmos diferentes.

Conheci pessoalmente Lia de Itamaracá em 2004, em uma viagem ao Recife. Enquanto todos os turistas iam para Porto de Galinhas eu e meu marido, enfrentamos algumas boas horas de ônibus até Itamaracá enquanto nos entretínhamos gravando os pregões de tudo que era vendido nos ônibus. Quando chegamos lá perguntamos aos moradores, que orgulhosos, nos indicaram a casa de Lia e foram nos seguindo pelo caminho.

Lia estava ocupada com uma amiga que chorava seus males, mas nos recebeu. Altíssima, de brincos dourados, simpática nos indicou seu espaço “Estrela de Lia” para mais pesquisas. Contou rapidamente sua história. Pouca gente dança ciranda no Recife hoje em dia, me disse.

Na paupérrima Itamaracá chegamos pela praia ao espaço onde ainda se dançam cirandas, algumas crianças que brincavam por ali cantavam:

“Essa ciranda quem me deu foi Lia que mora na ilha de Itamaracá”

As cirandas de Lia fazem parte do repertório de muitos artistas e educadores que passaram pelo Teatro Ventoforte nos anos 80 e 90 trazidas por artistas populares da época. As danças circulares, brincadeiras de roda, as cirandas fazem parte de muitas culturas, ocidentais e orientais e preservam a sabedoria simbólica do círculo.

Ensaio Geral: projetos pessoais/ a dança pessoal do ator

O encontro tem início com roda de conversa, aquecimento com alongamentos e as cavalgadas.

A apresentação das cenas criadas no processo das improvisações dos elementos e da experiência de criação e leitura do mapa da vida acontece em clima de espontaneidade. Os comentários e a organização da apresentação são feitos em círculo com a participação de todos. Muitos me pedem mais tempo, ou um segundo módulo do curso.

Tenho uma forte característica de desejar aprofundar tecnicamente as cenas; nesses processos tento me conter, mas mesmo assim cito elementos que percebo que poderiam ser ampliados. Uma das participantes, das que mais consegue verbalizar o que sente e pensa, coloca a necessidade de continuidade e questiona como fazer se não percebe que foi preparada para isso. São muito boas as colocações, ela tem sido uma grande colaboradora nesse processo ao qual se entrega e gera assim uma grande quantidade de material criativo. Por isso, são dela a maior parte dos desenhos desse trabalho e assim penso, reflito e tenho que insistir em que sim houve preparação. E um trecho do processo é lapidado e aprofundado, trecho que deverá ser selecionado por ela mesma.

A busca pela palavra e o movimento.

Fig.22. Rita Henckes: busca do movimento para a sereia, Fig. 23. Bruna Pucci puxando o fio imaginário, Fig. 24. Eloísa Leão e o bebê da mulher foca.

Fechamento do curso com apresentação das cenas: o início de um trabalho para toda a vida.

Como fechamento do curso, como proposta de dar uma forma, uma síntese, já falamos aqui citando Bachelard das florescências poéticas para a aprendizagem ocorrida, propus que os alunos desenvolvessem cenas individuais como exercício de extrair do processo de improvisação imagens corporais, e que a palavra fosse finalmente incluída, o texto criado por eles durante o processo do curso ou um texto para a sequência selecionada, de forma a atribuir sentido para aquilo que extraíram do material da improvisação.

Esse projeto pessoal foi explicitado com alguma antecedência para se prepararem e foi sendo orientado por mim quando tinham dúvidas. Também foi apresentado como um ensaio geral, para que todos vissem e comentassem antes da apresentação propriamente dita. Durante a apresentação das cenas-

exercícios usei a música do grupo Quinteto Armorial, que já tinha sido utilizada durante o curso para criar climas, são músicas que lembram longas narrativas épicas. O recurso épico no teatro é uma recorrente na prática do meu grupo Caixa de Fuxico, herança da aprendizagem ventofortiana, e basicamente se caracteriza pelo uso da narrativa entre as cenas, no entanto não é uma narrativa explicativa, parte da simultaneidade de imagens como descrevi na minha dissertação de mestrado. (CAVINATO, 2003)

A música esteve presente durante todo o curso como linguagem que não poderia deixar de estar presente nas cenas.

Como se um diretor os estivesse dirigindo selecionaram material em que havia pausas, dinâmicas e intenção mesmo que fosse pequeno. Havia presença, consciência de estar em cena, havia pulsação, ritmo e o uso consciente do tempo. Havia também um consciente uso do espaço cênico. E havia a repetição. Como na narrativa mítica, um tempo primordial em que não há ruptura.

