



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

**PRESENÇA
NO PALCO E NO MUNDO
UM PONTO
RISCADO
NO CORPO DE QUEM FAZ TEATRO**

ABEL LOPES XAVIER

DOUTORADO

**ORIENTADORA: Profa. Dra. MÔNICA
CALDAS EHRENBURG**

SÃO PAULO
2024

ABEL LOPES XAVIER

PRESENÇA NO PALCO E NO MUNDO: UM PONTO RISCADO NO CORPO DE QUEM FAZ TEATRO

Tese apresentada ao Programa de Doutorado em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Área de Concentração: Formação, Currículo e Práticas Pedagógicas

Linha de Pesquisa: Formação de Professores e Práticas Pedagógicas

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Caldas Ehrenberg

SÃO PAULO
2024

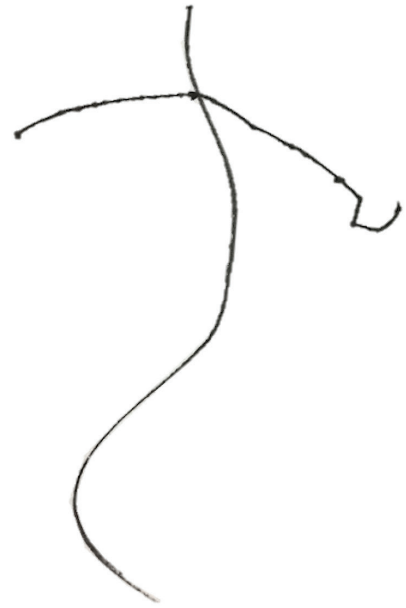
Catálogo da Publicação

Ficha elaborada pelo Sistema de Geração Automática a partir de dados fornecidos pelo(a) autor(a)
Bibliotecária da FE/USP: Nicolly Soares Leite - CRB-8/8204

Lp Lopes Xavier, Abel
 PRESENÇA NO PALCO E NO MUNDO: UM PONTO RISCADO
 NO CORPO DE QUEM FAZ TEATRO / Abel Lopes Xavier;
 orientador Mônica Caldas Ehrenberg . -- São Paulo,
 2024.
 190 p.

 Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação
 Formação, Currículo e Práticas Pedagógicas) --
 Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo,
 2024.

 1. Corporalidade. 2. Pedagogia do teatro. 3.
 Presença cênica. 4. Jogos Teatrais. I. , Mônica
 Caldas Ehrenberg, orient. II. Título.



Ao meu pai, Amauri, presença maior na minha vida
e responsável pelo meu interesse nos estudos.

A minha mãe, Izali (*in memoriam*), que mesmo em saudade me
trouxe até aqui.

Desde o primeiro dia em que me levou pela mão à EMEI Canarinho,
mãe, penso em você em cada conquista.

Aos que me protegem, especialmente ao Toninho, que me pegou
pelo pé para fazer da minha vida festa e fé.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Mônica Caldas Ehrenberg que, com generosidade e precisão, me orientou nesta pesquisa. Nossa parceria me enche de orgulho. Obrigado por apostar em mim e pela dedicação em cada diálogo. Adorei dividir a cena com você.

Agradeço à Sônia Machado de Azevedo e ao Adilson Ledubino, pela valiosa contribuição em minha banca de qualificação.

Agradeço à banca de defesa: Rogério de Almeida, Marília Velardi, Gabriela Alcofra e Dimir Viana. Os olhares e as palavras de vocês me moveram na direção de pesquisas futuras.

Agradeço ao Lucas, pela escuta, paciência, compreensão e amor que me deram sustentação e me levaram adiante.

Agradeço ao Grupo de Estudos e Pesquisas em Gesto, Expressão e Educação (GEPGEE), que me acolheu em braços sensíveis e me deu palco.

Agradeço à minha família, lugar onde eu encontro as respostas de que preciso.

Agradeço ao Tomás Franco e à Luciana Miyuki, pela interlocução artística.

Agradeço à Renata de Paula Truyts, pela valiosa revisão do texto.

Agradeço imensamente a todos os meus alunos, que me deram a oportunidade da presença como ser humano em transformação.

Por fim, agradeço a PRESENÇA de todas as pessoas que participaram do grupo de trabalho desta pesquisa.

RESUMO

A presença cênica é um dos atributos do teatro. O corpo da pessoa em cena, em estado de representação, que se instala no tempo e espaços poéticos, experimentando uma maneira de ser inteiro, pleno e vivo. É desta presença que tratamos aqui, mas atribuindo a ela também outras variáveis e qualidades. Neste trabalho, falamos sobre uma presença multifatorial, ampla, que considera aspectos do corpo biológico, em jogo com o tempo e espaço da cena, mas também com o tempo e espaço social, político e cultural. O corpo da pessoa em cena, durante o acontecimento teatral, em diálogo com uma presença na vida. O trabalho sobre a presença cênica, nesta perspectiva, é também um trabalho sobre a pessoa no mundo, adentrando em aspectos da formação humana, do desenvolvimento social e cultural daquele que aprende o teatro. Dialogando com pesquisadores, educadores e artistas que pensaram a presença cênica, o corpo em processos formativos e a educação como forma de emancipação social, esta pesquisa investiga modos de estar presente no palco que se fundem a modos de estar no mundo, de maneira crítica, autônoma e livre: presença ampla. O objetivo principal é justamente investigar princípios e procedimentos formativos que trabalhem a presença ampla da pessoa, contribuindo com seu desenvolvimento enquanto ser humano histórico. Inserida dentro da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP) e participante do Grupo de Estudos e Pesquisas em Gesto, Expressão e Educação (GEPGEE), a investigação parte de frentes metodológicas qualitativas: a pesquisa bibliográfica, a Investigação Baseada nas Artes (IBA), a escrita performativa e a pesquisa-ação, com a criação de um grupo de trabalho em que se desenvolveram, de maneira prática, buscas para efetivar a presença em cena numa perspectiva ampla. Pretendeu-se, ao fim da pesquisa, encontrar possibilidades pedagógicas, poéticas e formativas dentro do espectro do corpo como conhecimento e possibilidade de atuação social. Do palco para mundo e vice-versa.

Palavras-chave: Corporalidade, Pedagogia do teatro, Presença cênica, Jogos teatrais

ABSTRACT

Stage presence is one of theater's attribute. A person's body on stage, in a state of representation, which is set up in the poetic time and space, experiencing a way of being whole, complete, alive. This is the presence we discuss here, but also attributing other variables and qualities to it. In this work, we talk about a multifactor presence, ample, which considers aspects of the biological body, playing with stage time and space, but also with social, political and cultural time and space. The body of the person on stage, during the theatrical event, in dialogue with the presence in life. The work on stage presence, from this perspective, is also a work about the person in the world, delving into aspects of the human formation, the social and cultural development of those who study theater. Talking to researchers, educators and artists who reflected about stage presence, the body in training processes and education as a form of social emancipation, this research investigates ways of being present on stage that merge with ways of being in the world, in a critical, independent and free way: a broad presence. The main objective is precisely to investigate educational principles and procedures that act on people's broad presence, contributing to their development as a historical human being. Set in the Graduate Program of the School of Education from the University of São Paulo (FEUSP) and part of the Study and Research Group on Gesture, Expression and Education (GEPGEE), this investigation departs from qualitative methodological fronts: bibliographical research, Arts-Based Research (ABR), performative writing and research on action, with the creation of a working group, alongside whom it has been carried out practical searches to achieve stage presence in this broad perspective that we mentioned. At the end of the research, the intention was to find pedagogical, poetic and educational possibilities within the spectrum of the body as knowledge and possibility of social action. From the stage to the world and vice versa.

Keywords: Corporeity, Theater pedagogy, Stage presence, Theatrical games

PROGRAMA

OS TRÊS SINAIS: CORPO, ESPAÇO E TEMPO DA PESQUISA	13
Primeiro sinal: que corpo está falando	14
Segundo sinal: que espaço está falando	17
Terceiro sinal: que tempo está falando	19

PAPO DE COXIA	21
----------------------	----

I – PRÓLOGO:

CORPO E PRESENÇA DE UM ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR	26
---	----

II – PRIMEIRO ATO:

PRESENÇA CÊNICA E TEATRALIDADE: O QUE SE DIZ SOBRE A PRESENÇA NO TEATRO	36
--	----

ENTREATO 1 – AO CORPO PANDÊMICO	50
--	----

III – SEGUNDO ATO:

O CORPO E A PRESENÇA DE UMA PESQUISA-AÇÃO	52
--	----

A criançada passando pelo lado de fora ou um pensamento que encorpou e virou texto	54
---	----

3.1 Do contexto da pesquisa-ação e da Investigação Baseada nas Artes (IBA)	56
--	----

3.2 Da estrutura dos encontros	59
--------------------------------	----

3.3 Desatando nós da presença em nós	63
--------------------------------------	----

3.4 Cartas-respostas ou bate-papo na coxia depois de uma cena intensa	88
---	----

ENTRETO 2 – AO CORPO LATINO-AMERICANO QUE ATUA, ATUA EM MIM E EDUCA.	105
---	------------

IV – TERCEIRO ATO:

ASPECTOS AMPLIADOS DA PRESENÇA: PISTAS PARA UMA ABORDAGEM FORMATIVA	108
--	------------

4.1 Presença cênica e educação emancipatória	110
4.2 Presença cênica, liberdade e o encantamento do corpo	114
4.3 Presença cênica a partir do corpo-presença do professor	121

ENTRETO 3: UMA VÍDEO-AULA-PERFORMANCE PARA AQUELES QUE QUEREM MAIS QUE LER	127
---	------------

V – QUARTO ATO:

EXPRESSÕES METODOLÓGICAS DE PRESENCAS NO MUNDO	128
---	------------

5.1 Um manifesto contraproducente em forma de grito num fôlego só	129
5.2 Jogo e brincadeira ou uma ode à presença que se constrói no lúdico	134
5.3 Criação Coletiva e Processo Colaborativo ou a presença que se constrói no corpo coletivo	143

EPÍLOGO	151
----------------	------------

PONTO RISCADO	157
----------------------	------------

REFERÊNCIAS	158
--------------------	------------

APÊNDICES	164
------------------	------------

ANEXO	178
--------------	------------

EXU

é verbo-pronome-conjugado

Eu Exu

Tu Exu

Ela e Ele e Elo Exu

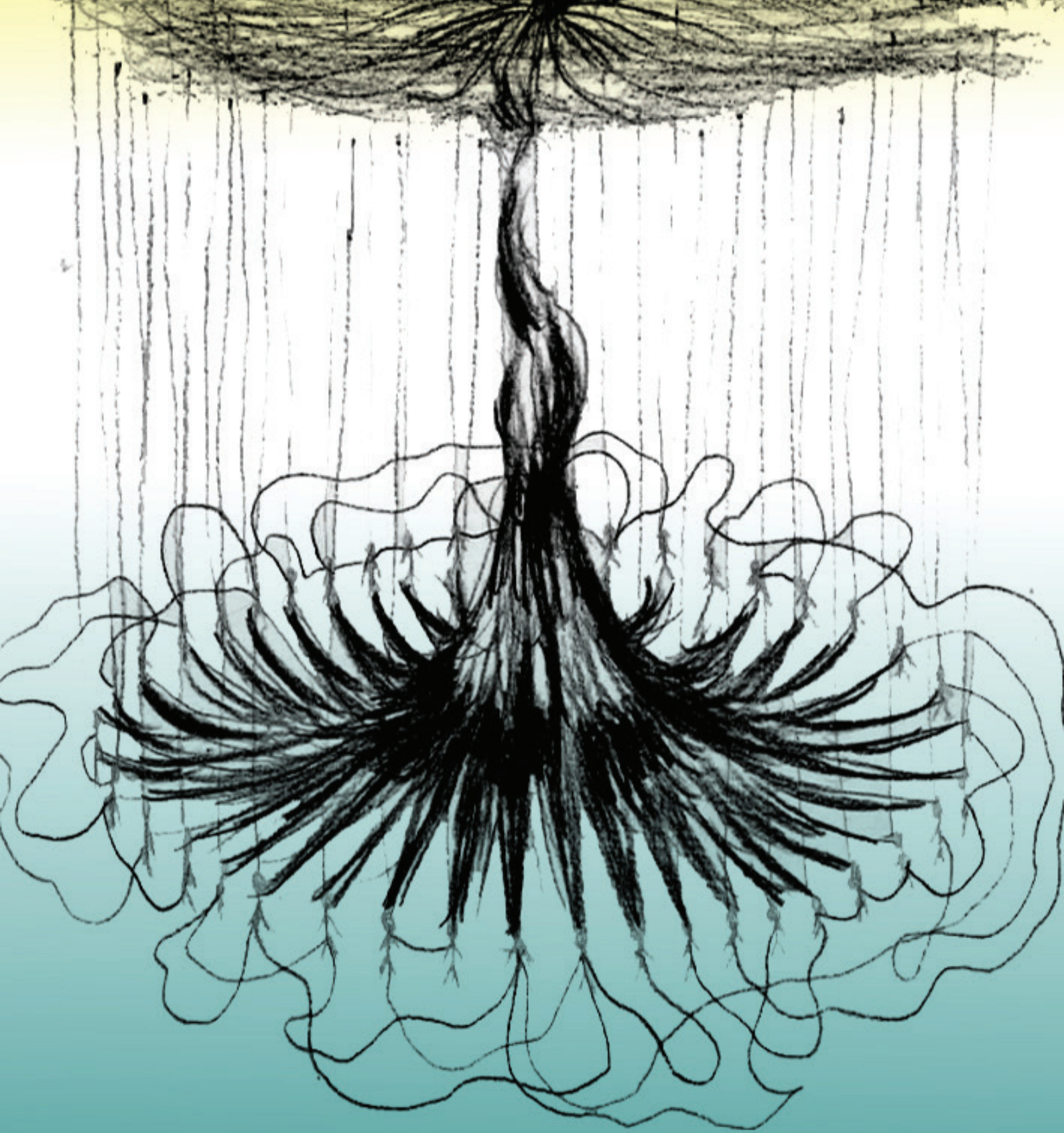
Nós de Exu que atam e desatam a minha caneta e mente e deslizam as minhas ideias neste papel.

Exu é o início de todo o resto.

E, neste momento, ri gargalhando
da minha impossível empreitada
de defini-lo em verso.¹

¹ Nas práticas de terreiro, Exu é a primeira força a ser suscitada. Exu dorme no breu. E, ao menor sinal de uma intencionalidade, ele já acorda, vive, morre e coloca para dormir quem nele mira e mora. Exu é a intenção, é força iniciática, instaura e se instala no que quer que seja, em quem quer que seja, no que for desejo, no que for vontade, no que for necessidade. Exu antecede a criação. É a antessala do porvir, move-se naquilo que está por ser, compreende que, para que algo seja, é preciso antes que não seja, e neste jogo entre aquilo que é e aquilo que foi ou será, está uma beleza incontestada de vida em movimento, vida em estado de latência, vida em estado de TEATRO.

Exu é o princípio da dúvida, que foi sem ter ido, que ficou mas está lá, que repousa e bagunça. Exu explica sem definir, apazigua quem encontra paz na tensão. Está na pergunta desconcertante da criança, aquela que enrubesce só de imaginar, está na realidade paralela do jogo, no riso solto em meio à tragédia, no tesão da improvisação de cada dia, no impulso antes do grito, do protesto, do verbo que atravessa e testa nossa capacidade de criar pontes por meio da linguagem. Exu é da turma da EDUCAÇÃO. Leva e traz, deixa e cobra, dá e recebe, segura e solta, amarra e desamarra, contamina e poliniza os mundos internos e externos. O mundo de cima e o mundo de baixo. E o mundo de dentro. Exu é a comunicação de todos os mundos que possam existir. E, como fonte de conhecimento, me empresta sua risada para eu fazer nela a minha morada. Exu é PRESENÇA.



Ó prazer de começar! Ó alvorada!

A primeira grama, quando aparece esquecido

O que é o verde! A primeira página do livro

Tão esperado, surpreendente! Leia

D e v a g a r , muito rápido

A parte não lida ficará pequena! E o primeiro jato d'água

No rosto suado! A camisa

Fresca! Ó começo do amor! Olhar que desvia!

Ó começo do trabalho! Colocar óleo

Na máquina fria! Primeiro movimento e

Primeiro ruído do motor que pega!

A primeira fumaça, enchendo os pulmões!

E você, pensamento novo!”

- Bertolt Brecht³



TRÊS CORPO, ESPAÇO E TEMPO da PESQUISA

SINAIS

Antes de um espetáculo teatral começar, soam três sinais. Uma espécie de contagem regressiva para o início da peça. Este é o código. Um combinado entre todos os envolvidos no acontecimento teatral, aviso para que todos se preparem para o que vai começar.

O primeiro sinal é um lembrete para que as pessoas terminem suas conversas, finalizem as histórias efusivas, fofocas e piadas, se despeçam momentaneamente da realidade cotidiana e dos amigos, deem o último gole no café no saguão de entrada.

O segundo sinal espera encontrar todos sentados em seus lugares, dando os últimos acenos para os velhos conhecidos lá da outra fileira ou um sorriso sem graça para o ilustre estranho da poltrona ao lado.

O terceiro sinal é o aviso final de que o espetáculo vai começar, geralmente é quando os atores se posicionam na coxia ou mesmo dentro do palco, antes da primeira ação ou fala.

Os três sinais servem de ritualização da suspensão da realidade cotidiana e preparam a todos para um momento de poesia e reflexão.

Silêncio.

QUE CORPO ESTÁ FALANDO?

primeiro sinal

Começo este apanhado de escritos dizendo quem sou eu. Considero isso importante neste momento, pois tudo o que falarei daqui para frente é marcado pela pessoa que fui, sou e — por que não? — serei. Sou o lugar de onde eu falo, de dentro de mim, do meu corpo, da minha história.

De dentro e através da minha presença neste mundo.

Aqui não falo sobre a minha identidade, mas a partir dela e de tudo o que ela me traz de inquietações, vibrações e limitações. Você que me lê tem o direito de saber que tudo o que escreverei daqui em diante não carrega nenhuma expectativa de neutralidade. É, assumidamente, uma versão singular e poética da pedagogia teatral, tal como a vejo e a vivenciei durante esta pesquisa e durante as minhas vivências como professor. Farei todo o esforço possível para que minhas palavras sejam sementes desta árvore chamada vida, que eu mesmo planto, rego e podo, cotidianamente, contando sempre, é claro, com uma boa luz do sol, água da chuva e adubo bom — essas coisas que estão aí e nos constroem. Espero que destas sementes brotem ideias e ações em quem quer que seja, onde estejam presentes.