Através da palavra, alguns se arriscaram na criação de textos, de histórias, em prosa poética. Alguns me contavam dessa vontade inesperada de escrever. Escrever é talvez a pouca atividade criadora permitida na escola. Os relatos eram freqüentes, a ressonância do curso abria comportas. Como colocar essas ideias e essas imagens para fora? Aham que não sabem desenhar, poucos escrevem de uma forma criadora, não cantam, não dançam, não contam histórias. A cultura popular brasileira, tão vasta em sua forma de valorizar a identidade, no sentimento de pertencimento, tão poética, bonita e prazerosa é desconhecida da grande maioria deles. Acolher os textos, a fala e estimulá-los a materializar, dar forma, muito mais que insistir no “registro”, foram momentos de formação e escuta sensível para seres humanos que desabrochavam.

Assim aproveitando os exercícios para o aquecimento que tínhamos feito - gerar e direcionar energia administrar no corpo o fluxo entendendo como um processo treinável de desobliteração das fontes de criação e acesso ao imaginário - chegamos à dança do côco. Na apresentação toquei alfaia e cantei um côco de D. Selma com temas do mar.

A apresentação começava com a dança com todos os participantes em cena, entre uma cena e outra, todos entrávamos dançando e aos poucos saíamos deixando no “palco” o próximo a se apresentar.

*Ô jangadeiro olha o balanço do mar
Vou pegar minha jangada
Vou jogar no alto mar
É peixe é piaba
É tubarão, é peixe serra
Minha amiga vou por terra
Vou tarrafeiar no mar e vocês?!*

*Lá no mar tem areia
Areia,
Areia do mar
Areia
Tem areia boa
Areia
Prá gente peneirar
Quando eu pensava que era um
Era um babado só
Quando eu pensava que era dois
Era um babado só
Quando eu pensava que era três
Era um babado só
Quando eu pensava que era quatro
Era um babado só
Quando eu pensava que era cinco
Era um babado só¹⁹*

¹⁹ Côco de D. Selma do côco de Olinda – PE.

Fig. 25. Dança do côco com a mandala pronta que nos serviu de cenário.

Meu desejo era criar um clima de festa para que se sentissem acolhidos, investi em processos de aquecimento e corpo para que houvesse linguagem corporal para se expressarem. A repetição do refrão e das cantigas é uma característica da forma da cultura popular. Nosso público foram as estagiárias e funcionárias do setor educativo do Centro Universitário Maria Antônia.

Houve momento de entrega desde a chegada dos participantes do curso porque as mudanças e crescimento eram evidentes. Em uma das cenas, da foto abaixo, por exemplo: Fernanda Cobra de vestido branco com o cabelo arrumado para fazer a personagem da noiva, de olhos brilhando, a silhueta esguia, tão diferente do corpo jogado e deprimido sobre a cadeira do primeiro dia de encontro.

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência nesse estado, (...). Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente. Não a toa o sexo, a morte, o humor, a violência e todo tipo de emoção estão presentes durante estas experiências artístico-existenciais. (GREINER, 2008, p.122)

E ao final o “público” foi chamado para dançar conosco. Fizemos uma comemoração com entrega dos certificados na hora do lanche. De improviso e sem ter pensado nisso antes tento criar uma maneira de falar para cada um como um exercício de leitura simbólica. Poético e significativo seria fechar esse processo dando sentido para o nome que a pessoa tem, mas eu ainda estou aprendendo a fazer isso e utilizei mais o que deparei da leitura do mapa. Muito se fala teoricamente em autonomia, contudo poucas vezes conseguimos praticá-la. Por isso acredito que tenha sido importante porque a cultura do afeto foi exercitada, a figura do professor detentor do poder foi desconstruída, uma prática diferenciada daquela que temos no nosso corpo-mundo-instituição moldada durante toda nossa vida escolar.

A palavra mágica segundo Cassirer:

Pois também o eu do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissoluvelmente unidos com seu nome, para o pensamento mítico. O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser ciosamente reservado. (CASSIRER, 2003, p.68)

A História do Leão que teve um longo processo de elaboração, assim como outras das cenas, contudo essa foi toda desenhada pela participante que depois tentou contá-la.

Fig. 27. Leão com asas. Desenho. Márcia Cimadon.

O poderoso e simpático leão com asas surgiu no processo de improvisação. Veio assim pronto. Márcia Cimadon criou então uma história para chegar até o ponto em que ele tivesse asas.