Em 1994, iniciei minha trajetória no teatro, aos nove anos de idade, na minha cidade natal, Santa Bárbara d'Oeste, interior do Estado de São Paulo. Eu gostava de imitar personagens da TV, a grande mídia da década de 1990, e minha família achou que eu “dava pro teatro”, sem saber que quem me daria era ele. Até 2005, ano em que ingressei no curso de Bacharelado em Teatro da Universidade de Campinas (Unicamp), fui um estudante de teatro amador, realizando mais de uma dezena de espetáculos infantis e adultos, um brincante desse teatro de finais de semana. Durante esses onze anos, as aulas aconteceram, nos primeiros seis, em três locais diferentes: no Centro de Atenção Integral à Criança (CAIC) “Irmã Dulce”, no Teatro Municipal Manoel Lyra e no Anfiteatro Municipal Detinha Dagnini, todos de Santa Bárbara d'Oeste. Nos cinco anos posteriores, seguindo meus professores que, por ocasião da mudança de governo municipal, passaram a dar aulas pela prefeitura de Paulínia, as aulas aconteceram num espaço cultural desta cidade, que também se localiza no interior de São Paulo. Ou seja, enquanto ator amador, estive sempre ligado à esfera pública, especificamente a equipamentos e pro-



jetos culturais municipais⁴.

Quando penso nas aulas de teatro que tive nesse período, ou ensaios, como chamávamos, me vem à cabeça a mesma estrutura metodológica: chegávamos no espaço da aula, pegávamos nosso texto teatral, que havia sido escolhido por todos nós dentre quatro ou cinco possibilidades trazidas pelos orientadores, íamos para a cena e líamos as falas das nossas personagens em voz alta, interpretando as situações, movimentando-nos pelo espaço, reproduzindo marcações físicas e entonações de voz a partir de exemplos dados previamente pelos dois professores. Esta era a macroestrutura de aula.

Aprendi teatro montando peças. E isso era o que havia de mais prazeroso para mim.

Para além do trabalho com a peça, ir à aula também era uma maneira de me sentir mais independente. Eu, ainda criança ou pré-adolescente, quase sempre ia sozinho para o teatro, a pé ou de ônibus, único transporte público da minha cidade. Foi nessa época e graças ao teatro que aprendi a me mover pela cidade com autonomia.

A aula também era um tempo e um lugar onde eu encontrava pessoas diferentes daquelas da minha casa e da minha escola regular.

Venho de uma família de donas de casa, agricultores e operários da indústria metalúrgica e têxtil. Ninguém, antes de mim, com formação superior e tampouco artística. Da mesma forma, meus colegas e professores de escola regular viam o teatro ou com preconceito ou de forma utilitária, como suporte para estudos de história, ciências e língua portuguesa, por exemplo. E eu ia ao teatro para negar isso tudo e me experimentar fazendo uma coisa que ninguém muito próximo a mim fazia: ler textos de teatro, conhecer autores e personagens, vestir figurinos, ouvir músicas de gêneros diferentes, praticar uma atividade que tinha sentido em si mesma, experimentar ser outras pessoas.

Dessa forma, encontrar meus pares era motivo de muita alegria, o melhor momento da minha semana — quando brincávamos, ríamos e nos afetávamos mutuamente.

Enquanto estudante de teatro e ator amador, era durante as aulas que eu sentia estava fazendo algo de que gostava e que me trazia confiança. O dia da aula, era,

⁴ Se você que está me lendo agora ocupar algum tipo de cargo público, em especial um que esteja à frente de decisões sobre os investimentos em cultura e educação, é especialmente para você que falo agora. Dirijo-me com sinceridade, olho no olho, para falar que a ação cultural pública é uma das principais estratégias de transformação social. Saiba que neste preciso momento há uma criança ou um jovem que necessita de um lugar e de uma professora, de um palco e de um figurino, de uma partitura e de uma música, de ouvidos e oportunidade para falar. Lembro-me de ler, com a ajuda da minha mãe, uma nota no jornal *O Diário*, de Santa Bárbara d'Oeste, onde se dizia algo como “Oficina de Teatro Gratuita, dia X, horário Y etc.”. Ainda hoje, só consigo me lembrar mesmo das palavras “teatro” e “gratuita”. Não tínhamos dinheiro para pagar um curso, então o fato de ser gratuito era uma condição primordial. Fui, brinquei, fiquei, me presentifiquei a partir dessa nota de jornal. Neste momento existe uma criança ou um jovem, um adulto ou um idoso à espera de uma nota de jornal do governo. Quem aqui pode ajudar nisso?

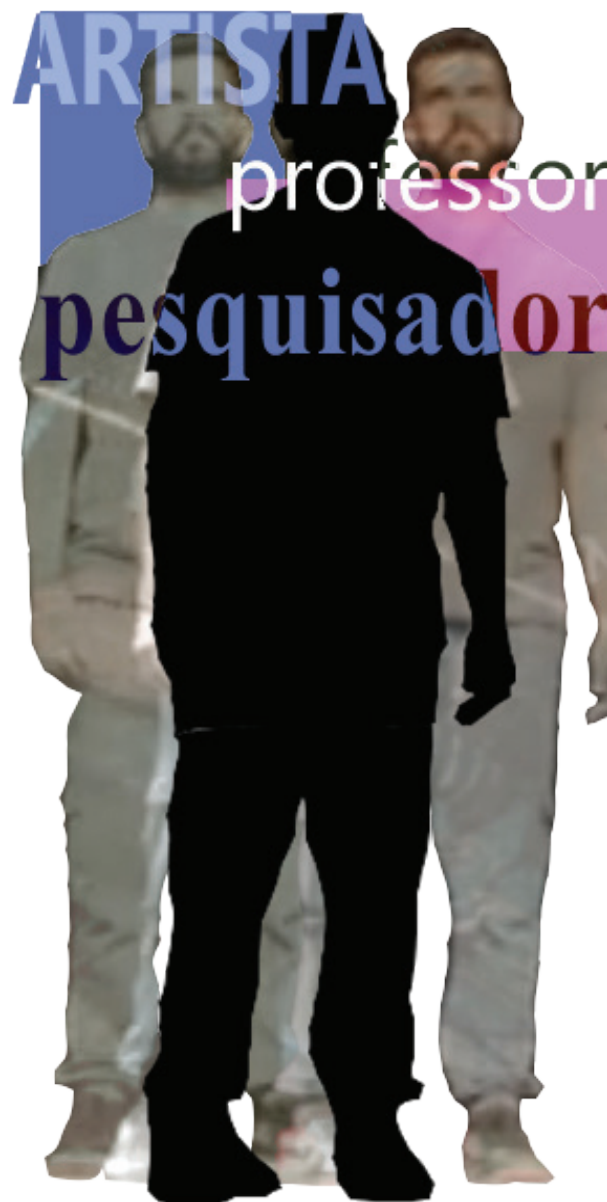
portanto, bastante aguardado. Assim como também era aguardado o dia das nossas apresentações. Barulho de pessoas na plateia, espionagem da coxia, a notícia de que nossa família havia chegado, o estranho vazio do palco esfumaçado atrás das cortinas fechadas. As músicas que recebiam o público eram sempre as mesmas. A conversa com os professores na coxia. Em tom de brincadeira, nosso diretor Benê Silva sempre nos perguntava a hora, para ter a certeza de que tínhamos lembrado de tirar nossos relógios, que nada tinham a ver com os figurinos e o universo da peça. As últimas instruções mal eram ouvidas por nós. Terceiro sinal dado e depois de alguns minutos de pânico, a brincadeira se impunha e éramos crianças novamente, conversando com a plateia por meio das personagens.

Depois, o beijo dos pais, dos amigos e, como quase sempre nos apresentávamos aos domingos de manhã, o pastel na feira livre que ficava ao lado do teatro.

Hoje sou artista, professor de teatro e pesquisador. Trabalho atuando nos palcos como ator, pesquisando e lecionando teatro para crianças, jovens e adultos.

Em resumo, o teatro, a pedagogia e a pesquisa fazem parte da minha formação e atuação profissional. É a partir destas três máscaras que eu vejo o mundo ao meu redor, as máscaras ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR.

Por trás dessas máscaras, existe também um intérprete. Ele é homem, cisgênero, homossexual, negro, umbandista⁵ e interiorano⁶. Essas características são parte do que sou. Compõem a minha presença no mundo e determinam uma fatia importante do meu discurso como ser histórico e como pesquisador. Risco essas informações no chão porque esta-



⁵ Este dado não à toa figura aqui, pois acredito no modo do axé como via de conhecimento, assentamento conceitual de vida. Mesmo quando só, ando em bando, e o bando fala comigo e através de mim neste trabalho.

⁶ Fisquei sua atenção para o canto deste rodapé, caro leitor, com o objetivo de lhe dizer que além das características mencionadas, sou também aquele que acredita piamente no poder da palavra como encantamento. E o primeiro a se enfeitiçar sou eu mesmo. Escrevo este texto enfeitiçado pela vontade de colocar na tela — este papel que infelizmente não amassa — uma proposta de presença que dança e canta na tempestade da vida. E a palavra não é minha, é nossa. A palavra é um encanto que nosso corpo produz. Aprendi isso ouvindo as mulheres da minha família — mãe, tias, avós — que sempre souberam me encantar com suas palavras interioranas e doces. Também somos feitos de palavras. Somos feitos da palavra “rodapé”, por exemplo. Somos feitos da palavra “presença”.

rei aqui de corpo inteiro, aberto e sem barreiras. Minha presença na vida é marcada por essas informações a meu respeito e por tantas outras que escolhi, pelo menos por enquanto, não revelar.

Trago isso para o início de tudo, pois, como verão, os textos que se seguem trazem um pouco da fusão entre o intérprete que sou e as máscaras que uso, se revelando e se revezando no protagonismo da minha escrita. Meu corpo tem múltiplas faces e todas elas conversam agora por meio das palavras que seguem. Quem fala aqui importa, pois é sobre a presença que estaremos conversando. Quem tem presença tem rosto, voz, identidade. Quem tem presença é corporalidade.

QUE ESPAÇO ESTÁ FALANDO?

segundo sinal

O meu palco de atuação, neste momento, é a Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). É aqui que construo minhas relações conceituais, teóricas, práticas, afetivas e corporais. Foi aqui que esculpi minha atual máscara e é dentro dessa instituição que venho sendo o personagem “pesquisador”. E atuar personagens no teatro é uma dádiva. Passar-se por outros, experimentar ver a vida por diferentes olhos, testar inúmeras vezes.

Fazer o outro pensar sobre algo que ainda não existe, argumentar em favor de um devir: é exatamente disso que se trata a atuação, é exatamente disso que se trata a pesquisa científica em humanidades.

É neste palco que venho trabalhando a minha atual voz de pesquisador, alinhando a sua materialidade à polifonia que emana das paredes da FEUSP. A FEUSP são várias. Portanto, estas linhas aqui escritas são, de alguma forma, a voz dessa personagem-espaco FEUSP onde eu, agora, interpreto. Este espaço fala por mim, através de mim, contra mim e junto comigo.

Em palcos tão grandes como este, há sempre uma cenografia que se ergue e apoia a ação da cena. Este cenário é o Grupo de Estudos e Pesquisas em Gesto, Expressão e Educação, o GEPGEE. Coordenado pela Profa. Dra. Mônica Caldas Eherenberg, que também orienta esta pesquisa, o GEPGEE é a parte que me cabe nesse latifúndio chamado FEUSP, lugar onde encontrei o restante do elenco que me ajudou a construir esta obra-pesquisa que está sendo compartilhada com o público. O trabalho do GEPGEE cen-

tra-se nas questões que envolvem o corpo dentro de contextos de ensino e aprendizagem. E eu, como ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR, me interessei pelo roteiro deste grupo e me dedico a ajudar a construir cada diálogo escrito, falado e corporificado.

Todo grupo tem um corpo. E ele é feito de olhos, bocas, ouvidos, memórias, provocações e outras tantas partes não tão classificáveis assim. Todo grupo tem um corpo. E ele é feito de gestos, acenos, olás, piscadelas, miradas de cima a baixo, entre-lugares e outras tantas gingadas não tão apreensíveis assim. Todo grupo tem um corpo e todo corpo tem um grupo. O nosso (nosso corpo-grupo) tem um sem fim de corações que batem desde que o tempo ainda se chamava 2011 e nossa errática existência sequer suspeitava dos tantos abraços que daríamos, dos tantos passos que passaríamos, dos tantos olhares que trocaríamos.

Em 2011 nosso corpo-grupo nasceu já apelidado, desses apelidos que a gente dá quando olha para a cara da criança e já sabe que daqui por diante vai chamar de GEPGEE. A mãe, contudo, quando está séria, chama lá de dentro de casa “*Vem brincar aqui dentro ôh, Grupo de estudos e pesquisas em gesto, expressão e educação!! Vem logo que eu tô mandando*”. E a gente vai, né?, correndo e contornando os familiares gramados da nossa Faculdade de Educação. Mas não sem antes comer um pão de queijo na cantina da FEUSP ou se lambuzar numa cocada caseira do lanche coletivo, nosso corpo-grupo atravessa paredes, portas, livros, conceitos, dá nó em vertentes, discursos e experiências para falar, de corpo inteiro, que bom mesmo é ser presença. Que bom mesmo é se achar no meio de tantas ausências.

E mal entramos em casa, nosso corpo-grupo já dança, joga, brinca, encena, luta e se transforma num adolescente questionador, daqueles cheios de espinhas na cara e voz semitonada, que não se conformam com o mundo, que acham que a escola é chata às vezes, que querem conversar com o professor no corredor ou na quadra para ver se a aula tem mais a ver comigo, com os meus colegas. Para ver se a aula me enxerga, me toca, me atravessa, me considera corpo-grupo de uma vez. Faz tempo que a gente está chamando o professor para a mudança, mas às vezes ela, a mudança, não escuta. Ou não escutam o professor, o que é pior.

A gente já aprendeu a falar também. Faz tempo. Aliás a gente já nasceu falando. É que, às vezes, dá um coceira na língua, no dedo, no olho, na pele, na mente, que o jeito mesmo é dançar algumas palavras no papel, na tela, pesquisar um jeito de dizer aquilo que sente, aquilo que se expressa, aquilo que se atua e joga. A gente faz do corpo-grupo um lugar de descanso, uma sala de estar. De estar.

E corpo-grupo não envelhece, viu. Não envelhece porque coletivo é coisa que se reinventa, que nasce de novo em cada parte que chega. Corpo-grupo é aquele jovem eterno, sabe, que mesmo agora com 13 anos ou quando tiver mais de 100 ainda vai firmar o pé na educação, pular de paraquedas num livro, dançar numa balada de autores, beijar na boca do sentido.

Nosso grupo-corpo você pode encontrar ali, virando o corredor do ofício, com uma bola na mão, debaixo do braço uma expressão, um gesto a ponto de nascer, um toque que já é conhecimento.

QUE TEMPO ESTÁ FALANDO?

terceiro sinal

Repare que o tempo também sopra palavras nos nossos ouvidos. E como contemporâneos, ele é o que temos de mais comum, caro leitor. Falamos de corpos diferentes e até de lugares diferentes, mas nosso tempo, o tempo histórico, digo, é o mesmo. O tempo que fala por, sobre e para mim é também o tempo que conversa contigo. O tempo tem sua voz imperativa, pois nos lembra do nosso passado e nos projeta para o futuro. É a parte do agora, no qual estamos. Podemos escapar do espaço, nos deslocar, mudar de cidade, de país, interferir no nosso corpo com cirurgias e procedimentos mil. Mas não podemos escapar do nosso tempo histórico.

Os corpos que vestiram o figurino desta pesquisa datam dos anos de 2020, 2021, 2022 e 2023. E o que certamente mais marca essa roupagem é uma pandemia global que durou fortemente por quase dois anos (e ainda perdura em variantes sorrateiras). Essa pandemia nos obrigou a um distanciamento físico com o objetivo de evitarmos um contágio



que pudesse ser fatal. O contato tornou-se perigoso. E, de uma hora para outra, a cena mais segura passou a ser o monólogo. Vários monólogos tentando criar algum diálogo possível pelas telas de computadores e celulares. Nosso tempo histórico é aquele em que a conexão mais segura é um *wifi*, o toque é o *touch*, o olhar é a *cam*, a voz é o *phone*. Nosso tempo precisou ser remoto, pelo período de uma vídeo-chamada. E isso marca. Me marcou, marcou você, certamente, e marcou esta pesquisa.

Desenvolvi esta pesquisa e escrevi uma parte deste texto habitando um corpo e um tempo que carecia do calor do encontro real. Um corpo e um tempo marcados pelo medo do

⁷ NAZARENO, Gustavo. **Bará** (série). 2019. Carvão sobre algodão. 800 x 198 cm.

contágio, pela presença real da morte, pela espera da saúde, da vida. É um tempo precário, especialmente frágil, que a qualquer momento cai, fica instável, trava e precisa ser reiniciado.

Não só.

Nosso tempo é o tempo da política, das manifestações antidemocráticas, das tentativas de golpe, das polarizações, das *fake news*, da disputa da ideia de educação, do *chat gpt*, das reações climáticas, das guerras e dos atentados terroristas. “É um tempo de guerra, é um tempo sem sol”⁸. Nosso tempo é o tempo das questões identitárias, da luta contra o racismo, a lgbtfobia e o machismo. Nosso tempo busca olhar para o colonialismo de maneira crítica, para a democracia como saída e resistência ao fascismo. Nosso tempo é inclassificável, é distópico. E é importante que este terceiro e último sinal seja o chamado para um momento que exige de nós uma mirada profunda para aquilo que queremos ser daqui em diante, enquanto pessoas, enquanto sociedade, enquanto artistas, professores e pesquisadores. Nosso tempo pede uma educação de corpo inteiro. Nosso tempo pede uma presença ampla.

Do cruzo entre CORPO, ESPAÇO E TEMPO resulta esta pesquisa. E é disso que agora vou falar. Merda!



⁸ Referência ao texto teatral “Arena canta Zumbi”, de Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Edu Lobo, de 1965.

PAPO DE COXIA

Saio do camarim, um lugar de se olhar no espelho, e adentro a coxia, antessala da ação propriamente. Já consigo enxergar o espaço cênico daqui. É o começo do começo.

O argumento para esta pesquisa vem de quando eu era professor do extinto Centro Livre de Artes de Cênicas (CLAC), de São Bernardo do Campo, em 2015. Dava aulas de teatro junto a uma professora de dança⁹ e trabalhávamos com um grupo de jovens entre 14 e 17 anos. Durante aquele ano, escolhemos nos inspirar no *Livro dos abraços*, do uruguaio Eduardo Galeano¹⁰. O autor, reconhecido por seu posicionamento crítico em relação à formação histórica e cultural latino-americana, nos trazia, por meio de seus contos, oportunidades para debates profundos em relação ao processo de colonização do Brasil, às questões de classe, aos instrumentos de poder na estrutura social e política vigentes, às questões identitárias, entre outras temáticas sociais. A cada aula deparávamos-nos com nossa própria condição social atual, surpreendíamos-nos com o quanto nosso presente é determinado pelo processo histórico de um povo, no nosso caso, o povo latino-americano. Junto aos exercícios de improvisação em teatro e dança, às construções de cenas e outras metodologias pertinentes à linguagem cênica, nós todos estudávamos, inspirados por Galeano, nosso lugar no palco, mas também nosso lugar no mundo, e o que tinha de comum entre estes dois espaços de atuação. Construíamos discursos artísticos através do teatro e da dança e eles nos ajudavam a nos posicionarmos também frente às mazelas sociais que insistem em conviver conosco e através de nós.

Como professor, ia percebendo que, quanto mais os jovens aprendizes se tornavam conscientes de seu lugar no mundo, mais conscientes se tornavam também em cena. O corpo que se sabia histórico, começava a se saber também cênico e vice-versa. A presença corporal ia se ampliando na medida em que cada uma daquelas pessoas se ampliava também do ponto de vista político e social. Eles ficavam cada vez maiores, seus corpos fortes, vivos, encantados, inconformados, no presente. Dava para perceber a olhos nus que o discurso em cena se tornava cada vez mais potente, seus corpos fincavam raízes no palco e na própria vida, na deles próprios e na vida social da qual faziam parte.

⁹ O Centro Livre de Artes Cênicas (CLAC) foi uma escola de teatro e dança em São Bernardo do Campo que funcionou entre 2011 e 2016. A professora de dança que dividia a turma citada no texto é Marcela Páez.

¹⁰ GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Trad. Eric Nepomuceno, 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2015.

Seis anos depois, já com o mestrado finalizado, resolvi refletir novamente sobre essa experiência e visitá-la num projeto de doutorado. Primeiro porque o tema me pareceu propício num momento em que as discussões sobre o corpo na educação se tornam mais recorrentes e necessárias. Também porque vivemos recentes mudanças na legislatura brasileira que colocam o teatro como linguagem artística obrigatória dentro do ensino das Artes nas escolas da Educação Básica¹¹. Pelo lado do teatro, a questão da presença é muito importante, pois alicerça a própria linguagem, que se manifesta no aqui e agora e, portanto, merece ser refletida de todas as formas possíveis. E, por fim, porque vivemos num momento em que todos os esforços devem se direcionar para o desenvolvimento de uma sociedade mais conectada com seu tempo e espaço históricos, a fim de que o pensamento e a ação crítica sejam a baliza daqui para a frente. Merecemos e precisamos disso.

Assim, esta pesquisa vai tratar do tema da presença da pessoa que experimenta o teatro, seja com o objetivo de se tornar artista profissional ou não. O tema da presença é abordado num sentido amplo.

O pressuposto é que o estado de presença em cena, para atores e não atores, dependeria sim de um trabalho centrado no treinamento físico do corpo e na sua relação com o tempo-espaço da representação e, também, de fatores tangenciais aos recursos expressivos da linguagem teatral, tais como: consciência de ser histórico e de lugar de fala, emancipação social, senso de liberdade, autonomia de ação e saberes culturais críticos, além de uma posição criativa de ser e estar, um jeito de quem dança entre as frestas das forças que diminuem o corpo. Neste ponto, a pesquisa se insere no tênue limiar entre as áreas da arte e da educação, uma vez que considera o ensino e a aprendizagem do teatro e da presença como oportunidade para o desenvolvimento da pessoa, sua potencial estada no palco e também no mundo, proporcionando entendimentos do tempo e espaço históricos, saberes de si, seu lugar na própria vida e na vida social. Ou seja, que há uma relação entre o trabalho sobre a presença em cena e o trabalho sobre o sujeito e sua presença no mundo. Presença no palco e no mundo é o que chamaremos aqui de presença ampla.

Com isso, o objetivo principal da pesquisa é justamente investigar e fomentar princípios e procedimentos formativos, na articulação entre teatro e educação, que desenvolvam a presença ampla da pessoa, contribuindo com seu desenvolvimento enquanto ser humano histórico. Nessa toada, a pesquisa também visa a estabelecer relações entre a prática teatral e a prática educativa, ampliar o espectro da pedagogia do teatro dentro de contextos educativos, contribuir para a discussão sobre o lugar do corpo na educação e colaborar com o desenvolvimento das pessoas por meio do teatro.

¹¹ A Lei nº 13.278/2016, que altera a Lei de Diretrizes e Bases (LDB) de 1996, cita nominalmente o teatro (assim como as artes visuais, a dança e a música) como linguagem obrigatória dentro do ensino das Artes na Educação Básica.



Reforçando, consideraremos não só as pessoas que desejam se formar atrizes e atores, mas todas e quaisquer que experimentam o teatro como ação formativa.

Inserida dentro da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP) e participante do Grupo de Estudos e Pesquisas em Gesto, Expressão e Educação (GEPGEE), a investigação partiu de frentes metodológicas qualitativas: a pesquisa bibliográfica e a pesquisa-ação, com a criação de um grupo de trabalho em que se desenvolveu, de maneira prática, modos que buscassem efetivar a presença em cena na perspectiva ampla da qual estamos falando. Num trançar metodológico, a Investigação Baseada nas Artes (IBA) (DIAS; FERNANDÉZ, 2017) e a Escrita Performativa (BITENCOURT *et al.*, 2020), dão o tom da escrita, permitindo que o escrever seja mais que um exercício de transmitir dados e conhecimentos, mas uma forma de existir enquanto acadêmico-criador. “Tem mais presença em mim o que me falta”, dizia o poeta Manoel de Barros¹², e escrever como quem cria foi o jeito de achar em mim (e por que não em você?) uma presença-ausência que fosse sustentável até o fim.

O texto final do trabalho traz um prólogo, quatro atos e um epílogo.

O prólogo se atualizou até o fechamento das cortinas da pesquisa, pois trata de uma reflexão sobre a presença deste que vos fala, uma presença ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR. Ele vem primeiro, mas poderia vir por último, poderia ser e estar em todas as partes, visto que ele explode e invade, sem pedir licença, os demais atos do texto. Valendo-se de uma linguagem dramaturgica, o objetivo foi refletir como a própria pesquisa atua em diálogo com estas três máscaras que visto, artista-professor-pesquisador, e vice-versa, numa fricção entre a escrita acadêmica e a performativa, que se retroalimentam na direção da minha prática imersiva (STRAZZACAPPA, 2021) dentro do grupo de trabalho que foi formado para o desenvolvimento da pesquisa-ação e também durante o processo de escrita do texto como um todo. Este prólogo é sobre a corporalidade deste pesquisador.

O primeiro ato é voltado ao teatro, suas características como linguagem e como potência pedagógica, sobretudo no que diz respeito ao papel da presença cênica. Aqui, o texto busca compreender quais os entendimentos de corpo e presença têm sido alicerçados na prática e na literatura da pedagogia do teatro e como esses entendimentos podem nos ajudar a pensar uma ação teatral formativa e emancipadora. É um passeio sobre o tema da presença na perspectiva do teatro, ou seja, uma visão panorâmica. Contribuições importantes serão trazidas principalmente dos estudos sobre pré-expressividade (BARBA, 1993) e da presença como atributo relacional (FERRACINI, 2014; FEITOSA; FERRACINI, 2017), entre outras.

O segundo ato será marcado pelo registro e a reflexão das práticas realizadas no grupo de trabalho criado para a pesquisa-ação, cuja finalidade foi efetivamente in-

¹² Verso do **Livro sobre nada**, de Manoel de Barros, de 1986.

PRIMEIRO

pesquisa-ação

conflito
ação

SEGUNDO ATO

investigação

pesquisa qualitativa

potência pedagógica

formação

PRÓLOGO

investigar os modos de estar presente no palco e no mundo. Este ato constitui o momento em que os dados do conflito se apresentam mais fortemente, e ficamos sabendo qual é a cara de cada personagem. Ele certamente é um ato que trará reviravoltas, quiproquós, pois está baseado na pesquisa-ação, abordagem prática da pesquisa qualitativa. A pesquisa-ação tem base empírica e possui estreita relação com uma ação coletiva, na qual os participantes estão envolvidos em cooperação e participação diante de um problema (THIOLLENT, 1986). Estejamos preparados para isso, pois é na ação que o conflito se estabelece e a dramaturgia do espetáculo se edifica. O grupo de trabalho da pesquisa-ação foi formado dentro da FEUSP e integrou a programação do Lab_Art¹³. Os participantes, portanto, eram estudantes de graduação e pós-graduação da USP, além de pessoas da comunidade acadêmica e extra-acadêmica, interessados em compor a equipe de trabalho.

O terceiro ato é dedicado a encontrar possibilidades de trabalhar a presença ampla pelo viés da ação educativa, valendo-se, para isso, de três vias principais: a ideia do sujeito atuante e atuado pela história, conferindo a ele presença e autonomia (FREIRE, 2015); o saber que ultrapassa as dicotomias e se afirma como processo, devir e atravessamento (RUFINO, 2019); e a compreensão do corpo do professor como referencial discursivo em sala de aula (hooks, 2017). Este ato nos dará pistas de como exercer uma prática pedagógica teatral que considere o sujeito da cena em diálogo com o sujeito do mundo, apontando caminhos para práticas que dialoguem com a presença ampla.

No quarto e derradeiro ato, apresentamos três expressões metodológicas que julgamos apropriadas para um trabalho teatral que tenha mirada na presença ampla: o Jogo, a Criação Coletiva e o Processo Colaborativo. Para tanto, engrossamos o coro com Viola Spolin (2008, 2015), Peter Slade (1978), Augusto Boal (1991, 1999, 2009), Antonio Araújo (2009), Mário Santana e Rafael Ary (2015), entre outras importantíssimas contribuições.

Numa perspectiva de amarração de ideias e criação de um roçado conceitual, faço destaque às contribuições do professor Luiz Rufino (2019, 2021, 2023), que traz centralidade ao corpo dentro do processo educativo numa perspectiva de lida crítica e gingada com os marafos da colonização, da professora bell hooks (2017, 2020), que traz inspirações para o pensamento do corpo do professor que ensina; e do mestre de ambos e nosso, Paulo Freire (1977, 1998, 2000, 2014, 2015, 2020), pelo seu alicerce numa educação crítica e emancipatória. Esses três autores formam uma espécie de coluna vertebral deste trabalho, pela ligação que têm entre si no que diz respeito a uma educação que pensa os sujeitos do ensino e aprendizagem como seres históricos e agentes transformadores das suas próprias realidades.

¹³ Laboratório didático, diretório de pesquisa em pós-graduação e atividade permanente de cultura e extensão da FEUSP criado em 2005 que semestralmente oferece núcleos de experimentações artísticas e culturais. Atualmente é dirigido pelo Prof. Dr. Rogério de Almeida.

criação coletiva

expressões
metodológicas

QUARTO ATO

corpo do professor
processo colaborativo

jogo

TERCEIRO

conflito

diálogo

devir

processo

autonomia

atravessamento



Somam-se à escalação deste elenco, os integrantes do GEPGEE. Estes últimos dividem o camarim comigo, portanto estão mais próximos, suas vozes serão sentidas mais de perto.

Por fim, como já deve ter percebido, caro leitor, resolvi compartilhar este processo de pesquisa de maneira mais brincada, poetizada, direta. Vou assumir aqui uma abordagem em primeira pessoa, seja no singular, seja no plural, pois sinto que desse jeito vou transitando entre indivíduo e coletivo, presença múltipla deste que vos escreve. Também vou me permitir — e me foi permitido — transitar entre as linguagens acadêmica tradicional, poética, ensaística, da crônica e do teatro, espécie de conversa sincera, como se faz numa narração do proscênio, olhando diretamente nos olhos do espectador. Ao longo do texto, vou lhe chamar de leitor, de leitora, de camarada, entre outras intimidades. Quis trazer você para perto de mim, pois da sua presença depende a minha presença, estamos construindo este espaço entre nós que tanto me interessa, pois vejo nele um lugar onde possamos estar vivos. Tive que construir um *você* fictício na palavra, mas muito real dentro de mim, para que eu pudesse falar das coisas que penso. Não gostaria que a divisão entre palco e plateia, entre academia e sociedade, entre pesquisador e leitor nos distanciasse a ponto de não nos olharmos. Pelo contrário, busquei e buscarei com afinco estreitar as fronteiras, quebrando a quarta parede do espaço cênico-acadêmico.

Espero poder contribuir com esta vasta e promissora área, que é a pedagogia do teatro, emprestando meu corpo e minha presença para o desenvolvimento de práticas teatrais transformadoras e emancipatórias.

Aberta a gira. Cortina aberta.

I. PRÓLOGO: CORPO E PRESENÇA DE UM ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR

(O cenário é composto por alguns livros, uma mesa de trabalho, um computador, um caderno de anotações e um espaço razoavelmente vazio, para que caiba nele vários personagens. Luz. Vemos três personagens em cena. Eles parecem um tanto nervosos no começo. O público, no entanto, verá que quanto mais o tempo passa, mais eles se soltam. Uma frase de Paulo Freire é vista em projeção ao fundo).

*"Me movo como educador porque,
primeiro, me movo como gente"*
(FREIRE, 2015, p. 92).

ARTISTA: *(É o primeiro a aparecer. Sempre foi assim, desde criancinha.)* Colocamos Paulo Freire (2015) dando a primeira fala deste ato para que ele lembre a todos nós de que professor é gente e gente muda, se transforma, se atualiza, tenta, erra e é vários. Este é um prólogo em que nos lançaremos e lançaremos a quem conosco vier na direção de uma escrita baseada em memórias, angústias, miragens, conflitos e outras tantas coisas que nem sabemos neste momento *(Pausa)*. O PESQUISADOR explicará melhor *(corrigindo-se)*. Melhor não, de outra forma.

PESQUISADOR: *(Numa tentativa de formalidade)* Neste prólogo, vamos falar de uma presença pessoal, a presença de um ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR. Faremos isso para sentir em nosso próprio corpo triplo-múltiplo a ideia de uma presença ampla, conforme foi apresentada e será defendida daqui em diante. O que podemos mover em nós para que nossa presença no mundo, no palco e na sala de aula seja

mais potente e forte? É sobre isso este prólogo. Pretendemos trazer aqui um diálogo entre as máscaras que vestimos nesta pesquisa — o artista, o professor, o pesquisador — e outras personagens que certamente trarão contribuições importantes. Nós nos deparamos desde o início com o desafio de achar uma forma para compartilhar esta etapa da pesquisa de maneira um pouco mais coerente com o caráter instável, subjetivo e mutante de uma presença de um artista-professor-pesquisador. Tentaremos o tempo todo transformar em palavras uma busca pessoal de uma presença ampla neste mundo. Por isso, a relação entre forma e conteúdo se destaca aqui de maneira mais proeminente. (*Neste momento, o pesquisador vai até um livro e começa a ler. Ouve-se uma voz em coro que sussurra*).

INÊS-FRANCIELE-JUSSARA-LUANE-MATHEUS-TEREZA¹⁴ (*sussurrando em off*):

O conhecimento que cada pesquisa constrói e compartilha não é neutro: é contextual, relacional, incorporado na prática artística, docente, acadêmica de cada uma e de cada um. Tanto quanto os temas, interessam-nos os modos pelos quais nos comunicamos, os modos pelos quais esses saberes estabelecem conexões com o dia a dia, os modos pelos quais aprendemos e ensinamos, os modos pelos quais podemos transformar (-nos).

(BITENCOURT et al., 2020. p. 7)

(Silêncio. Foi preciso.)

ARTISTA: (*divagando, como se dissesse para si mesmo*) Gosto das falas corais, como a que acabamos de ouvir. Elas me

¹⁴ Autoras do artigo “O que é escrita performativa?”. BITENCOURT, Matheus Abel Lima et al. O que é escrita performativa? In: DAPesquisa, Florianópolis, v. 15, out. 2020. Escrita Performativa, p. 1-24. Este artigo, em sua forma e conteúdo, serviu como base para a escrita desta tese. Além disso, tive uma experiência prática com as autoras, uma espécie de laboratório de escrita, em 10 de julho de 2023.

trazem uma sensação de que a polifonia é a saída para quando a gente não tem tanta certeza das coisas, para quando nossa presença está um pouco pálida ou pouco polida. No coro, se alguém erra uma palavra, outro vem e remenda o gaguejo. Se uma pessoa perde o compasso da respiração haverá outras para manter o ritmo daquilo que precisa ser dito. No mais, me sinto mais seguro quando falamos juntos, como se a minha presença dependesse da presença de outras pessoas. *(dando-se conta de que está sendo escutado)*

ARTISTA: *(agora também adotando tom um pouco mais formal, mas falhando miseravelmente)*. Na tentativa de buscar uma relação entre forma e conteúdo mais apropriada para este espetáculo-texto, chegamos até a *escrita performativa*. Ela foi a maneira que encontramos para dar conta de falar da nossa-vossa presença durante a pesquisa. Pareceu-nos mais justo, conosco e com vocês, que a escrita se mantivesse em risco, corda bamba, lusco-fusco entre ideias e expressividade. Nossa escrita é coisa de quem é vários e tem necessidade de falar como pode, o quanto pode... *(a luz vai baixando, mas é interrompida pelo PESQUISADOR)*.

PESQUISADOR: Espere um pouco, caro ARTISTA! O tempo da pesquisa é diferente do tempo da arte. Talvez esta seja mais livre ou menos conclusiva, a arte é mesmo feita deste material que na sua síntese acaba por ampliar ainda mais a complexa rede de sentidos. Já a pesquisa precisa de mais clareza, miudeza, mais tempo e detalhamento. Quando você diz que estaremos em curso — e em risco! — de uma escrita performativa, o que você quer dizer exatamente? Não era isso que tínhamos combinado exatamente, veja bem... *(ARTISTA e PROFESSOR reagem em burburinho, reclamando dos recorrentes titubeios do PESQUISADOR)* Confesso que ainda não estou totalmente convencido desta ideia, e a palavra risco me deixou um tanto receoso. Eu... é... Não vê que não gosto de correr riscos? Não vê que a minha existência depende dessa elucidação?



PROFESSOR: Um segundo, cavalheiros. Permitam-me a interrupção. Minha presença aqui será a de quem estabelece pontes, faz resumos, pega na mão e dá empurrão, já adianto. Como Freire (2015), meu companheiro de ofício, sempre nos disse, o conhecimento tem historicidade. Portanto, precisaremos deixar claro ao nosso público-leitor — antes de mais ninguém — que essa maneira de feitura e registro de pesquisa científica só é possível neste momento histórico devido a uma abertura para as formas acadêmicas menos tradicionais. E isso é motivo de comemoração, e não só de discussão.

PESQUISADOR: Entendo perfeitamente! O que quero dizer é que não podemos seguir sem antes elucidar melhor os motivos de a escrita performativa estar em perspectiva neste trabalho. Isso assim, no começo, pode deixar o público-leitor confuso.

ARTISTA: Você e sua mania de tentar entender tudo à luz dos significados! Se entregue aos sentidos, meu amigo! Às vezes, duvido de que somos feitos da mesma presença neste mundo! Você terá protagonismo nessa obra, companheiro, o ambiente é majoritariamente seu, tenha paciência! Ao cabo, é a sua voz que será ouvida com quase exclusividade por aqui, e é de você que os leitores se lembrarão no futuro. Por enquanto deixe as coisas neste prólogo se edificarem enquanto acontecem, é no contato e embate com a materialidade dos códigos que construímos a linguagem! Não vê que já começamos a fazer o que nos propomos?