No processo de elaboração para transformar o desenho, que é a linguagem através da qual ela se expressa artisticamente, em cena, Márcia experimentou fazer todos os personagens, todas as passagens e climas com movimentos corporais, a cena era longa e a deixava exausta e sem fôlego. Foi sendo estimulada a investigar a palavra até descobrir a forma narrativa. A palavra, mesmo sem o gesto, ficou impregnada de força e imagem. Pedi que selecionasse alguns dos movimentos, procurando sínteses.

Fig. 28, 29, 30. Caderno de registros da Márcia Cimadon. Desenhos a canetinha para história do leão.

Fig.31. Márcia contando história do Leão que queria voar.

Essa proposta oferece possibilidades de se conhecer um repertório pouco explorado em salas de aulas, um repertório pouco conhecido o qual é possível de ser modelado como a argila. É possível de ser visualizado como manchas de cor da tinta aquarela feita com boa anilina e é possível de ser tocado quando é materializado. Esse repertório de imagens internas, conhecido como Imaginário, guarda uma enorme acervo que uma vez tocado/conhecido passa a ser fonte de conhecimento, de saber, um saber ancestral, mítico que a condição pós moderna (LYOTARD, 2004) , o sistema social (um macrocosmo) que se reflete em um sistema educacional (um microcosmo) desconhecem, limitam e sofremos então as conseqüências. As quais nós podemos conhecer, lendo os jornais, a proliferação da violência, da dificuldade de conviver com o diferente, basta ser Outro para ser diferente.

No processo de aquisição da linguagem teatral proposta nos encontros outras linguagens foram experimentadas. O desenho, a pintura e a colagem que aparecem no adulto que deixou de desenhar. Muitas vezes esse adulto já não desenha mais desde a infância, é uma linguagem pouco explorada. Muitos

são professores, mas não experimentam se expressar através dos materiais plásticos. As análises do material de desenho sempre deverão levar em conta o processo de formação, a escola normatizadora que freqüentaram e que ainda freqüentam. Seus corpos e sua linguagem plástica ainda estão, na maior parte das vezes, condicionados e inconscientes.

Considerações Finais

Além disso, torna-se cada vez mais evidente que o próprio exercício de teorizar também é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensório-motor e não apenas com o cérebro (...)

(GREINER, 2008, p.17)

Aqui, com algumas considerações finais, se encerra o relato desses processos de criação em Teatro e Imaginário, mas a vontade de continuar a aprofundar e compreender permanece. Como estivemos estudando imagens, a imagem do final desse trabalho é a representação do percurso e o texto que se segue é uma retomada do que foi detalhado até aqui.

Na trajetória, que levou à fundamentação da proposta de desenvolver processos de criação em teatro em uma perspectiva do sensível e usar lentes para “ver” o mundo simbólico, a travessia era o mais importante, o estímulo, a excitação, no sentido de Eros, que nos toca e permanecemos em contato com algo profundo de nós mesmos. E também na violência contida em Eros, violar e transgredir são sinônimos que podem causar danos e na pedagogia da aventura nos arriscamos e corremos os riscos.

Nos 12 encontros do curso Teatro da Imaginação pude praticar muitas técnicas objetivas e subjetivas. Aprendi, principalmente, que ao fazer se descobre que se sabe mais, do que se supunha, inicialmente, saber. Vemos acontecer mudanças, transformações e processos que no decorrer de nossa trajetória lemos em muitos autores, citados ao longo dessa tese para corroborar com nossas ideias e com os conceitos aqui desenvolvidos. O Imaginário é um vasto campo de conhecimento articulado de diferentes pontos de vista como pudemos ver brevemente aqui. A hermenêutica simbólica depende do modo como é usada pelo hermeneuta, como em um processo artístico está relacionada ao percurso e às experiências, ao modo de ser entre eu-mundo de cada pessoa.

A essa experiência, de produção de conhecimento a partir de um material sensível, gerado pela proposta do curso, como não poderia deixar de ser, aprendi com pessoas que foram sendo convencidas a uma entrega a

medida que se sentiram acolhidas. Maravilhada e perplexa compartilhei de suas mudanças e essa reflexão escrita busca compartilhar essa prática e desvendar seus fundamentos teóricos.