PROFESSOR: Senhores, tenham calma. Sou afeito das tensões, sobretudo as procedimentais. Mas, neste caso, é preciso deixar mesmo que o tempo passe e a materialidade se imponha, conforme o ARTISTA sugere. Seria contrário à própria ideia performativa que neste momento tivéssemos e, pior ainda, déssemos todas as respostas. Vamos deixar que a dúvida seja nossa companheira nesta etapa, ela é uma boa conselheira em tempos de pesquisa e nos proporciona desequilíbrios. E como nos disse a companheira Féral (2015, p. 198), “o desequilíbrio que é fonte de uma extrema liberdade, pois é nesse interstício permitido que pode surgir todo o imaginário”. Tenho alguma certeza de que nosso público-leitor, nesta altura do caminho, já percebeu quem somos e de que forma iremos compartilhar nossa busca da presença. *(O PESQUISADOR dá a impressão de estar mais convencido, graças à aparente calma do PROFESSOR que, solenemente e em voz grave, recita de memória o seguinte texto de Marília Velardi (2021)):*

Pesquisa é espaço de encontro, de pedagogia de construção de conhecimento e saberes. Pedagogia de comunicação de pesquisas. Encontro com campos, com pessoas, sujeitos e sujeitas das histórias, pedagogia dos lugares e de pessoas contadoras de histórias. Pesquisa essa que procura as origens, as relações, as consequências, pesquisa que nos leva a pensar os diálogos, que permite a comunicação da essência dos fenômenos em contraposição às retóricas discursivas. Que se pauta na radicalidade amorosa e não manchada por emotividades instrumentais.

PROFESSOR: Deixarei que esta fala ecoe em vossos corações, ARTISTA e PESQUISADOR. E nos apressemos! Vários encontros nos esperam e o *blackout* nos obriga à próxima etapa dessa trajetória. O prólogo deve acabar... *(é interrompido pelo PESQUISADOR.)*

ARTISTA: Agora sou eu quem pede calma, PROFESSOR. Sei que está acostumado a tentar controlar o tempo, mas ele aqui não é linear, então não nos preocupemos com o seu fim. In-

voquemos um tempo espiralado que junta passado e futuro mesmo num prólogo presente como este. Não se engane, quem acha que só porque estamos no prólogo estamos no começo. Pelo contrário. Já que somos ficção, brinquemos de revolução.

PESQUISADOR: Neste ponto estamos plenamente de acordo, ARTISTA. Tenho algo a fazer-lembrar antes de seguirmos. É de encontros que a vida-pesquisa é feita.

(O cenário do prólogo muda por um instante. Agora enxergamos uma rede invisível, conectada por ondas e satélites inimagináveis. Apesar da abstração do absurdo dessa rubrica, as personagens tentam se fazer presentes uma para a outra.)

O PESQUISADOR:

Contato - Doutorado USP

Abel Xavier <abellxavier@gmail.com>
Para: Mônica Caldas Ehrenberg <monica.ce@usp.br>

23 de janeiro de 2020 às 20:46

Olá, Mônica, tudo bem?

Aqui é o Abel, seu orientando no doutorado da FE-USP, ingressando agora no primeiro semestre de 2020. Primeiro gostaria de dizer que estou muito feliz com a aprovação e bastante animado para esta trajetória. Quando da inscrição do processo seletivo, pesquisei um pouco sobre sua trajetória acadêmica e senti que tenho muito a aprender e trocar.

Hoje fui fazer a minha matrícula na secretaria da Pós e vi que já teria que definir as disciplinas do primeiro semestre. Até tentei procurar você por lá, mas não lhe achei. Eu devia ter lhe escrito antes, me desculpe. Ainda estou tateando e aprendendo alguns procedimentos da USP.

Acabei me matriculando para duas disciplinas:
Aprendizagem baseada em projetos - Prof. João Alberto Arantes do Amaral.
Educação e mundo moderno no pensamento político de Hannah Arendt - Prof. José Sérgio Fonseca de Carvalho.

Achei que estas disciplinas dialogavam com meu pré projeto. ("Alternativas pedagógicas para estados de presença cênica e presença histórica").

Estou à disposição para me encontrar contigo, quando achar possível e necessário.

Meu abraço,

Abel

(Uma nova notificação)

A ORIENTADORA: *(dizendo na ponta dos pés e dos dedos das mãos.)*

Contato - Doutorado USP

Mônica Caldas Ehrenberg <monica.ce@usp.br>
Para: Abel Xavier <abelxavier@gmail.com>

24 de janeiro de 2020 às 16:30

Oi Abel

Seja bem vindo!!!

Na verdade realmente deveríamos ter conversado antes de sua escolha nas disciplinas. Eu poderia ter orientado inclusive sobre a oferta de disciplinas em outras unidades, como por exemplo a ECA que creio serem mais significativas para seu projeto do que as que escolheu.

Eu ainda me encontro em férias e retornarei ao trabalho na primeira semana de fevereiro. A partir de então poderemos agendar conversa presencial.

De antemão, conforme já alertei outros novatos, gostaria que deixasse sua agenda livre para as quintas feiras (quinzenalmente) das 17h as 19h, pois neste momento acontecem os encontros do meu grupo de pesquisas e é esperado que os orientandos participem.

Agora já tem meu contato e poderemos ir ajustando em conversando até nos encontrarmos.

Abraços.

[Texto das mensagens anteriores oculto]

--

Profa. Dra. Mônica Caldas Ehrenberg
Faculdade de Educação - USP
Departamento de Met. do Ensino e Educação Comparada
Coordenadora do GEPGEE
Grupo de Estudos e Pesquisas em Gesto, Expressão e Educação.
São Paulo/Brasil

(A ORIENTADORA sai para tomar um café na cantina da FEUSP. Talvez de cafés sejam realizados os encontros. Pausa. PESQUISADOR estremece uma presença que ecoa com a última frase:

“até nos encontrarmos”.

S i l ê n c i o l o n g o .

Algumas horas-meses-anos se passam. Nesse tempo é possível ouvir sons de passos pela casa, de uma panela estalando, de um gato miando, do som da TV com o boletim da Covid-19, de uma mudança de casa, de perdas de pessoas queridas, de desenlaces e enlacs, de um corpo vivendo.

Pausa.

Mais um tempo se passa ou dá uma espiral ou se dobra. Aquele que escreve hoje é o mesmo de anos atrás. E não é também. O cenário volta a ser o anterior. ARTISTA se aproxima cheio de expectativa e pouco tato.)

ARTISTA: Você continua o mesmo, hein, PESQUISADOR? O mesmo desajustado de janeiro de 2020. Neste tempo todo tentando se fazer presente numa pesquisa que exige de você passado-presente-futuro. Percebe que uma pesquisa em corpo faz de você-nós forma e conteúdo? Percebe que os desencontros ficam dentro de você? Uma pesquisa, espero que você tenha aprendido comigo, é feita de tantos fracassos, de tantas caídas. Você bem sentiu nesse seu-nosso corpo as agruras de um tempo em que o interesse de uma pesquisa em corpo requer um engajamento corporal também seu-nosso. Não percebe o que a ORIENTADORA, disse? "Até nos encontrarmos"! Tudo depende de "Até nos encontrarmos"!

PESQUISADOR: *(tentando falar sozinho, como se isso fosse possível):* Mas nós nos encontramos em lugares e em pessoas-mundos diversos. Eu consigo ver em mim-nós uma conformação de pesquisa que pensa presença também de dentro. Enquanto escrevo essas palavras e todas as que a avizinham, sou também presença, em choque e *check*. Não sente que muita coisa mudou de lá para cá? *(Professor senta à mesa com outro rapaz, desconhecido até aqui.)* Professor, não percebe que esta pesquisa nos transformou e tem nos transformado um bocado?

PROFESSOR: Uma maravilha essa coisa de pesquisar corpo sendo corpo, não é mesmo? Pois dado-campo-lócus-pesquisador-objeto se amalgamam em macia carne-cultura e tropeçam nas mais deliciosas oportunidades de criação. *(o rapaz que o acompanha toma a palavra. É Jean Gonçalves (2020)¹⁵. Ele é alto, tem presença.)*

JEAN:

Mas que corpo é esse? Que aspectos e elementos formam esse corpo de um pesquisador interessado na pesquisa em corpo? Como olhar para as diversas facetas pelas quais o corpo pode ser estudado sem, antes, compreender-se como corpo? Seria um corpo que aprendeu a performance do pesquisador?

(GONÇALVES, 2020, p. 218)

¹⁵ GONÇALVES, J. C. O Corpo que pesquisa corpo [Além do rio azul]. Um posfácio. In: GONÇALVES, J. C.; AZEVEDO, S. M.; FERRACINI, R. (orgs.). **Corpo e(n)cena: ensaios urgentes**. São Paulo, Hucitec, 2020.

PESQUISADOR: Talvez, meu caro, talvez. Venho há anos me formando como máscara, emprestando trejeitos, subindo em ombros de mestres e lubrificando a voz para poder estar mais inteiro como tal. É provável que este meu interesse em estudar pessoas, suas presenças que se fazem e são corpos, venha justamente do desejo de, eu mesmo, me perceber sujeito presente no mundo. Que acha?

JEAN: Falamos, parece-me da produção de um corpo de pesquisador. O corpo do pesquisador vai sendo produzido ao longo do tempo, nos extremos de suas pesquisas, e de todas as ações que circundam essa produção. [...] Precisamos, primeiramente, entender quem somos e onde estamos, ao olhar para a nossa realidade e, consequentemente, para a forma (também corporal) pela qual nos inserimos nela. Abrimos, então, um campo de discussão que faz da pesquisa sobre corpo uma pesquisa sobre si. (GONÇALVES, 2020, p. 218)

ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR: (dessa vez os três em coro, como se se unissem pela excitação da fala de JEAN. Experimentam brevemente, de alguma forma, o "Até nos encontrarmos", da ORIENTADORA.) Exatamente o que eu sinto!! É como se eu, ao falar desse tanto de coisa, pudesse eu mesmo viver as minhas palavras, encarnar as minhas ideias, suar as minhas dúvidas, tremer de referências, respirar pressupostos. Vejo as pessoas nas ruas-palco e me interesso por elas, porque justamente me interesso por mim mesmo, por mim nelas, ou pelo quanto delas tem em mim. Vejo similaridades na nossa luta diária por se fazer presente, não deixar que o tempo passe sem me assenhorear das minhas ações no mundo.

JEAN: Que corpos são esses que atraem tanto a nossa atenção que insistimos em continuar pesquisando? Acho que temos uma fissuração por histórias de vida, contadas, autoficcionalizadas, performadas. Elas verdadeiramente nos interessam. Para retratá-las, buscamos métodos e modos

de investigação diversos, campos teóricos e metodológicos que, no fim das contas, constituem arenas de disputa, espaços de poder. (GONÇALVES, 2020, p. 224).

PESQUISADOR: Entendo perfeitamente, meu caro JEAN. Vou tentar aqui me desviar dessa disputa, deixando que o nosso material de pesquisa fale por si, pela maneira como sua voz melhor ecoe em nossos pensamentos-corpos. O caminho até a página escrita é coisa minha, pode deixar.

PROFESSOR: JEAN, agradeço a visita. É sempre bom encontrar quem nos ajude nessas agruras acadêmicas. (*JEAN agradece e sai discretamente, tal como entrou.*)

PESQUISADOR: Senhores, entristeço-me a dizer, mas este Prólogo já se finda. Prólogo é coisa curta, é para dar contexto e lançar pulgas. Agora é hora de deixar que os atos que se seguirão tomem corpo através das suas-nossas ideias. Talvez em algum momento ou outro apareçamos entre falas. Certo que haverá momentos de entreatos em que poderemos falar mais tranquilamente. Mais certo ainda que nós três estaremos de volta quando chegar a hora do Epílogo. (*Os personagens saem. Mas ficam.*)



PRESENÇA CÊNICA E TEATRALIDADE:

II. PRIMEIRO ATO: O QUE SE DIZ SOBRE A PRESENÇA NO TEATRO

O fluxo abre uma dimensão temporal:

o presente do presente.

A capacidade de conhecer e habitar

este presente dobrado

determina a presença do ator.

Perder-se nos arredores do instante — na ansiedade do futuro do presente ou na dispersão do passado do presente — faz com que

o agente se ausente de sua presença.

A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de

encarnar o presente do presente,

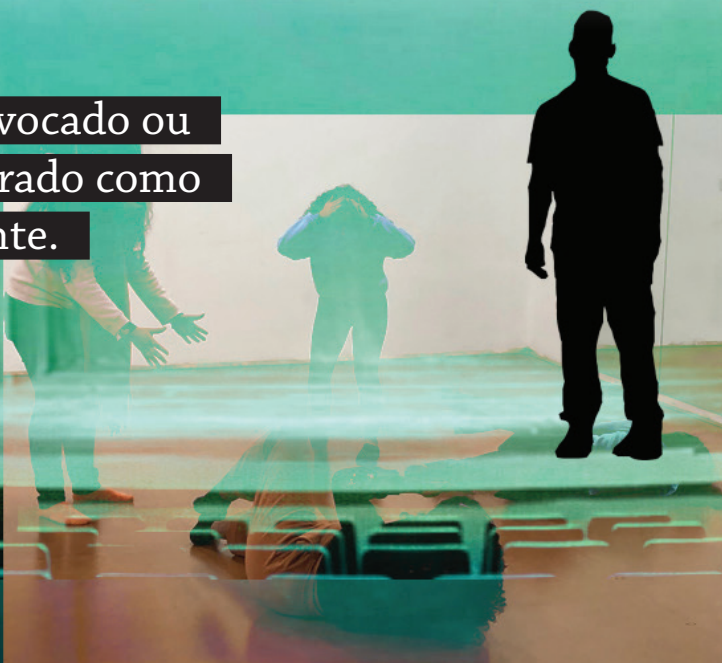
tempo da atenção.

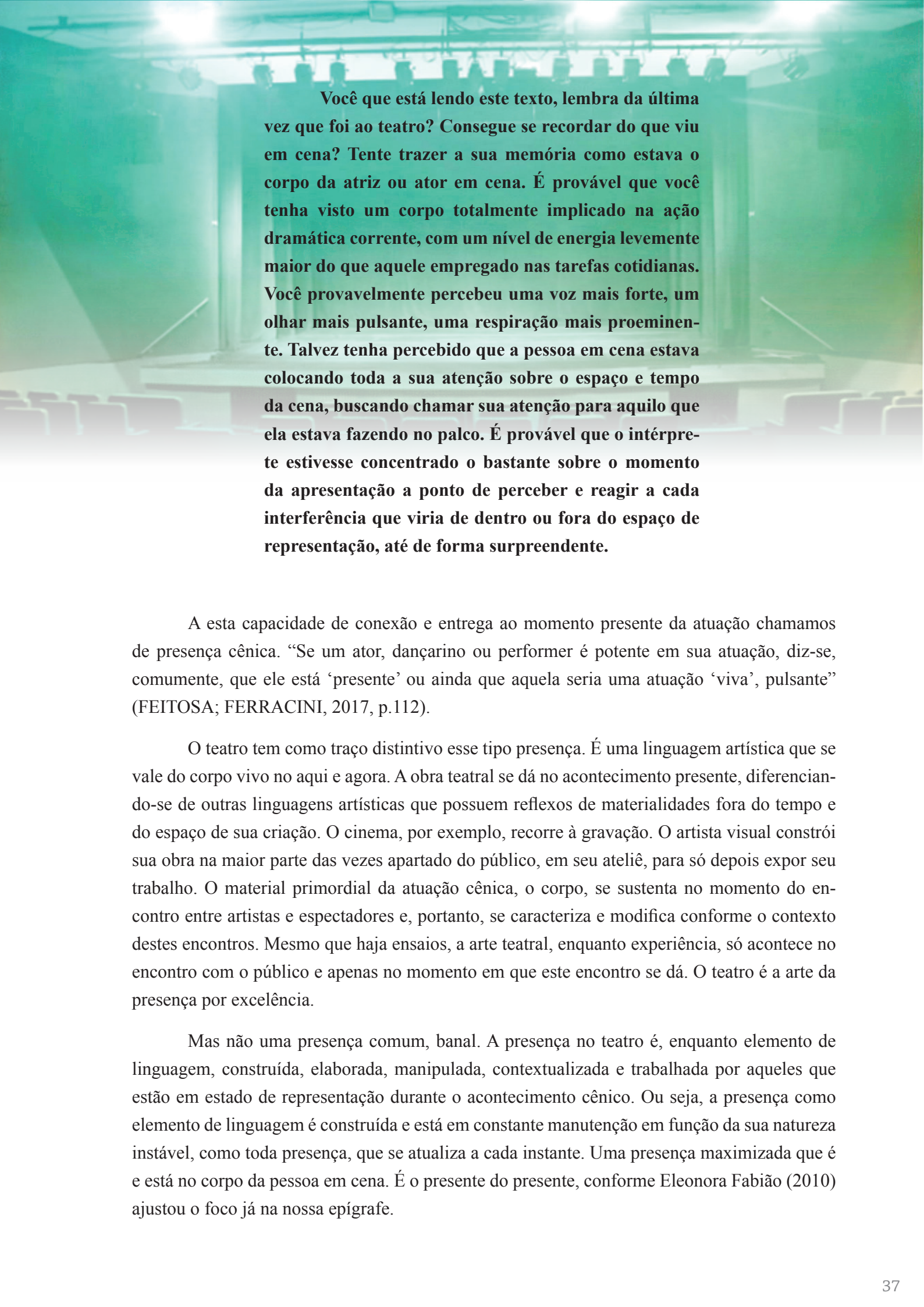
O passado será evocado ou

o futuro vislumbrado como

formas do presente.

(FABIÃO, 2010, p. 322).





Você que está lendo este texto, lembra da última vez que foi ao teatro? Consegue se recordar do que viu em cena? Tente trazer a sua memória como estava o corpo da atriz ou ator em cena. É provável que você tenha visto um corpo totalmente implicado na ação dramática corrente, com um nível de energia levemente maior do que aquele empregado nas tarefas cotidianas. Você provavelmente percebeu uma voz mais forte, um olhar mais pulsante, uma respiração mais proeminente. Talvez tenha percebido que a pessoa em cena estava colocando toda a sua atenção sobre o espaço e tempo da cena, buscando chamar sua atenção para aquilo que ela estava fazendo no palco. É provável que o intérprete estivesse concentrado o bastante sobre o momento da apresentação a ponto de perceber e reagir a cada interferência que viria de dentro ou fora do espaço de representação, até de forma surpreendente.

A esta capacidade de conexão e entrega ao momento presente da atuação chamamos de presença cênica. “Se um ator, dançarino ou performer é potente em sua atuação, diz-se, comumente, que ele está ‘presente’ ou ainda que aquela seria uma atuação ‘viva’, pulsante” (FEITOSA; FERRACINI, 2017, p.112).

O teatro tem como traço distintivo esse tipo presença. É uma linguagem artística que se vale do corpo vivo no aqui e agora. A obra teatral se dá no acontecimento presente, diferenciando-se de outras linguagens artísticas que possuem reflexos de materialidades fora do tempo e do espaço de sua criação. O cinema, por exemplo, recorre à gravação. O artista visual constrói sua obra na maior parte das vezes apartado do público, em seu ateliê, para só depois expor seu trabalho. O material primordial da atuação cênica, o corpo, se sustenta no momento do encontro entre artistas e espectadores e, portanto, se caracteriza e modifica conforme o contexto destes encontros. Mesmo que haja ensaios, a arte teatral, enquanto experiência, só acontece no encontro com o público e apenas no momento em que este encontro se dá. O teatro é a arte da presença por excelência.

Mas não uma presença comum, banal. A presença no teatro é, enquanto elemento de linguagem, construída, elaborada, manipulada, contextualizada e trabalhada por aqueles que estão em estado de representação durante o acontecimento cênico. Ou seja, a presença como elemento de linguagem é construída e está em constante manutenção em função da sua natureza instável, como toda presença, que se atualiza a cada instante. Uma presença maximizada que é e está no corpo da pessoa em cena. É o presente do presente, conforme Eleonora Fabião (2010) ajustou o foco já na nossa epígrafe.

O corpo é o material central do teatro, e é a partir dele e nele que a presença se apresenta, se organiza e se confunde. Corpo como material significa assumir que ele possui função importante na construção da identidade do teatro, como elemento que vincula processo interior e manifestação exterior (BONFITTO, 2006) dos aportes simbólicos de uma tessitura cênica. Quando tratamos de pensar a obra teatral, é importante entender o corpo como materialidade sinestésica, ponte mnemônica das emoções, reserva de impulsos ininterruptos, materialidade provocadora. Este veículo de atuação do ator adquire mais potência e sentido se for inteiro e permeável, côncavo e convexo (MNOUCHKINE *apud* FÉRAL, 2010), ou seja, receptor e projetor de ideias, ideologias, saberes, signos e demais valores culturais. Ao ator cabe tratar de seu material corpóreo – e aqui cabe ressaltar a voz como parte expansiva do corpo, de forma cuidadosa, sistemática, sensível e sutil. Tratar do corpo-voz significa também, e especialmente no teatro, considerar o olhar do outro sobre seu próprio corpo, lidando com a influência do ambiente e da sua história pessoal (BRETON, 2016).

O corpo do ator comunica quando está em cena, é para onde os olhares do público se volta, para o corpo, sua organicidade e projeção simbólica. “Um corpo político, cuja fala busca reflexão de quem assiste e visa a transformação da sociedade” (AZEVEDO, 2020, p. 33).

Dentro de cursos de formação de artistas da cena, por exemplo, o nicho da expressão ou prática corporal geralmente é o que coloca luz sobre a questão da presença. Busca-se, neste caso, um contato corporal mais de perto e consciente, possibilitando ao aprendiz uma abordagem mais inteira do seu corpo e voz. São práticas cotidianas, dentro destas aulas, que desenvolvem princípios elementares, como:

[...] procurar seguir as leis da natureza, cuidar do equilíbrio da energia orgânica, trabalhar com economia gestual (energia correta produz gestos corretos, adequados, precisos), perceber as sensações decorrentes e envolvidas em cada movimento, notas os sentimentos presentes em cada atitude frente às coisas, deixar que o corpo seja sensível aos menores impulsos, reconhecer o centro produtor e irradiador de energia e saber responder aos reflexos, evitar desnecessária tensão muscular (detectar quando é necessária quando é supérflua), pensar com o corpo, anotar as formas produzidas pelos gestos, sua origem, seu desenvolvimento no desempenho (o centro irradiador no tronco, como um motor emissor que chega até a periferia do corpo), compreender corporalmente o circuito de nossa energia e saber que essa mesma energia está sujeita a alterações de acordo com nossa vida afetiva. Há que se ter, sobretudo, consciência de que há um movimento interior, claramente perceptível, e que o movimento exterior é consequência deste. (AZEVEDO, 2014. p. 140)

E ainda

[...] (re)conhecer o próprio corpo, para que ele possa promover a transformação gradual de ausência para presença corporal, ou seja, da “dormência” para “o acordar”, e, conseqüentemente (sic), disponibilizar o corpo para lidar com o instante do momento presente. Essa transformação se dá pelo despertar dos cinco sentidos, mediante os quais nos relacionamos com o mundo e desenvolvemos o sentido cinestésico, que compreende a percepção do corpo no espaço e no tempo. (MILLER, 2007, p. 54)

No entanto, a questão da presença é também transversal, perpassa pelas práticas improvisacionais e de jogos, pelas disciplinas de interpretação e quaisquer outras que tenham a

prática da cena como fundamentação. É, portanto, um tema fundante na formação de artistas, pois é fundante da própria linguagem teatral.

Mas não é só nos cursos de formação de atrizes e atores que a presença é central. Mesmo em cursos livres em que a prática teatral é voltada para não atores — crianças, jovens e adultos, a presença também é uma questão protagonista, justamente por ser um ponto nevrálgico da linguagem cênica. O que se espera de qualquer pessoa que se encontre no palco é que ela esteja em contato direto com sua presença, consciente do seu corpo, para que o utilize em função da situação ficcional em curso. É por isso que fazer teatro é uma maneira de perceber e trabalhar o grau de conscientização, apropriação e utilização do corpo e da própria presença. Muitas pessoas acabam procurando o teatro justamente com o objetivo de desenvolver a concentração e atenção, que são habilidades que compõem a presença corporal.

Sendo uma temática importante para a linguagem, muitos são os pesquisadores que trataram de pensar a questão, de forma direta ou indireta.

Todo conhecimento é histórico (FREIRE, 2015) e a presença cênica, como objeto cognoscível, não seria diferente. “Os tempos mudam e, conforme os contextos, a percepção e os critérios de apreciação evoluem. Consequentemente, a noção de presença é fluente e ideológica” (DUSIGNE, 2011, p. 29). Apesar de podermos identificá-la ao vê-la ou vivenciá-la na práxis da cena, talvez não seja possível classificá-la sem traí-la. Ao longo da história do teatro, aquilo que se valorizou como presença em cena foi se transformando em diálogo com o próprio entendimento do que era atuar num palco.

De qualquer forma, podemos visitar alguns pontos de vista sobre a temática. E é o que faremos agora, recorrendo a alguns artistas estudiosos do trabalho do ator que se dedicaram a pesquisar sobre o tema da presença ou que, ao estudarem a atuação do ator acabaram por tangenciar temas próximos à presença. Faremos um recorte aqui a partir do início do século XX, momento no qual podemos observar de forma proeminente um avanço nas questões que envolvem a formação do artista de teatro. É importante reforçar também que as referências das reflexões que se seguem são marcadamente das artes cênicas. Não se inclui aqui, portanto, uma abordagem da presença na sua acepção filosófica, o que nos traria questões e meandros que, por si só, nos conduziriam a outro projeto de pesquisa. Isso não quer dizer que o viés filosófico não esteja intrincado na literatura da pedagogia do teatro, apenas não será aqui o ponto de partida.

(O PESQUISADOR passeia pela presença no teatro)

O ator e diretor Charles Dullin (*apud* DUSIGNE, 2011) dizia que “os atores ruins sobre-carregam a cena com sua presença, querendo excessivamente estar no palco, eles acabam nos fazendo desejar sua saída” e acrescentava que “eles não têm justamente uma presença real” (DULLIN *apud* DUSIGNE, 2011, p. 29). Dullin nos traz uma primeira dimensão da presença

cênica que é a sua justa medida. Para que ela seja real precisa ser justa, cabível, adequada, e não afetada, exagerada. O autor nos chama a atenção para o risco de, na tentativa de afirmar a presença em cena, o ator acabar por perdê-la, ou ao menos perder a sua medida, graças a um exagero de tensão corporal, força, rigidez ou energia que se manifestam em função de um virtuosismo corpóreo vocal cheio de maneirismos.

O exagero referido seria a antítese de uma presença real, aquela que de fato se caracterizaria como tal. Então, o que seria uma presença real na cena?

Essa seria parte das buscas de Constantin Stanislavski em seu trabalho sobre a formação de atrizes e atores. Stanislavski constrói um percurso de estudo que vai buscar uma presença genuína do intérprete, livre de clichês, de exageros ou de faltas, mais orgânica e cabível na linguagem teatral. Já em *A construção da personagem*, Stanislavski (2005) falava de um *encanto cênico* que seria um dom natural de certos atores de chamarem a atenção da plateia para si. Encanto cênico, pois se dava enquanto a cena durava, e nada tinha a ver com os dotes físicos ou quaisquer outros da vida cotidiana do intérprete. Só no palco é que o encantamento acontecia. O diretor russo falava deste encantamento como um atributo que fisgava a atenção da plateia, ou seja, que a presença do ator no palco era tão forte que toda a atenção se dirigiria a tudo o que ele fazia ou falava. Ele não acreditava que este encantamento seria algo ensinável ou que se pudesse aprender, pois, segundo ele, era uma característica inata¹⁶. No entanto, já apontava que seria possível ao ator se desfazer de obstáculos ou neutralizar elementos que impedissem este encantamento de se manifestar. Durante essa fase de seu trabalho, a da sistematização das Linhas de Forças Motivadas, Stanislavski¹⁷ vai então recorrer a um certo modelo de presença menos concreto e mais imanente, interno e subjetivo, como se fosse algo que já viesse no bojo das características naturais do artista.

Já no período de trabalho de Stanislavski¹⁸, que é o da elaboração e aplicação do Método das Ações Físicas, podemos salientar outro aspecto que vai tangenciar o tema da presença. Digamos que a presença passa de um atributo interior — “encanto” — e vai se apresentar como subproduto da própria ação física do ator em cena. Talvez o principal elemento da ação física, trazido por Stanislavski, que dialogue com o estado de presença seja o *impulso*. É possível apreender dos escritos do diretor russo que o impulso está ligado à ação como sua geradora e resultante (BONFITTO, 2006), ou seja, numa função ambivalente em relação à ação física. Isso significa que, para a ação se manifestar em acordo com a personagem em desenvolvimento, o

¹⁶ Importante ressaltar que, à época dos primeiros escritos de Stanislavski, início do século XX, os estudos críticos sobre cultura ainda eram incipientes. Hoje em dia, e veremos isso no decorrer desta pesquisa, a ideia de inatismo será bastante questionada.

¹⁷ A Linha das Forças Motivadas, elaborado por Stanislavski em sua primeira fase, vai da criação do Teatro de Arte de Moscou (1898) até a experiência com o Estúdio Ópera (1918). Nesta primeira fase, a memória emotiva é o centro do seu trabalho, juntamente ao “se” e às “circunstâncias dadas”.

¹⁸ A partir da experiência com o Estúdio Ópera (1918), Stanislavski passa então a desenvolver o método das ações físicas, trabalho que se estenderá até a sua morte, em 1938.

ator deveria buscar impulsos corretos dentro de si e que, portanto, estes impulsos garantiriam uma exterioridade orgânica às ações aplicadas. Por outro lado, cada ação física exteriorizada também geraria certos impulsos internos, fechando assim uma corrente ininterrupta que vai ligar o mundo interno ao mundo externo da personagem. E o que a presença tem a ver com isso? Ora, justamente nesta corrente sem fissuras entre impulso e ação, interno e externo, não permitindo que o ator seja atravessado por o que quer que seja que o tire do aqui e agora da personagem. Tudo isso por meio de um corrente de ações físicas temperada pelos impulsos. Stanislavski, com suas nomenclaturas dinâmicas ao longo do seu período de estudos, também chegou a associar o impulso a outros termos como “tonalidade da alma” e “gêrmen da sensibilidade”. Essas expressões nos trazem outras dimensões sobre a relação entre impulso e presença, mesmo que de forma mais abstrata. É aquela chama que colore o corpo do ator, mantendo-o em estado de conexão com a personagem no momento presente.

O impulso, como uma espécie de liga que prende o ator na sua ação exata, na sua linha de atuação no palco, estímulo físico que assenta o intérprete na sua linha de ação ininterrupta. Desse modo, a presença é, podemos inferir, aquilo que acontece quando o ator desenha sua ação física em diálogo com os impulsos.

A partir de Stanislavski (2005) podemos trazer novas questões sobre o tema da presença dentro da sua perspectiva ampla, conforme tratamos aqui: o que seria de fato o tal “encantamento cênico”? Será mesmo que ele não é algo aprendível? Quais são os obstáculos deste encantamento e porque alguns o têm e outros não, segundo o autor? Qual a ligação entre impulso e presença, dentro de uma perspectiva mais ampla de presença?

O polonês Jerzy Grotowski (2007) dialoga com Stanislavski sobre a questão dos impulsos, aprofundando a questão. Para Grotowski (2007), o caminho do impulso é certamente do interno para o externo, como uma espécie de catapulta da ação exterior. Ele sugere, inclusive, que seria possível treinar os impulsos antes da ação e que estaria justamente neste treino a chave para uma atuação mais orgânica, mais presente. Também nesse sentido, associa os impulsos a um processo de corrente essencial de vida.

Tomas Richard (1993, p. 96), discípulo de Grotowski, afirma que “a atitude de Grotowski consiste em que o ator busque uma corrente essencial de vida; os impulsos estão enraizados dentro do corpo, e depois se estendem para fora” (*apud* BONFITTO, 2006, p. 74). Esta corrente essencial de vida é o que sustenta a vida interior da personagem e seria, então, o que mantém a chama da conexão entre o ator e sua imbricação com a ação. Nessa toada, aqui também temos uma chave para pensar a presença, a partir dos impulsos, acrescentando mais um ingrediente em direção à presença ampla, da qual tratamos aqui. O que de fato são esses impulsos para a ação? Será que poderíamos estender o conceito de ação para uma dimensão de ação social ou política? E o que seriam os impulsos dessas ações que mais seriam gestos sociais?

De Antonin Artaud (1984), podemos nos apropriar de outro aspecto associável à presença cênica: a respiração. Para o francês, “o que a respiração voluntária provoca é uma reparação espontânea da vida. Como uma voz nos corredores infinitos em cujas margens dormem guerreiros” (ARTAUD, 1984, p. 166). Para o autor do Teatro da Crueldade, a respiração é a conexão entre a ação física e os processos interiores do ator. Se assentaria na respiração o trabalho de acessar sentimentos que se desenvolveriam em execução corporal.

A respiração é, sem dúvida, uma das chaves da presença. A meditação trabalha, enquanto prática corporal e em grande parte das suas vertentes, em profunda conexão com a respiração, creditando a ela uma importância central para a concentração necessária à prática. É patente a importância da respiração para a manutenção da vida e não seria incomum pensar nela para a manutenção da vida na cena. Respirar para ser. Nesta toada poderíamos nos perguntar: como a respiração dialoga com a presença ampla, da qual falamos aqui? Como o contexto social atua sobre a respiração humana? Há algo a ser pensado nesta relação entre respirar e ser?

Outro artista importante para nosso breve passeio sobre o tema da presença nas artes cênicas é o russo Vsévolod Meierhold (1977). O ator e diretor afirma que existe uma construção em nível poético, que, independentemente de estilos, linguagens e gêneros, serve como elemento de caracterização da atuação. São na realidade pequenas tensões ou ações físicas que despertam no público o interesse pela situação ficcional, ou seja, pelo que a persona está fazendo. Essas pequenas tensões físicas são responsáveis, dessa forma, pela estruturação de um corpo cênico que age. Uma ação física, portanto, que tem como base essa construção, torna-se “real” e crível. Assim, a interpretação consegue manter a atenção do espectador que desloca seu interesse para a interioridade da ação.

A esse trabalho do ator, Vsévolod Meierhold (1977) chamou de pré-interpretação. Novamente aqui se abre a dimensão da interioridade do ator, mas dessa vez atribuindo a essa interioridade também ações, ações internas, microações, tensões físicas que carregam o olhar do espectador para o que está acontecendo dentro da personagem. Apesar do nome, pré-interpretação, é algo que acontece quando o ator está mesmo em cena. A partícula *pré*, neste caso, vem se referir àquele nível de interpretação mais sutil e menos exterior, que prepara a ação principal que de fato vai revelar a trajetória da personagem.

A pré-interpretação

[...] parece sugerir um deslocamento perceptivo por parte do ator e do espectador. A “ação”, concebida também por Meierhold como psicofísica, traz sempre consigo as duas dimensões: da exterioridade e da interioridade. Mas no caso da pré-interpretação a interioridade da ação parece prevalecer sobre a outra. (BONFITTO, 2006, p. 45-46)

A pré-interpretação tangencia a questão da presença pois tem a função de atrair a atenção do espectador para o que de importante vai acontecer, uma espécie de isca, chamariz, laço envolvente. Há algo na pré-interpretação que dialoga com um mistério, com algo que está por

vir. Neste sentido, podemos emprestar de Meierhold as seguintes questões: quando se está em cena, quais atitudes contribuem para chamar a atenção do público para si? Como revelar o que se passa internamente sem, contudo, se render a ações eloquentes e reveladoras demais?

Certamente é em Eugenio Barba (1994) que teremos mais dados sobre a questão da presença cênica. Foi o italiano quem elaborou elementos conceituais que ajudaram artistas no mundo todo a pensar a presença como um atributo da linguagem do teatro.

Eugênio Barba, discípulo de Grotowski, foi um diretor de teatro que sistematizou uma área de conhecimento chamada *Antropologia Teatral*, que é o “estudo do comportamento cênico pré-expressivo que está na base dos diferentes gêneros, estilos, papéis e das tradições pessoais ou coletivas” (BARBA, 1994, p. 23). A antropologia teatral elabora alguns princípios constitutivos da presença corporal do ator e dá a este escopo o nome de *pré-expressividade*.

A pré-expressividade está relacionada às técnicas extra-cotidianas que geram o “corpo em vida” e dilatam a presença do ator. Mesmo não chegando a uma sistematização sobre seus elementos constitutivos, Meierhold com a “pré-interpretação já havia colocado os pressupostos da pré-expressividade. (BONFITTO, 2006, p. 77).

Barba (1994) reconhece no nível pré-expressivo alguns *princípios-que-retornam*, tais como: o equilíbrio precário, a dança das oposições, a incoerência coerente, a virtude da omissão e o princípio da equivalência.

Esses princípios-que-retornam foram colhidos e organizados por Barba ao longo de seu contato com atores e manifestações cênicas do ocidente e do oriente, como diretor do Odin Teatret e do ISTA (International School of Theatre Anthropology). São elaborações sintéticas de comportamentos, estados, características e técnicas corporais de pessoas em estado de representação que, no seu conjunto, delineiam o corpo cênico presente na cena numa perspectiva antropológica.

O *equilíbrio precário* é um jogo de tensões resultante de interferências na base de sustentação do corpo no espaço.