O Teatro da Imaginação é uma prática, uma proposta em Ensino de Arte a qual dou continuidade, profundamente tocada que fui pela aprendizagem em Arte que me proporcionou e fez com que dela me apropriasse. Proposta que se utiliza de recursos artesanais de comunicação, adequados para alcançar o arcabouço de imagens do Imaginário, o corpo, matriz arcaica e depositária da evolução da espécie humana e movimento para desenhar, criar, expor com plasticidade imagens pessoais

Como vimos detalhadamente, foi forjada com o trabalho coletivo de um grupo que se concentrou por mais tempo no grupo Ventoforte a partir de um contexto histórico do Ensino de Arte e de uma de suas ramificações; processos de criação que, originalmente, foram desenvolvidos em comunidades carentes, na rua, em mutirões e que agora foram adaptados na formação de professores a partir da minha curiosidade pelo que chamei de “genealogia das propostas”.

Utilizei referências que fortaleceram a prática desenvolvida no decorrer do meu percurso de pesquisadora, professora e artista. A prática a partir do corpo que se utiliza dos símbolos da cultura expresso em dança, em rito e festa para criar expressão e gerar energia rompendo limites de exaustão e chegando ao sagrado do ritual no teatro. Na desobliteração dos canais da percepção, ter acesso e gerar imagens simbólicas potentes que são reconhecidas e tocam a cada um de maneira diferente; a linguagem dos anjos da qual fala Eugênio Barba.

A linguagem simbólica foi pesquisada em paralelo à linguagem dos anjos e da alma buscando para isso estudos sobre Corbin, Jung e Hillman, a busca pela compreensão do “mundus immaginalis” foi apenas um levíssimo sopro, tamanha a profundidade do tema. Nesse caminho a pedagogia imaginal de Paolo Mottana trouxe suporte para iniciar o caminho. A obra bachelardiana e durandiana, a mitopoiética foi, contudo o fio de Ariadne, nos labirintos da compreensão do Imaginário.

Deram assim suporte teórico aos experimentos do Teatro da Imaginação, a partir de estímulos a toda a complexa rede do corpo, da

corporeidade, e de temas como os quatro elementos e a quintessência, a criação, partindo do pessoal chegava à universalidade dos símbolos que pudemos perceber a partir dos mitemas que desencadeavam narrativas, os mitos que se atualizavam no contar-se a si mesmo.

Através dessa pesquisa estruturei uma fundamentação teórica que me servisse de ancoradouro. O diálogo com autores nos livros ou no encontro com o grupo Odin Theatret de Eugenio Barba que a pesquisa proporcionou, re-ver a aprendizagem junto ao grupo Ventoforte finalmente me deram uma base muito sólida em Teatro e Imaginário; na aprendizagem de uma nova “língua”, configurei um campo de atuação e espero, que através dessa articulação e argumentação possa, quem sabe, inspirar novas reflexões.

Como proposta de formação de professores, os processos de criação em Teatro e Imaginário, aqui detalhados, se contrapõem ao racionalismo das escolas, instituições que são reflexo da sociedade em que vivemos na qual a subjetividade não é objeto de elaboração, são dimensões da experiência de vida que são consideradas irrelevantes.

Como um processo que se constrói lentamente no tempo é visto com desconfiança, na sociedade mercantilista plena de desigualdades em que vivemos, em que os valores e a ética são constantemente ameaçados pela necessidade de sobrevivência; uma sociedade ainda calcada numa formação autoritária e racionalista. O Teatro da Imaginação como pedagogia da aventura e prática da autonomia busca formar ao dar forma e transformar.

Em relação à forma, ao aprendizado da linguagem teatral considero que, para manter a espontaneidade, em uma perspectiva de uma educação do sensível, na interpretação se mantiveram verdadeiros, nos textos, nas imagens que criaram para as cenas não disfarçam, não fazem de conta, são seres de verdade e até mesmo seu desconforto e sua fragilidade são cênicos. A linguagem teatral aqui entendida como criação a partir da corporeidade, do teatro ritual, de pesquisa, na inauguração de espaços de experimentação integradores, em processos em que os participantes puderam vivenciar o eixo, o encontro da *axis mundi*, na re-ligação, na recuperação do que fora perdido, no retorno ao coração que a integração entre o corpo e a alma, separados que foram por dicotomias que fundamentaram o pensamento na nossa sociedade.

A linguagem cênica foi plenamente estimulada e desenvolvida. Embora ainda não esteja devidamente lapidada está em processo, e exibe ainda os veios da matéria prima em seu devir “non-finito”. O refinamento da Sensibilidade permite o acesso a um mundo simbólico, entrar em contato com imagens despertam capacidades e fazer uso desse material depende das escolhas de cada um.