Essa técnica extra cotidiana baseia-se na alteração do equilíbrio. Sua finalidade é um equilíbrio permanentemente instável. Refutando o equilíbrio “natural” o ator intervém no espaço com um equilíbrio de “luxo”: complexo, aparentemente supérfluo e com alto custo de energia. (BARBA, 1994, p. 35)

No balé clássico, por exemplo, são as estilizadas posições dos pés que geram uma organização corporal diferente daquela do cotidiano, atuando no equilíbrio da pessoa em cena.

A *dança das oposições* é observada por Barba em diferentes manifestações artísticas, como na Ópera de Pequim, no Teatro de Bali, na escola Nô e no Kabuki e em procedimentos de treinamento de Etienne Decroux.

O corpo do ator revela a sua vida ao espectador em uma miríade de tensões de forças contrapostas. É o princípio da oposição. Em torno deste princípio-que-retoma, usado por todos os atores, ainda que algumas vezes de forma inconsciente, algumas tradições construíram elaborados sistemas de composição”. (BARBA, 1994, p. 42)

A *incoerência coerente* está presente de maneira mais clara em manifestações cênicas que prescindem de uma estilização, ou seja, da construção de uma lógica estética diferente daquela que apreendemos da realidade tal como a vemos. Pelo recurso do detalhamento, repetição e completa crença no estilo, aquilo que a princípio era incoerente — em relação à realidade — torna-se coerente dentro da lógica da cena.

É interessante constatar como alguns atores se distanciam das técnicas do comportamento cotidiano ainda quando devem realizar simples ações (estar de pé, sentar-se, caminhar, olhar, falar, tocar, pegar). Ainda mais interessante é o fato de que a incoerência, essa inicial não adesão à economia da práxis cotidiana, se desenvolve depois em uma nova e sistemática coerência. (BARBA, 1994, p. 45)

Sobre a *virtude da omissão*, Barba (1994, p. 50), afirma:

Em cena, para o ator, omissão significa justamente "reter", não estender em um acesso de vitalidade e expressividade a qualidade de sua presença cênica. A beleza da omissão, de fato, é a sugestividade da ação indireta, da vida que se revela com o máximo de intensidade no mínimo de atividade.

É a virtude da contenção. Aqui poderíamos retomar a ideia de impulso já trabalhada anteriormente, ou seja, aquilo que diz respeito às ações internas, microações.

Por fim,

o núcleo do pré-expressivo concerne ao caráter real da ação do ator, independentemente dos efeitos de dança ou teatro, de realismo ou não realismo que podem ser obtidos com esta ação. O caráter real da ação se refere à qualidade do processo. É o que faz o ator existir enquanto ator. Não é o que caracteriza o seu estilo representativo. Não é uma escolha de estilo. Fundamenta a escolha deste ou daquele estilo. Repito, mesmo correndo risco de aborrecer: dizer que a ação do ator deve ser real não quer dizer que deva ser realista. (BARBA, 1994, p. 174)

O *princípio da equivalência* é o cerne da pré-expressividade ao tratar do sentido principal do artista da cena, que é trabalhar sua ação enquanto metáfora, representação, signo. Como signo principal da cena, a ação real da qual fala Barba é aquela que busca sua referência na ação cotidiana, mas a apresenta ao público de forma retrabalhada, reorganizada dentro de uma lógica própria da linguagem cênica, que é a lógica extracotidiana.

Todos esses princípios não são sugestões estéticas para acrescentar beleza ao corpo do ator e "estilizá-lo". São meios para tirar do corpo a obviedade cotidiana, para evitar que seja somente um corpo humano condenado a parecer a si mesmo, a apresentar e representar somente a SI mesmo. (BARBA, 1994, p. 54)

Barba aponta-nos para traços distintivos do corpo do artista da cena, uma espécie de cartografia corporal da pessoa em estado de representação. Dessa forma, nos diz que, dentro da cena, o corpo se organiza de uma forma diferente daquela da vida comum. A presença no palco, neste caso, é uma construção, um trabalho, uma articulação singular do corpo, com o objetivo de atrair a atenção de quem assiste e instaurar uma nova e provisória realidade do próprio corpo em cena e de tudo o que ele tem a dizer durante a apresentação.

A ideia da pré-expressividade, dentro da antropologia teatral, vem dar conta de uma série de características corpóreas de uma presença que entende que o palco é um lugar diferente

da vida comum, um lugar que prescindir de um corpo-voz específico, voltado à linguagem, à metáfora, ao estado de poesia e de expressão.

No nosso caso, tratando da presença ampla, temos o desafio de perceber se as categorias pré-expressivas de Eugênio Barba, o equilíbrio precário, a dança das oposições, a incoerência coerente, a virtude da omissão e o princípio da equivalência possuem algum sentido na elaboração de um trabalho pedagógico que privilegie sim o ensino do teatro, mas também dê conta do desenvolvimento da própria pessoa no mundo.

Até aqui temos visto apontamentos acerca da presença cênica em alguns dos principais artistas teatrais do último século. O recorte temporal, repito, coincide com o momento a partir do qual a arte do ator foi mais bem pensada, considerando aspectos específicos da linguagem cênica. Foi então que uma pedagogia do teatro mais centrada no intérprete se estabeleceu, sobretudo a partir de Stanislavski (1989, 2005).

Há em comum, em todos os apontamentos mencionados, o fato de a presença — ou de elementos que se articulam a ela, como o impulso, por exemplo — estar ligada àquilo que acontece no corpo do intérprete. Estaria no corpo — e em certo domínio sobre este — a capacidade da presença do ator em cena. O corpo, de fato, é o ponto de partida para a nossa discussão.

*(Pausa. O **ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR** para a cena e, à moda épica, caminha até a boca de cena e fala.)*

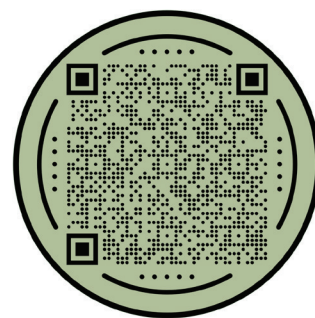
ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR: Aprendi que as ideias são companheiras, essas que permanecem conosco nas horas mais tenras ou difíceis. As ideias me acompanharam e ainda acompanham meu corpo como lápis, canetas, cadernos e outros apetrechos de variadas ordens. Ao longo de uma pesquisa, inúmeras ideias me acompanharam, das edificantes às destrutivas, estas últimas duvidaram que pudesse caber num corpo-tempo tudo o que precisava ser feito. O professor fala. O professor diz. O professor lança no horizonte suas vibrações de futuros.

Para que pudéssemos ficar mais próximos, trarei ao longo destas páginas que desenrolo uma sequência de seis áudios gravados por este que vos fala. São gravações caseiras, feitas com meu celular, nos momentos em que, nestes quatro anos de pesquisa, as ideias pipocaram na minha cabeça e tive de fazê-las caber num áudio. Elas não serão compartilhadas aqui numa ordem linear do

ponto de vista da época em que foram gravadas, até porque, desde o início, evoco um saber de Exu que vive-pensa o tempo de forma espiralada, em cruço, não linear. *Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje*, já corre há tempos em ditado Yorùbá. Precisamos nos acostumar com as esquinas do pensamento acadêmico, camaradas.

Gravei os áudios na varanda, na sala, na rua, na cozinha, no corpo e na memória. Gostaria de gravar em seus ouvidos também, como que registrando parte dos pedaços de uma pesquisa em corpo que se faz no corpo de quem pesquisa. Me presentifico nestes áudios, nestes fragmentos de pensamentos que fui e sou. No momento em que foram feitos e agora, com você ouvindo, se puder.

Áudios 1 e 2



PESQUISADOR: *(que pela primeira vez deixa ser ouvido em alto e bom som).*

Esta é a minha voz, leitor-ouvinte, som que meu corpo produz e com o qual também atuo no mundo. É esta voz que meus alunos escutam, é esta voz que o público ouve quando estou em cena. É esta voz que transfigura em palavras quando me proponho a escrever. Então, sigamos a escrita...

(o PESQUISADOR continua, mas seguido de perto do ARTISTA-PROFESSOR)

No que diz respeito à presença, registro aqui também o olhar do ator e pesquisador Renato Ferracini, que vai pensá-la sob outro aspecto.

Diz Ferracini (2014):

Busquemos, primeiramente, fugir da definição essencialista que relaciona presença e corpo. Nesse terreno, a presença cênica seria a capacidade intrínseca singular de conexão com algo de intimamente humano interiorizado no corpo do ator. Esse “humano” encontrado (seja lá o que isso signifique!!!) teria a capacidade de se comunicar poeticamente com todos os outros corpos, já que habitaríamos, todos, esse lugar “comum”. Não! Cada vez mais aprendemos em nosso cotidiano de atores-pesquisadores em trabalho no LUME que a presença cênica é construção e composição na relação com o outro. Talvez seja essa a força invisível que Grotowski diz acontecer entre o público e o ator e que, para ele, define TEATRO. Nessa esteira de pensamento podemos afirmar que a poesia cênica para ator só se completa, se efetiva e se atualiza quando se compõe poeticamente com algo-corpo fora dele próprio. O ator, como poeta da ação, deveria buscar construir e reconstruir suas ações junto COM o público-espço e não realizar algo PARA um público-espço. (FERRACINI, 2014, p. 228)

Nesse sentido, Ferracini (2014) considera que o humano-ator só se entende por humano-ator nas relações em que estabelece. Assim, pensar a presença do ser é pensá-la em relação a alguma coisa: a outro ser, aos objetos, a elementos da natureza etc. Dessa maneira, não existe um eu que prescindir do outro, que se valida à revelia de algo ou alguém. Isso se dá na medida em que nosso pensamento, ação e consciência são constantemente transformados conforme nos relacionamos com as coisas, com as pessoas. O viver, que é dinâmico, só acontece por conta das transformações que o espaço e os outros nos permitem experimentar. Está, portanto, no lastro entre o eu e o outro/coisas, a própria ideia de viver e saber-se vivo.

Partindo disso, ou seja, da ideia de que o ser humano-ator somente é, enquanto tal, no instante em que se relaciona, podemos inferir que a própria ideia de presença só faz sentido na medida em que admitimos um caráter coletivo dela. Dizendo por outro viés, não podemos admitir uma ideia de presença centrada no indivíduo, pois não há indivíduo à parte do espaço e dos outros, mas na rede de contatos que ele constrói na medida em que vive.

Isso significa que não podemos dizer que alguém está presente, ou possui presença, pois a presença, nessa perspectiva, é um atributo necessariamente coletivo, que só se dá quando duas pessoas (pelos menos duas) estão em relação. A presença está na relação.

Dizem ainda Feitosa e Ferracini (2017):

A presença, como a penso, no campo da arte presencial, pode ser definida como uma força, e não um objeto ou atributo localizável. Sendo força, ela somente pode ser definida e sentida na RELAÇÃO entre os corpos. A presença, portanto, seria uma força percebida na relação dos envolvidos na intensidade e potência do ato cênico. A presença, no campo das artes presenciais, é uma força gerada na ontogênese da ação em ato poético. Ela tem uma não-forma, é incorpórea, virtual e só se gera no acontecimento cênico. (FEITOSA; FERRACINI, 2017, p. 114. Grifo dos autores)

Nesta toada, a presença não é um atributo do ator, não pertence a ele, não é possível de ser trabalhada, criada, desenvolvida por ele apenas. A presença está no entre e, portanto, é algo que acontece entre o ator e outro ator, entre o ator e o público, entre o ator e o espaço, luz, som, cenário etc. Ou seja, a presença é um constructo coletivo, que não depende da habilidade ou do treino de uma pessoa. É algo que se constrói junto.

Essa concepção de presença, ao contrário do que vimos anteriormente, é mais subjetiva, imanente, pois se assenta numa perspectiva mais da força do que da forma material e concreta do corpo. Falar que a presença é algo que acontece entre a pessoa e algo que se relaciona com ela é admitir uma não concretude, uma presença invisível, aérea.

Ao mesmo tempo, é uma forma de entender a presença como alguma coisa que se conquista na relação com o mundo, com a cultura, numa dimensão mais social, portanto.

Trazendo aqui o sentido geral dessa pesquisa, que versa sobre a presença ampla, percebe-se que, nesta última perspectiva, a única maneira de estar presente, é estar junto, estar com. Não faria nem mesmo algum sentido dizer “estar presente”, o correto talvez seria dizer “estarmos presentes”, “estarem presentes”. Ou isso, ou nada.

Este ponto me parece bastante fundamental: a ideia de um teatro que estabelece presenças por meio do entre, das relações. Desta afirmação temos pistas de como os modos de estar presente no palco e no mundo, presença ampla, podem se conectar com as práticas pedagógicas do teatro pelo viés da coletividade, da relação.

Temos, portanto, dois caminhos para pensar a presença:

O primeiro aponta para uma ideia mais individual, centrada no indivíduo e ao alcance do corpo de quem atua. É algo manipulável, trabalhável, desenvolvível no âmbito das práticas corporais. Está ligado ao corpo biológico, muscular, vetorial, sensível, ontogênico. Esse caminho não está no foco desta pesquisa, apesar do seu lugar primordial para a formação de artistas.

O segundo caminho vai na direção da relação, do espectro entre o indivíduo e seu entorno. Uma presença que se estabelece pela conexão entre sujeito e espaço, num **jogo** relacional vivo. A presença, neste caso, dependeria de um trabalho centrado nas relações entre os sujeitos da cena, o espaço e o tempo da atuação. Este é o caminho privilegiado nesta pesquisa, justamente por proporcionar pensamento e prática teatral que estejam no borrado limite entre arte e educação e que privilegiem a presença ampla, que é nosso terreiro de incorporação de saberes. Aqui, ser/fazer/pensar presença tem a ver com se relacionar, tem a ver com conversa, diálogo, pergunta e resposta, bailado juntinho, olhar para dentro pelo fora, para o fora pelo dentro.

É daqui que partimos para a reflexão da pesquisa-ação, de mãos dadas com uma proposta de prática assentada na perspectiva de jogo e na criação coletiva (ARAÚJO, 2009). A intenção é a de encontrar mesmo. “Encontrar essas pessoas, se ver nelas, refletir com elas e sobre elas” (OLIVEIRA, 2022, p. 18). Vamos, então, em bando, que é o jeito que nos interessa.

Mesmo qu
ando
só eu só
ando
em b
ando¹⁹

¹⁹ Poema concreto de Ricardo Aleixo. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/demetrios/poesia/4-poemas-de-ricardo-aleixo/> Acesso em: 10 out. 2023).

AO CORPO PANDÊMICO

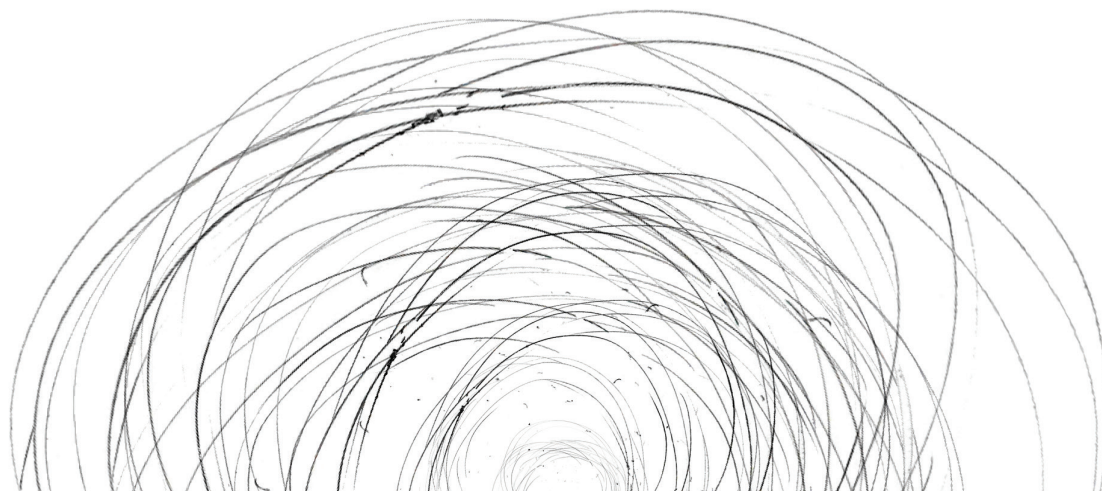
ENTRETO I:

“Começo as minhas primeiras palavras em meio ao forçado isolamento a que estamos submetidos em razão da pandemia causada pelo Covid-19. Contextualizo estas palavras introdutórias para que o tema que aqui desenvolverei, presença, seja deveras atravessado por este momento histórico ímpar do nosso tempo recente. O Coronavírus nos pegou de surpresa, fez com que nossos corpos fossem levados ao confinamento, corpos à distância, corpos sem abraço, sem calor para trocar. Corpos marcados por um período em que o contato é morte, em que o distanciamento é vida. Como pode isso? Como falar de presença nestes tempos? Sei que ainda serão ao menos três anos de pesquisa. Mas não poderia deixar de começar este trabalho de escrita sem compartilhar com você, leitor, este fato.”

PESQUISADOR: Escrevi esse pequeno parágrafo no dia 15 de abril de 2020 num caderninho que sonhei ser um diário da pesquisa, desta pesquisa de doutorado. O caderno não foi adiante, pois os dias seguiram e passei a me preocupar mais em sobreviver sem enlouquecer ou enlouquecendo menos ou enlouquecendo melhor. Meu corpo precisou reservar energia para gerar um escudo contra aquilo que me amedrontava. Lembro da primeira vez que saí na rua, ainda ali por volta de abril deste mesmo ano, 2020, pele e presença totalmente cobertas, máscara e tensão com muitas camadas, fugindo de qualquer contato, inclusive o visual, com medo de que o

famigerado vírus, antes habitante de um pulmão qualquer, atravessasse a rua e batesse à porta da minha retina ou pele e fizesse de mim seu lugar. Tive medo, muito medo de que meu corpo fosse morada do vírus mortal. E quando a gente tem medo as palavras somem, ficam escondidas, tremendo, criando coragem. Ao menos é o que acontece com as minhas palavras quando tenho medo. Isto aqui — pesquisa — foi atravessado pelo maior medo que senti na minha vida, medo de perder e de me perder. Minha presença e a presença dos que estiveram comigo foram atravessadas por um medo sistêmico, medo carnal, DNA do medo. Isso ainda me assusta e confunde, confesso, deixando as palavras engasgadas na minha garganta ou diluídas em litros de álcool em gel que consumi e que me consumiram. Olhando para trás, sinto que as palavras ficaram escondidas tempo suficiente para que fossem vacinadas contra o pavor. Meu caderninho de anotações não vingou. Falhei miseravelmente com ele para que pudesse acertar comigo.

No entanto, agora, as palavras têm cinco doses de coragem.



O CORPO E A PRESENÇA DE UMA PESQUISA-AÇÃO

III. SEGUNDO
ATO:

Para ser educativa,
a arte precisa ser arte e
não arte educativa.