Os processos simbólicos são pessoais ao mesmo tempo em que são desenvolvidos em grupo. Não são psicológicos, uma vez que, operando com a imaginação chegamos ao território do Imaginário, que como vimos aqui, se forma em uma constante troca no trajeto antropológico, as imagens são geradas nos schèmes e se constelam a partir dos arquétipos, universais. A transformação que ocorre é da ordem da linguagem simbólica, a morte, a renovação, materializar imagens, reconhecer as imagens em funcionamento, “o cineminha da imaginação”, uma ação contra a imaginação sedentária, que acorda possibilidades como afirma Bachelard. Um equilíbrio das dinâmicas do psiquismo, a função fantástica (Durand) é reabilitada.

A experiência da Arte não muda a vida, mas lhe dá sentido, e essa é minha proposta de *phármakon* na Educação; a aventura, na formação de professores, inaugura uma cerimônia de abertura para a paixão pela procura de si mesmo, aptos e sensíveis à mudanças e atentos às transformações que ocorrem na relação pedagógica dialógica.

E assim, questões tão subjetivas e que, ao mesmo tempo, são tão evidentes, foram observadas; como a conquista da palavra para processos internos, da metáfora para expressar medos, angústias e desejos. A conquista da linguagem simbolizante ocorrida na infância é atualizada, um aprendizado ocorrido na infância é resgatado à luz da vida adulta, e remitificado ritualmente. Através da apropriação desse conhecimento de si e do Outro através da experiência e da vivência tornam-se criadores, ultrapassam suas limitações pessoais, compartilham a agonia do crescimento e alcançam outras esferas de criação em permanente crescimento.

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, DANTE. **Divina Commedia**. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 5 edizione, 2010.

ALMEIDA, Rogério de. **Imaginário e pós-modernidade: estudo mítico da representação social do corpo**. Revista Vãos Polidisciplinar eletrônica da Faculdade Guairacá, Volume 02 Ed.01, 2010. pag 21-37.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de bonecos no Brasil e em São Paulo de 1940 a 1980**. São Paulo: ComArte, 1994.

ANÔNIMO. **Pequenas Fábulas Medievais. *Fabliaux dos Séculos XIII e XIV***. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ANTONACCI, Francesca; CAPRA, Francesco. **Ricardo Massa Lezioni su La Peste, il teatro, l'educazione**. Colana Clinica della Formazione. Milano: Franco Angeli Editori, 2001.

ARAÚJO, A. Filipe; TEIXEIRA, M.Cecília Sanchez. **Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário**. Letras de Hoje, Porto Alegre: v. 44, pp. 7-13, 2009.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação em movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os devaneios do repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, G. **A Terra e os devaneios da vontade. Ensaio sobre a imaginação das forças.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, G. **A Poética do Devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes.** São Paulo-Campinas: Hucitec – Editora da Unicamp, 1991.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel. Tratado de Antropologia Teatral.** São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio ; SAVARESE, Nicola. **A Arte secreta do ator. Dicionário de Antropologia teatral.** Campinas: Editora Hucitec e Editora da Unicamp, 1995.

BARBA, E. **Teatro Solitudine, Mestiere e Rivolta.** Milão: Ubulibri, 2000.

BARBA, E. **Bruciare la casa. Origine de um regista.** Milão: Ubulibri, 2009.

BARBA, E. **Prediche dal giardino.** Mondaino: L'arboreto Edizioni, 2010.

BARBIERI, Stela. (Coord.) **História do Ensino da Arte: experiências. Ações Singulares 2.** São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e Prática da Educação Artística.** São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

BARBOSA, Ana Mae. (org) **Arte/Educação Contemporânea. Consonâncias Internacionais**. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

BARBOSA, Ana Mae. (Org.) **Arte –Educação: Leituras no Subsolo**. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

BARBOSA, Ana Mae. **Recorte e colagem: influências de John Dewey no Ensino de Arte no Brasil**. São Paulo: Ed. Cortez, 1982.

BARIOGLIO, Marina. **Nel regno dell’immaginazione. Da Jung alla pedagogia immaginale**. Bergamo: Moretti & Vitali Editori, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e Simulação**. Lisboa: Coleção Antropos. Editora Relógio d’Água, 1991.

BELINKI, Tatiana. **Lenços ao sopro do Ventoforte**. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 13-07-1980.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e política: ensaio sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BERNASCONI, Roberto. **Il vento, i bambini, la speranza**. Lugano: Libera Stampa (Quotidiano del Partito Socialista Ticinese, 09-06-1981).