– Sonia Kramer²⁰



²⁰ KRAMER, S. *Por entre as pedras: arma e sonho na escola*. São Paulo: Ática, 1993.

Por onde olhar? Aqui neste lugar tudo é uma questão de onde eu me coloco pra poder olhar aquilo que foi, aquilo que aconteceu e que agora está nos corpos e presenças daquelas jovens futuras pedagogas com as quais eu estive pouco mais de uma dúzia de vezes na FEUSP em 2022, no grupo de trabalho desta pesquisa. Lá a gente brincou, sim, a gente inventou sim, senti frio na barriga, sim. A gente se olhou, ainda de máscara, e morreu de medo um do outro logo no começo. E depois foi correria e olho no olho e uma vontade imensa de continuar.

Mas o que me pega mesmo é o por onde olhar. Eu poderia, em outros contextos, trazer aqui um relatório de aula por aula, com indicadores um tanto quanto objetivos.

Mas não vou fazer isso, já aviso.

Não seria justo comigo, com elas e com você que me lê. Não se trata de convencer a quem quer que seja de que o teatro dá certo, que ensinar teatro é infalível ou sempre bom, que foi assim mesmo que aconteceu, que se você fizer X ou Z o resultado certamente será Y. Não seria correto com o teatro e com a educação que acredito vir da prática teatral, enquanto linguagem viva e presencial, encaixá-los em tabelas e gráficos. Não farei isso. Ufa!

*Então vou pegar na sua mão, leitor,
e levá-lo comigo a visitar esta experiência.*

Quero ser seu PROFESSOR.

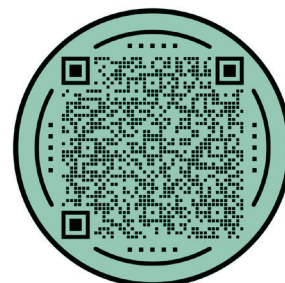
Deixarei que outras vozes falem por mim, comigo e com você, além de contar com a sua presença neste processo, contribuindo com suas percepções e lugares de experiência. Não vou dizer como é, mas como foi conosco e como poderia ser num mundo utópico e esperançoso.

Falar de uma experiência é escolher um lugar para olhar, um lugar para se colocar e sobrevoar por fora ou por dentro. Escrever é um lugar onde estar. Eu estou nesta escrita aqui, estou nestas palavras aqui. Deixo no teclado do meu computador, como presente, as células já gastas da pele das pontas dos meus dedos e sei que, agora, eu-mundo-palavra encontro as tão valiosas células das suas retinas. Eu estou vendo as suas retinas agora e queria levá-las para passear comigo nesta experiência do grupo de trabalho.

Vamos?

A CRIANÇA PASSANDO DO LADO DE FORA OU UM PENSAMENTO QUE ENCORPOU DEMAIS E VIROU TEXTO.

(Para melhor fruição, sugiro como acompanhamento da leitura deste tópico o seguinte áudio: Crianças do lado de fora. Áudio 3)



O começo é uma ficção, então vou começar por inventar um meio mais ou menos real. Mais ou menos porque faz parte da minha memória e, agora, fará da sua também, leitor. Você vai fazer uma invenção dobrada de alguma coisa que aconteceu conosco durante esses pouco mais de uma dúzia de encontros da nossa pesquisa-ação. Mais ou menos real porque, em sendo memória, tem um quê de imaginado também. Me lembra de falar disso quando nos encontrarmos pessoalmente, pode ser? Quero ver a sua reação quando souber que eu sou só memória inventada mesmo.

Os encontros do grupo de trabalho eram sempre das 17h30 às 19h00, ali no LabCorpo da FEUSP²¹. Às 18h00 em ponto as crianças da Escola de Aplicação²² saiam de suas aulas e passavam bem ao lado da janela da nossa sala, fazendo um enorme barulho. Barulho de criança, forfé do bom, massa aguda de frases soltas amarradas por um assunto sempre urgente de fim de aula. E por mais ou menos 15 minutos de pura algazarra no pé da nossa janela e ouvidos, éramos atravessados/interrompidos/chacoalhados por essas crianças que, tanto quanto eu, ensinavam o que era brincar de estar presente na vida.

²¹ Sala de práticas corporais ligada ao Grupo de Estudos e Pesquisas em Gesto, Expressão e Educação (GEPGEE).

²² A Escola de Aplicação localiza-se atrás dos prédios da FEUSP, passagem, portanto, de muitas crianças.

Criança não precisa de aula de teatro para ficar presente. Adulto precisa. E nós, adultos do lado de dentro da sala, precisávamos subir o tom, ser mais crianças ainda, mais urgentes ainda, mais agudos, cortantes, vivos. Vez ou outra a gente pescava uma frase ou narrativa. Houve um dia até que alguma criança se deu conta de que tinha gente na sala, e soltou um “o que tem lá dentro, mãe?”. Rimos. Rimos porque fomos percebidos. Rimos porque alguém se deu conta da nossa presença. Achamos graça quando nos sentimos vistos. Rimos de susto ao nos apercebermos que, mesmo dentro, alguém de fora pode nos olhar e ver. E daí é só ladeira abaixo-adentro. Quando alguém nos percebe, contorna nossa estada no mundo, é só ladeira abaixo-adentro, corredor gigante ou duna ou montanha sem final. Quando alguém percebe a nossa presença nada resta a não ser assumir essa fatalidade de vez. Eu confesso! Estou mesmo aqui. Criança é doida por isso.

Sugestão minha: você, adulto, professor, artista ou o que você inventou ser, vez ou outra chegue perto de uma criança e deixe ela fazer barulho, deixe ela passar na sua janela para você ver.

A criançada passando do lado de fora devia ser um direito de todos nós, uma política pública de estado. Quem sabe assim a gente se dá conta do que se passa aqui dentro?

(Se o som ainda não estiver acabado, agora é hora de desligá-lo. Acredite.)



3.1 DO CONTEXTO DA PESQUISA-AÇÃO E DA INVESTIGAÇÃO BASEADA NAS ARTES (IBA)

Esta parte fala de um sacode prático da pesquisa, realizado no ano de 2022 entre os meses de abril e outubro. Foram vinte encontros²³ ao longo desses meses, realizados no espaço LabCORPO da Faculdade de Educação, da Universidade de São Paulo. As atividades desse grupo de trabalho duravam cerca de uma hora e meia, sempre no período entre turnos das aulas da Graduação, algo em torno de 17h30 e 19h00. O oferecimento dessa prática foi atrelado à programação do Lab_Arte, laboratório didático, diretório de pesquisa em pós-graduação e atividade permanente de cultura e extensão da FEUSP, criado em 2005, que semestralmente oferece núcleos de experimentações artísticas e culturais, com a coordenação do Prof. Dr. Rogério de Almeida. O público participante desse grupo de trabalho era majoritariamente formado por alunos da graduação, especialmente alunos do curso de Pedagogia, muitas mulheres e quase todos muito jovens, entre 18 e 30 anos. Foram ao todo 32 inscritos, dos quais dez terminaram a primeira parte do trabalho e cinco participaram da totalidade dos encontros. As contribuições e materiais de todos os que estiveram presentes ao longo desse período fazem parte da análise deste texto. Primeiro porque seria um contrassenso tratar do tema da presença e descartar qualquer personalidade que estivesse em experiência teatral, por mais breve que tenha sido. A presença de cada uma daquelas pessoas foi tratada com o mais importante valor, suas contribuições se deram no momento da participação e merecem atenção. Segundo porque aqui não partimos de pressupostos quantitativos do fazer teatral. Presença não se mede, comemora-se. Presença não se acumula, sente-se. Presença não se desenvolve, transforma-se.

É claro que as cinco alunas que estiveram na prática até o fim figuraram mais vezes, visto que produziram mais materiais. Mas isso não significa que os demais não contribuíram à sua maneira. Veremos.

Conforme já dito em cenas anteriores, nos cercamos de um quê de pesquisa-ação para dar o tom desse momento. É que nos interessava “estudar dinamicamente os problemas, decisões, ações, negociações, conflitos e tomadas de consciência que ocorrem entre os agentes durante o processo de transformação da situação” (THIOLLENT, 1986, p. 19). Era importante:

- conceder aos pesquisadores e aos agentes-alvo da pesquisa as condições de se tornarem capazes de buscar as soluções para seus problemas reais, realizando ações de transformação e de reflexão;
- possibilitar a resolução de problemas de diferentes naturezas ou, pelo menos, esclarecer os problemas da situação em estudo;

²³ Vou alternar em dizer “encontro”, “sessão” e “aula”, pois estava eu lá, ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR, e desenvolvi pesquisa sim, em sessões de experimentação do teatro, em encontros com aqueles seres humanos e em processo de aula para ensinar uma linguagem, a teatral.

- ampliar o conhecimento científico acerca de questões relacionadas à lócus da pesquisa;
- proporcionar às pessoas e grupos participantes da pesquisa a ampliação do nível de consciência quanto à situação problemática detectada. (THIOLLENT, 1986, p. 8-16)

Assim, como os encontros de pesquisa cismaram em ser aula também, vez ou outra alguém sugeria algo que o ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR aqui acatava com sorriso de ponta a ponta. Eu, corpo, queria mesmo era que todo mundo tomasse conta daquilo que era nosso. Queria mesmo era que paríssimos juntos um corpo coletivo.

Então, companheiros de leitura, vamos considerar olhar para tudo o que foi vivido e produzido não como provas de uma certeza dissimulada, mas como partes de uma pesquisa de corpo inteiro esparramadas pelo nosso íntimo mundão e que eu, aqui, componho em letras professorais. Os materiais: planejamentos, registros em áudios, fotos e vídeos, protocolos, escritas em fluxo, desenhos e outros registros espontâneos são nosso conhecimento manifesto, parte importante do nosso modo de pesquisar em ação, em arte-educação. Nada fica escondido ou descartado, pois tudo o que vem de gente interessada e interessante merece hora e vez.

Tenho que deixar claro também de partida que, neste capítulo, as falas mais importantes serão as das pessoas que participaram do nosso grupo de trabalho na pesquisa-ação. Seja por meio de depoimentos, registros escritos ou desenhos, meu intuito aqui foi dar protagonismo ao conhecimento emergido e elaborado pelos participantes. São eles as nossas referências, são eles os produtores de reflexões, eles assumem papel-corpo-caneta-espaço.


Isso quer dizer que, neste momento em especial, as referências “externas” de autores renomados ou teóricos da educação e do teatro figuram como coadjuvantes de um ato cuja excelência é a espontaneidade dos meninos e meninas que estiveram junto a mim em fins de tarde de jogo e cena. Claro que a coadjuvância não significa insignificância, pelo contrário. Verão que, quando aparecerem, serão as melhores escadas para o protagonismo dos nossos artistas-participantes-AMADORES. E trago o coadjuvante Copeau (1956) para nos dizer do que se trata ser amador.

O amador

É preciso não se envergonhar de ser um amador.

O ideal seria que, durante sua carreira, o artista, por maior que fosse, jamais cessasse de ser um amador, se atribuirmos a essa palavra toda sua plenitude: aquele que ama.

Aquele que se entrega à sua arte não por ambição, vaidade ou cupidez, mas, unicamente, por amor e que, subordinando toda a sua pessoa a esta pura paixão faz voto de humildade, de paciência e de coragem. (COPEAU, 1956, p. 27)



*Que nunca nos falte paixão, humildade, paciência e coragem.
Segue a cena.*

Os vinte encontros²⁴ foram planejados por este ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR e giravam em torno de três ideias centrais:

a. Prática de jogos teatrais ou dramáticos:

Numa perspectiva de retomar o caráter livre, vivo e encantado do corpo em estado lúdico, com vistas à ampliação do espectro corporal no sentido da presença ampla, os jogos foram a expressão metodológica que acompanhou todos os encontros, sem exceção.

b. Instauração de um ambiente de criação coletiva e processo colaborativo:

Foram construídas pequenas cenas a partir de temáticas que vinham do grupo, dimensionando em linguagem cênica as questões pulsantes das integrantes e abrindo espaço para que elas pudessem viver a autoria das suas pequenas produções.

c. Observação e reflexão:

Do corpo e presença de quem aprende e de quem ensina, destacando aspectos da formação do professor.²⁵

Importante dizer também que a forma de análise dessa experiência segue os ditames da Investigação Baseada nas Artes (IBA).

A IBA portanto seria uma forma de pesquisa que se preocuparia com a participação do outro de maneira empática. Para isso, eles defendem a necessidade de usar formas evocativas e atrativas e julgamentos e critérios estéticos na avaliação dos dados. Ademais, são formas de investigação que, como aponta Graeme Sullivan (2010), não só procuram o que é provável e o que é plausível, mas também o que é possível. Isso

²⁴ Os planejamentos dos encontros estão disponíveis no Apêndice 1.

²⁵ Essas três dimensões de trabalho serão mais detalhadamente desenvolvidas no Terceiro e Quarto Atos desta tese.

significa indagar no desconhecido ou em processos que estão em mudança, problematizar e não somente resolver problemas, pensar desde outras perspectivas e criar situações, artefatos ou eventos novos ou provocadores de novas compreensões. Ainda, são formas de investigação que assumem a indivisibilidade entre pensamento, sentimento e ação e que incluem a imaginação entre seus métodos ou estratégias. (DIAS; FERNANDÉZ, 2017. p. 28)

Vocês verão, portanto, que este procedimento será usado para a análise dos dados da pesquisa-ação e, de certa maneira, já contaminou tudo o que veio antes e virá depois. Ele nos contará segredos ao pé do ouvido e nos agarrará pela cintura para girarmos no centro do salão. Claro que, nos moldes de contato-improvisação, vamos nos permitir certas ousadias, mas no fim acabaremos transpirando um saber-se mais, que é o que importa. A arte dita os costumes aqui, ela é nossa (porque minha) guia. Também porque é a partir dela que olhamos para a educação e para as formas de se fazer pesquisa.

A arte pesquisa seus próprios modos de realização, investiga a si mesma, sem limites, apropriando-se de novos espaços e materiais; vai para a rua e mistura ficção e realidade, como se quebrasse seu próprio pedestal fazendo de si mesma e de seu artista o principal material de trabalho. (AZEVEDO, 2020, p. 33)

3.2 DA ESTRUTURA DOS ENCONTROS²⁶

A pesquisa-ação foi dividida em duas partes.

Na primeira parte, do encontro 1 ao 9, a prática tinha a seguinte estrutura metodológica básica: aquecimento, exercícios ou jogos teatrais, finalizando com uma breve conversa sobre o encontro. Como no exemplo a seguir:

²⁶ Os nomes dos participantes do grupo trabalho da Pesquisa-Ação serão preservados em sigilo, conforme Termo de Consentimento Livre e Esclarecidos (TCLE) — modelo em APÊNDICE 2, assinado por todos. No entanto, como alternativa aos nomes reais, foram utilizados nomes de personagens da dramaturgia nacional e internacional, para que se preserve certo entendimento dos dados (falas, escritos, desenhos etc.) e possíveis relações de similaridade e complementaridade. São os nomes:

Glorinha, de *Perdoa-me por me traíres*, de Nelson Rodrigues.

Sônia, de *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues.

Alaide, Pedro e Lúcia, de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

Zulmira, de *A falecida*, de Nelson Rodrigues.

Vitória, Geni e Terezinha, de *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque.

Jasão, de *Gota d'água*, de Chico Buarque.

Orfeu, de *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes.

Romeu, Julieta e Ama, de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare.

Medeia, de *Medeia*, de Eurípedes.

O uso das imagens foi autorizado pelos participantes.

Encontro 4

4 de maio de 2022

Foco: os participantes conhecem a si mesmos a partir da tensão que o jogo traz.

Aquecimento: foco nas articulações dos pés. Espreguiçar; breve aquecimento vocal, com vibração com as consoantes v-z-g, abrir e fechar a boca e os olhos, passar a língua dentro da boca e produzir saliva.

Exercícios e jogos:

1. caminhada pelo espaço, primeiro em contato com as pessoas, depois em contato com o espaço, procurando lugares vazios. Por fim, a caminhada tinha como objetivo pesquisar as características do nosso espaço de trabalho, localizando cores, formas e texturas da sala de trabalho.
2. Paradas no espaço, no sinal da palma olha para alguém da sala. Em contagem de 8, trocar de lugar com essa pessoa. O exercício se repete algumas vezes até que todos troquem olhares uns com os outros.
3. Exercício da tesoura que corta a linha entre duplas. Duas pessoas caminham pelo espaço com uma linha imaginária entre elas. Três pessoas têm a função de cortar essa linha, atravessando entre essas duas pessoas. A dupla precisa impedir isso, mas ao mesmo tempo se arriscar em caminhadas mais distantes, estendendo a linha imaginária.
4. Pif-paf. uma pessoa no centro aponta para alguém da roda e diz “pif”. A pessoa apontada se abaixa e as duas imediatamente ao lado apontam uma para a outra e dizem “paf”. Quem fizer a ação por último senta na roda e espera a próxima jogada. Ganha quem conseguir chegar até o fim.
5. Exercício do Poder na roda. Uma energia imaginária circula na roda através da expressão “ratatátá”. A qualquer momento, uma pessoa pode dizer “random” e inverter a direção do poder. O poder circula na direção da roda, depois de forma aleatória.

Também na primeira parte dos encontros usamos o procedimento dos protocolos, que são formas de registro, livres em formato (escritas, desenhos, esquemas, poesias, vídeos etc.), mas que, de alguma maneira, representam a experiência vivida e comunicam informações do encontro. Os participantes assumiram voluntariamente e alternadamente a feitura dos protocolos.

Para elucidação, segue um deles, produzido pela participante Glorinha, referente ao planejamento da aula exemplificada anteriormente:

“Pareceu que estávamos brincando. Todos os jogos, uma grande brincadeira.

Uma energia turbulenta e um pouco caótica.

Andamos, andamos e andamos pelo espaço. Observamos, conhecemos, tocamos, sentimos. Re-observamos.

Olhamos com propósito. Andamos com propósito. Dessa vez, mais rápido.

Fizemos duplas com o olhar, trocamos de lugar.

1, 2, 3, 4
5, 6, 7 e 8
Muitas e muitas e muitas vezes.
Até que o olhar passou a ser nosso elo de conexão secundário.
Agora uma linha energética unia nossos ombros. Bem juntinhos. E quando tomamos coragem, bem separados.
Vai e volta e bate e se afasta e ri. De alegria, de nervoso. Tentando observar e fugir das tesouras prontas pra cortar nossa conexão.

1, 2, 3, 4
5, 6, 7 e 8
Estamos em roda
Bang Bang virou pif paf.
Dedos a postos.
Concentração.
Um pif do centro, à minha esquerda. Tenho que virar... PAF!
Muito lento. Estou fora.
...PAF =>
<= PAF...
Uma confluência lenta que nos causa risos
Todos caem, restam dois num duelo acirrado.
Palmas ao sobrevivente!
Repetimos a rodada 3 vezes. Cada vez me concentro mais, mas não chego ao duelo final.
PAF!
Estou fora. O jogo segue.