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

BUCK, William. **Mahabharata**. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

- BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2. Ed, 2009.
- CALABRÓ, Daniela. **L'Infanzia della filosofia. Saggio sulla filosofia dell'educazione di Maurice Merleau-Ponty**. Torino: Utet Libreria, 2002.
- CAMPBEL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Atenas, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus**. São Paulo: Ed. Palas Atena, 1992.
- CAMPBELL, Joseph. **O Herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- CARRERI, Roberta. **Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret**. Milano: Il principe costante Editori, 2007.
- CASSIRER, E. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CASSIRER, E. **A Filosofia das Formas Simbólicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CASSIRER, E. **Ensaio sobre o Homem. Introdução a uma filosofia da cultura humana**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.
- CAVINATO, Andrea. **Ventoforte: De "História de Lenços e Ventos" ao "Príncipe Feliz" sua trajetória de construção de uma linguagem teatral**. TCC, Curso de Graduação em Terapia Ocupacional, Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, 1994.
- CAVINATO, Andrea. **Uma experiência em Teatro e Educação: a história do menino navegador Ilo Krugli e seu indomável Ventoforte**. Dissertação (Mestrado em Arte-Educação) Escola de Comunicações e Artes: Universidade de São Paulo, 2003.

- CINTRA, Fábio Cardozo de Mello. **A música como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro.** Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes: Universidade de São Paulo, 2006.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.
- COSTA, Iná Camargo e CARVALHO, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura. Os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro.** São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- COLA, Ana Cristina Colla. **Da minha janela eu vejo... Relato de uma trajetória de pesquisa pessoal de pesquisa no Lume.** São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, Ed. Fapesp, 2006.
- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo.** São Paulo: Editora Hucitec: Editora Mandacaru, 2006.
- DURAND, Gilbert. **O Imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem.** 2ª edição, Rio de Janeiro: Editora Difel, 2001.
- DURAND, G. **Estruturas antropológicas do imaginário.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **Fundamentos Estéticos da Arte Educação.** Campinas: Papirus Editora, 1988.
- EFLAND, ARTHUR D. **A History of Art Education. Intellectual and Social currents in Teaching the Visual Arts.** New York, TeacheCollege Press: Columbia University, 1990.

- ELIADE, M. **Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, M. **Tratado de história das Religiões**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2ª. Ed., 1998.
- FERNANDES, S. **Grupos Teatrais. Anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- FERRACINI, Renato. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, Ed. Fapesp, 2006.
- FERRACINI, Renato (Org). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, Ed. Fapesp, 2006.
- FERREIRA-SANTOS, M. Profundidade da Argila: exercícios plásticos e práticos da mitohermenêutica. In: Lúcia Maria Vaz Peres. (Org.). **Imaginário: o "entre-saberes" do arcaico e do cotidiano**. Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas, 2004, p. 71-89.
- FERREIRA-SANTOS, M. **Crepusculário. Conferências sobre mitohermenêutica & educação em Euskadi**. Ed. Zouk, São Paulo: 2ª Ed, 2005.
- FERREIRA-SANTOS, M. O espaço crepuscular: Mitohermenêutica e Jornada Interpretativa em Cidades Históricas. In: **Ritmos do Imaginário**. (Org.) Danielle Perin Rocha Pitta. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2005, p. 59-99.
- FERREIRA-SANTOS, M. Arqueofilia: o *vestigium* na prática arqueológica junguiana. In: **Terra Brasilis: pré-história e arqueologia da psique**. (Org.) Marcos Callia, Marcos Fleury de Oliveira. São Paulo: Paulus, 2006.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão**. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. Saberes necessários à prática educativa. São Paulo, Paz e Terra, 1996.
- GIANOTTI, Sirlene Maria. **Dar forma é formar-se: processos criativos da arte para a infância**. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação: Universidade de São Paulo, 2008.
- GENTILI, Pablo (2009). **Marchas y contramarchas. El derecho a la educación y las dinâmicas de exclusión incluyente en América Latina (a sesenta años de la Declaración Universal de los Derechos Humanos)**. Revista Iberoamericana de Educación, n.o 49, pp.19-57.
- GREINER, Christine. **O Teatro Nô e o Ocidente**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.
- GREINER, Christine. **O Corpo. Pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2008.
- GREINER, Christine; BIÃO, Armindo. (Org.) **Etnocenologia. Textos Seleccionados**. São Paulo: Annablume, 1998.
- GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia. (Org.) **Leituras do Sexo**. São Paulo: Annablume, 2006.
- GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia. (Org.) **Leituras da Morte**. São Paulo: Annablume, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- GUERRA, Marco Antônio. **Carlos Queiróz Telles. História e Dramaturgia em Cena (Década de 70)**. São Paulo: AnnaBlume, 1993.
- GUSDORF, Georges. **Professores para quê?** São Paulo: Martins Fontes,

1987.

HAMPATÊ- BÁ. A. **Il Saggio di Bandiagara. L'Africa delle grandi Tradizioni, dove Oriente e Occidente si incontrano.** Vicenza: Neri Pozza Editore, 2001.

HOMERO. **Odisseia.** Trad. de Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Ars Poética: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

J. GUINSBURG; FERNANDES, Silvia.(Orgs) **O Pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia do Inconsciente.** Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus símbolos.** Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

JUNG, Carl Gustav. **O Eu e o inconsciente.** Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

KOUDELA, Ingrid. **Jogos Teatrais.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

KRUGLI, Ilo. **História de Lenços e Ventos.** Rio de Janeiro: Editora Didática e Científica Ltda, 2000.

KRUGLI, Ilo. Criando espaços de experimentação e sensibilidades renovadas.
In: BARBIERI, Stela. (Coord.) **História do Ensino da Arte: experiências. Ações Singulares 2.** São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, pp. 94 -97.

LANGER, Susanne. **Filosofia em Nova Chave.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

- LIMA, Sérgio. **O corpo significa**. São Paulo: EDART, 1976.
- LIMA, Tânia Pessoa de. **Alquimia dos Contos de Fadas: educação para a completude**. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação: Universidade de São Paulo, 2004.
- LORCA, F. Garcia. **Bodas de Sangue**. Trad. de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1968.
- LORCA, F. Garcia. **Comentário às canções infantis**. In: **Conferências**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- LOPEZ, Rui Fontana. **“Lenços e Ventos”, jogos que derrotam a tirania**. São Paulo: O Estado de São Paulo, 17-01-1981.
- LOUIS, Luis. **A comunicação do corpo na mímica e no teatro físico**. Programa de Estudos Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica PUCSP: São Paulo, 2005.
- LYOTARD, François. **A Condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- LUNA, Ive Novaes. **Música de festa para o encontro com Ilo Krugli**. Dissertação (Mestrado em Teatro) Florianópolis: Programa de Pós-graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007.
- MACHADO, Ana Maria. **Novos prêmios para teatro infantil**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1977.
- MACHADO, Regina. **Arte Educação e o conto de tradição oral: elementos para uma pedagogia do imaginário**. Tese (Doutorado em Artes), São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1989.

- MACHADO, Regina. **Acordais. Fundamentos Teórico-Poéticos da Arte de Contar Histórias**. São Paulo: DCL, 2004.
- MARIZ, Adriana Dantas de. **A ostra e a pérola. Uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- MASSA, Ricardo. **Cambiare la scuola. Educare o istruire**. Roma-Bari: Laterza & Figli SPA, 2007.
- MASSA, Ricardo. **Le tecniche e i corpi. Verso una scienza dell'educazione**. Milano: Unicopli, Nuova Edizione, 2003.
- MASSA, Ricardo. **Educare o istruire? La fine della pedagogia nella cultura contemporanea**. Milano: Unicopli, 1987.
- MEDINA, Pablo. **Javier Villafañe. Antologia . Obras y Recopilaciones**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Ed. Cosac & Naif, 2004.
- MOTTANA, Paolo. **Immaginazione alchemica e pedagogia**, in "Atrium" n.2, 2007.
- MOTTANA, Paolo. **La visione smeraldina. Introduzione alla pedagogia immaginale**. Mimesis Edizioni Milano-Udine, 2009.
- MOTTANA, Paolo. (a cura di): **L'immaginario della scuola**. Milano-Udine:

Mimesis Hermesiana, 2009.

MOTTANA, Paolo. **L'arte che non muore. L'immaginale contemporaneo.**
Milano – Udine: Mimesis Ermesiana, 2010.

MOTTANA, Paolo. **Caro insegnante. Amichevoli suggestioni per godere (l)a scuola.** Milano: Francoangeli, 2007.

NEUMANN,E; ELIADE,M; DURAND,G; KAWAI, H; ZUCKERKANDL,V.**Los dioses ocultos: Círculo de Eranos II.** Barcelona: Santafé de Bogotá: Uniandes, 1997.

NOGUEIRA, Márcia Pompeu. **Teatro com meninos e meninas de rua. Nos caminhos do grupo Ventoforte.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1987.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **A poesia como encantaria da linguagem.** São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

PEREIRA, Rosálie Helena. **Avicena: A viagem da alma: uma leitura gnóstico-hermética de Hayy IBnH Yaqzan.** São Paulo: Ed. Perspectiva: FAPESP, 2002.

PESSI, Maria Cristina Alves dos Santos. **Illustro Imago. Professoras de Arte e seus universos de imagens.** Tese (Doutorado em Pesquisa, Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte), Escola de Comunicações e Artes Departamento de Artes Visuais: Universidade de São Paulo, 2008.

- PINTO, Roberto Mello Costa. **Ventoforte o espaço da imaginação: os processos poéticos e o espaço cênico no teatro Ventoforte**. Dissertação (mestrado): São Paulo: Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2006.
- PRANDI, Reginaldo. **Oxumaré, o arco-íris**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2004.
- SAVARESE, N; BRUNETTO, C. **Training! Come l'attore libera se stesso. Um'antologia di classici**. Roma: Dino Audino Editore , 2004.
- SAVARESE, N. **Il Teatro eurasiatico**. Roma-Bari: Editori Laterza, 2007.
- SILVEIRA, Nise da. **O Mundo das imagens**. S. Paulo: Editora Ática, 1992.
- SILVEIRA, Nise da. **Imagens do inconsciente**. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1981.
- VARELA, Noêmia. **Movimento Escolinhas de Arte. Revista Fazendo Artes n.º 13. 1988. pp 2-7 in Jornal Arte&Educação**. Edição especial em comemoração aos 50 anos da Escolinha de Arte do Brasil. Fevereiro de 1999.
- TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. **Pedagogia do Imaginário e Função Imaginante: Redefinindo o sentido da Educação**. In. Revista Olhar de Professor, ano/vol.9, número 002, Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2006. pag 215 a 227.
- TUCCI, Giuseppe. **Teoria e Prática da Mandala**. São Paulo: Ed. Pensamento, 1969.
- VON FRANZ, Marie Louise. **A Sombra e o mal nos contos de fadas**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o sentido. Uma outra história das músicas.**
São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZIMMER, Heinrich. **A conquista psicológica do mal.** São Paulo: Palas
Athena, 1988.

Site

<http://www.cbtij.org.br/pesquisa>

<http://immaginale.it>

Palestras

DUARTE JR, J. F; MATAR, S; IAVELBERG, R. **Arte, Ensino e Diversidade de Culturas.** São Paulo, 23 de set. de 2008, Palestra proferida na Semana da Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

MENEZES, A. B; SILVA, F. I; CARVALHO, J.S. **O Sentido formativo das humanidades.** São Paulo, 27 de novembro de 2008. Palestra proferida na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

FABBRINI, R; FAVARETO, C; BEISEGEL, C. **O Sentido formativo das humanidades.** São Paulo, 28 de novembro de 2008. Palestra proferida na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

FABBRINI, R. **Arte e Imagem na pós-modernidade.** São Paulo, 15 de dezembro de 2008. Palestra proferida no Centro Universitário Maria Antônia.

BARBA, E. **Lectus Magistralis. La nave dei folli.** Milão, 05 de junho de 2010. Palestra proferida na Casa de Caridade de Milão.

CAMBI, F. **Tra “nichilismo” e “vita autentica”: la doppia tensione della giovinezza anche attuale. Che fare?** Milão, 19 de maio de 2010. Palestra

proferida no ciclo La nuova barbarie e le responsabilità dell'educazione a cura di Paolo Mottana. Casa da Cultura de Milão.

CDs

ARMORIAL, Quinteto. **Do Romance ao galope nordestino**. Mp3, 1974

ARMORIAL, Quinteto. **Sete Flexas**. Mp3, 1980.

COCO, Selma do. **Bodas de Ouro com Coco**. Cd comemorativo, Funcultura do Governo de Pernambuco, Recife, CD, Digital Áudio, 2007.

ITAMARACÁ, Lia de. **Eu sou Lia**. Ciranda Records, Rob Digital, CD Digital áudio, RD 032, 2000.

SALUSTIANO, Mestre. **Sonho da Rabeca**. Olinda PE, CD Digital áudio, Top 015, 1998.