1, 2, 3, 4
5, 6, 7 e 8
Mesma roda, novos lugares.
Agora, um poder circula entre nós. Não podemos ficar com ele, tem que ser compartilhado. Logo em seguida, rápido.
RATATATATA, RATATATATA, RATATATATA, RATATATATA,
RANDOM
RATATATATA, RATATATATA, RATATATATA, RATATATATA
Um ciclo interminável de transmissão de energia.
Mas que então se interrompe.
A vida lá fora chama.
Encerra-se o jogo, acabou-se a brincadeira
*Sobrou energia.*²⁷

²⁷ O formato e a diagramação do texto foram preservados. Faz parte da experiência dos Protocolos a experimentação estética que expressa. Repara uma coisa: quando a participante deixa o “e 8” separado numa linha só, ela reproduz a inflexão que eu dava durante o exercício, uma ênfase ralentada ao número final para que desse tempo

Na segunda parte da pesquisa-ação, do encontro 10 ao 20, o tempo do aquecimento e dos jogos diminuía e acrescentava-se o tempo da criação de cenas. O planejamento elucidativo a seguir versa sobre o décimo primeiro encontro, o primeiro da segunda parte do trabalho. Foi o primeiro momento em que os participantes criaram uma cena mais estruturada, com personagens mais bem definidas e um conflito apontado.

Encontro 11

3 de agosto de 2022

Foco: Criação de cena a partir do tema “ *festa de aniversário*”
Aquecimento: *banho seco, passando a mão pelo corpo como se tomasse banho, estimulando a pele e gerando calor.*

Exercícios e jogos:

Paredão. De olhos fechados e alinhados um ao lado do outro, os participantes se posicionam próximos a uma das paredes da sala. O objetivo é caminhar sempre em frente e com os olhos fechados, conseguindo chegar alinhados um ao lado do outro, da forma como iniciaram.

Caminhando pela sala, ao sinal da palma param em imagens estáticas inspiradas em situações de aniversário.

Criação: *a partir do jogo anterior, criar uma breve cena cuja circunstância passe pelo tema do aniversário.*

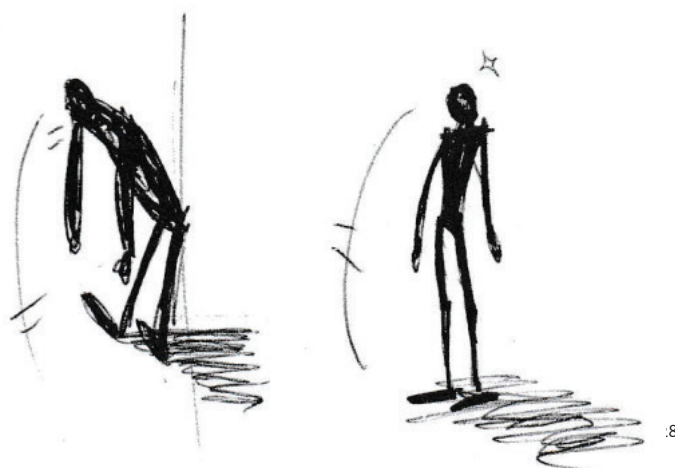
Para além dos planejamentos e protocolos, as sessões foram registradas em áudio, fotos, vídeos e demais materialidades que eram produzidas ao longo dos encontros, tanto por mim quanto pelos participantes. É a partir deste material que proponho a seguir uma coreografia de análise de dados em que bailaremos todos: pesquisador, pesquisa, materiais e os imaginários de todos nós.

Primeiro levantarei, com base nos materiais dos encontros, algumas temáticas que versem sobre o tema da presença na perspectiva ampla tal como temos tratado aqui. São fragmentos de saberes que emergiram das falas, dos protocolos, das minhas observações, memórias, referências diversas e, também, durante esse exercício de escrita.

Em seguida, proponho-me a conversar com os integrantes da pesquisa-ação por meio de cartas-resposta aos protocolos que eles produziram ao longo dos encontros. O objetivo é reviver os momentos de aula, dialogando e evidenciando as tonalidades temáticas que se relacionam com o teatro na sua perspectiva formativa e educacional. Finalizando este ato, farei um exercício de reflexão a partir dos temas levantados ao longo dele.

de todos trocarem de lugar com sua dupla. A dona do protocolo resolveu assim a sua sensação corporal do frisson do fim da minha contagem. Sugestão: volta lá e conta comigo do 1 ao 8 e dê uma ênfase no fim também. Vai fazer mais sentido agora.

3.3 DESATANDO NÓS DA PRESENÇA EM NÓS



Este desenho foi feito no segundo encontro da pesquisa-ação. Trago ele aqui para o começo das coisas pois me parece representativo do processo que desenvolvemos no grupo de trabalho. Eu havia distribuído papéis e canetas e pedi, no fim da prática, que todos registrassem, num fluxo contínuo e ininterrupto por dois minutos, como numa expiração profunda, alguma materialidade a partir da aula que tínhamos acabado de vivenciar e também a partir da frase “me sinto presente quando...”. Valia tudo, menos fragmentar o corpo em pedaços. O registro teria que integrar prazer, sensação e razão. Era preciso deixar o corpo falar pelas mãos, apenas isso, falar em palavras e/ou imagens que tivessem a ver com a experiência da aula e que também se relacionassem com a frase escolhida por mim (“me sinto presente quando...”). O corpo todo precisava dizer, performar uma grafia no papel e revelar um jeito corpo de ser palavra²⁹.

A escrita em fluxo, procedimento usado e importado dos nossos companheiros surrealistas, me ajudaria a perceber o pensamento do corpo dos participantes³⁰. O fim de uma aula de teatro tem um quê mesmo de surrealista, parece que a gente acorda para dentro e se vê com os pés levemente distantes do chão.

Do desenho, vejam se concordam comigo, é possível perceber a intenção de narrar um pêndulo de sensação corporal que vai do cabisbaixo ao confiante, do curvo ou ereto, do

²⁸ Desenho realizado por Glorinha em 20 de abril de 2022.

²⁹ O professor aqui puxa a palavra. Quero propor o mesmo exercício a você, cara leitora/caro leitor. Pode ser no computador, celular ou folha de papel. Ajuste um alarme para 3 minutos e proponha-se a escrever e/ou desenhar por este tempo, sem julgamentos morais ou conceituais (estes últimos são os piores). Apenas registre até o tempo acabar. Tente não tirar a caneta ou dedo do papel/tela. Escreva tudo o que vier à mente e, se se perder, volte ao ponto e recomece. Gostaria que partisse da mesma frase que propus aos alunos: “Me sinto presente quando...”. Caça um jeito de me mostrar o resultado depois?

³⁰ Breton (1924) define o surrealismo como “Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral” (BRETON, 1924 apud TELES, 1973, p. 143).

subserviente ao empoderado, do morto ao vivo. O olhar para o chão da figura do lado esquerdo do desenho revela essa sensação de cansaço, desencantamento, enquanto o da direita ensaia uma mirada no horizonte, quem sabe procurando a si mesmo³¹.

O texto a seguir acompanhava o desenho:

Eu estou presente quando eu estou lá, quando eu estou aqui, quando eu estou, estou presente. Presente mente, espacial. Sei que não tem nada mas também tem tudo na minha cabeça, preocupações. Deixei lá fora. Sapatos. Porta espelha, cadeira professor. Palavras aleatórias, imagens. Observe novamente a parede, o chão.

32

Por ser uma escrita em fluxo, percebe-se uma certa aleatoriedade de palavras, mas que apontam algumas ideias. A primeira delas é a dicotomia entre o “estar aqui” e o “estar lá”. A presença mais como um estar do que como um ser. Ou seja, um estado transitório, efêmero, passageiro. A ligação do corpo com o espaço se apresenta aqui também como característica dessa presença. Um namoro entre corporalidade e ambiente, integrados num estado de presentificação. “Eu estou presente quando eu estou lá, quando eu estou aqui, quando eu estou, estou presente”. A ideia de uma conexão com o espaço também se apresenta no breve texto quando a aluna menciona elementos do lugar onde ela está: chão marrom, professor, caneta, porta e espelho.

Outro aroma do texto nos leva à ideia de uma presença que, para existir, precisa deixar de lado as preocupações, superar a cabeça. Os problemas-pensamentos ficam lá fora, fazendo companhia para os sapatos. Eu sempre pedia para que os alunos deixassem os sapatos do lado de fora da sala. Primeiro porque era mais seguro para o piso e higiênico para os participantes, que não raro faziam exercícios deitados³³. Também por conta de uma metáfora de Stanislavski que pede aos seus atores que deixem os sapatos fora da sala de ensaio como espécie de desapego ao que é cotidiano e convite à experimentação do que é extracotidiano. Aqui, temos a ideia de uma presença que, para existir, precisa desapegar de coisas que atrapalham, que amarram, que causam desconforto. A presença aqui é liberdade, respiração livre, pés sem limites.

³¹ Seu corpo neste momento se parece mais com o do lado esquerdo ou direito?

³² Deixarei as caligrafias dos participantes para que eles fiquem mais presentes aqui entre nós. A palavra digitada nos afasta, eu sei. Queria eu poder escrever tudo isso à mão e que os rodapés fossem segredos ao pé do ouvido. Só transcreverei mesmo quando for muito difícil ler.

³³ Vale lembrar que realizamos grande parte do nosso trabalho durante a pandemia de Covid-19. Deixar os sapatos do lado de fora era também uma forma de evitar contato com elementos da rua.



34

Neste outro desenho do mesmo exercício de escrita em fluxo, também podemos ver o peso do pensamento, da razão, dos problemas-na-cabeça que acompanham o existir. Aqui, uma pessoa encostada a uma árvore está cara a cara com uma emaranhado de pensamentos bem maiores que o próprio corpo.

Mas será que a presença é sempre um deixar os problemas-pensamentos de fora?

A terceira ideia que vem do texto é uma piscadela marota que quase passa despercebida. Lá no meio do tudo tem a palavra coral. Nesta aula, a segunda da sequência, trabalhamos “jogos de apresentação” nos quais os nomes dos participantes eram a materialidade lúdica³⁵. Contextualizo o encontro para dizer que estávamos envolvidos, no momento dessa escrita em fluxo, em práticas coletivizantes. Nada era sobre si, apesar do nome de cada um estar à baila, mas tudo era como um si se comportava diante de um nós. Meu objetivo, nesta aula, era que os participantes se conhecessem, não só pelo nome, mas também pelo corpo que diz e é este nome, nome-corpo-jogador. Então éramos corpo coletivo, nome coletivo. Os participantes davam seus nomes para que fossem objeto de jogo de todos nós. Não é à toa que a palavra “coral” desliza entre as outras pedindo passagem. Existe uma presença aí que se afirma entre as demais, que quanto mais se confunde com o todo, mais se destaca, se encanta. Uma presença disfarçada que permite um ser mais.

O depoimento abaixo foi também da aluna Glorinha, no momento final desse mesmo encontro, logo após a escrita em fluxo. Tente ler imaginando uma voz fina e doce. Se não

³⁴ Desenho criado pela participante Sônia.

³⁵ **Jogo dos nomes 1:** sair do lugar na roda falando o próprio nome e ocupando o lugar de outra pessoa. Variações mais rápidas: falar o próprio nome como quem se apresenta para o jogo, para a outra pessoa e para o grupo, ouvir a sonoridade do próprio nome. Fomos até duas linhas de troca de lugares.

Jogo dos nomes 2: sair do lugar falando o nome da pessoa que vai ocupar o lugar. Variações mais rápidas: falar o nome da pessoa como se a chamasse para o jogo, trazendo-a para o espaço e para si.

Jogo dos nomes 3: Orquestra com o próprio nome como música. Fazer com que o coro cante sua música (nome) por meio do movimento e de indicações não verbais.

puder, invente um jeito bom de ler as palavras dela:

“No exercício que a gente fez, o primeiro, que tinha que falar o seu nome, teve um momento em que eu senti que eu estava muito concentrada, quando tinha mais de uma linha né. Teve um momento que eu percebi, eu ficava olhando assim, pra ver se alguém ia me olhar, eu percebi que o meu corpo estava pronto pra ir, se precisasse. E aí eu achei isso interessante. Tinha momentos que parecia que alguém ia me olhar, eu estava bem aberta” (a participante mostra o estado corporal, com o peito projetado para frente e coluna ereta e braços abertos).

Perceber-se visto, olhado, considerado, pode esticar a coluna, vejam só. Pode deixar o corpo preparado para ir, se precisar. Presença que se constrói pelo olhar do outro. Por que será que o olhar do outro nos atravessa tanto?



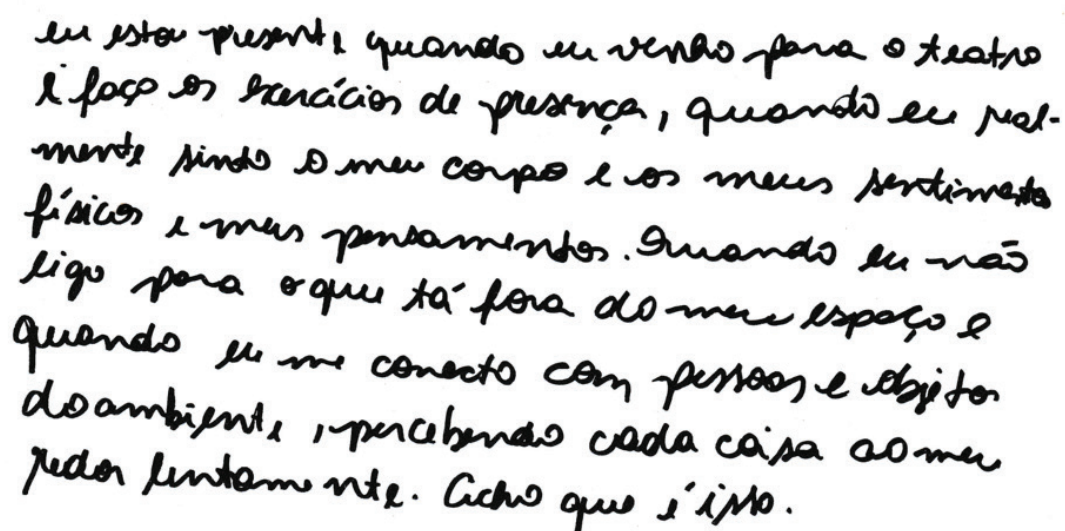
36

³⁶ Protocolo do encontro de 20 de abril de 2022 feito pelo participante Jasão.

A imagem acima é um dos protocolos deste encontro. É possível notar que ela se refere especificamente ao Jogo dos nomes 3 (Orquestra). Desenho-rabisco-rascunho de uma experiência de jogo-presença em construção. Pois presença é construção. Presença é rascunho, porvir, energia volátil e arrepio passageiro na nuca. Presença é um selinho surpresa roubado, não é beijo de novela longo e enquadrado. Eu mesmo, durante a escrita deste texto, fui e voltei várias vezes de mim. Você também, confesse, andou por vários cenários mente-corporais diferentes sem tirar os olhos do lugar-tela. Talvez agora, num tom mais miudinho, você esteja aqui comigo. Eu torço. Mas podemos todos assumir que a nossa presença é como esse desenho difuso aí em cima, linhas sobrepostas e sem fronteiras, traços de um corpo dividindo a milimetragem com outros corpos, flutuando do chão, tentando pegar as notas musicais que estão bem acima das nossas cabeças. Pode olhar, há notas musicais sobre a sua cabeça também. Repara.

Aquela aluna de voz doce e fina que falou logo ali em cima também sabia disso, sabia que não é toda hora que o corpo está pronto. Ou melhor, o corpo está sempre pronto, talvez o que a gente precise é de outro alguém para sacar a prontidão. Sacar gíria – entender com astúcia e estalo — e sacar verbo — tirar de nós para usar.

Vamos partir para mais uma rodada de materiais



eu estou presente quando eu venho para o teatro
é foco as brevíssimas de presença, quando eu mal-
mente sinto o meu corpo e os meus sentimentos
físicos e meus pensamentos. Quando eu não
ligo para o que tá fora do meu espaço e
quando eu me conecto com pessoas e objetos
do ambiente, percebendo cada coisa ao meu
redor lentamente. Acho que é isto.

37

Nesse texto, de traços fortes e embocadura levemente caída para o lado direito, além das questões já mencionadas anteriormente, soma-se a ideia de “sentir o próprio corpo, os sentimentos (físicos!) e os pensamentos”. Temos uma ênfase na ideia de sensibilidade, espécie de condição para uma presença completa. Sentir é sinônimo de estar presente? É esta

³⁷ Registro da participante Medeia.



38

pergunta que sai detrás do arbusto de palavras, faz psiu e nos chama para a gira. Uma experiência do sentir ou de perceber o sentir, e o teatro aqui nada de braçada, sendo uma experiência da presença.

Em outro material, a representação de um corpo encapsulado, formado basicamente de pés, coração, olhos e cérebro. Espécie de círculo mágico de um sentir-perceber o mundo. Considero esse desenho uma chave de composição adequada ao texto de logo ali em cima. Um coração que carrega olhos, olhos do tamanho do cérebro, pernas gigantes para sustentar e levar isso tudo — a presença — adiante. Uma pele coadjuvante, derrubando fronteiras entre o dentro e fora. Uma encarada bem nos nossos olhos como que nos dizendo “e daí que não tenho mãos e braços, se já tenho tudo o que preciso para estar aqui?”.

Cicho que s'isto.

Sentir é um jeito de ser.

Seguimos.

No próximo manuscrito, gostaria de chamar a atenção para algo em especial. Não foram raras as vezes em que, durante os bate-papos finais, surgiram falas como “sem ninguém que me julgue”, “durante o jogo eu não ligava para o que os outros iam falar”, “poder ser eu mesma”, e por aí vai.

Reforço o fato de que eram muitas mulheres, todas jovens e, em sua maioria, futuras pedagogas. O que mais me chamou a atenção foi a enorme preocupação com a manuten-

³⁸ Registro feito pela participante Zulmira.

ção da imagem, máscaras que vez ou outra caíam por terra entre uma corrida aqui, um fala lá, uma brincadeira de cena acolá. “Poder ser eu mesma” traz seu assustador contrário, “não ser quem se é”, e uma esperança utópica “saber quem se é”. Vejam:

Eu estou presente quando estou em um grupo que me sinto confortável de ser eu mesma quando não me olham feio por ser gorda ou me julgam por ser como sou e me sinto bem quando estou na igreja com pessoas que compartilham da mesma fé e crença que eu e me entendem sem julgar,

39

O pavor do julgamento alheio e do “olhar feio” afastariam uma presentificação completa, é o que se pode inferir. Como apoio, um grupo que partilha das mesmas escolhas (a mesma fé), um coletivo que seja testemunha e companheiro de um ser “eu mesma”, que não reprove características físicas (como ser gorda) e que, pelo contrário, “entenda” sem julgar.

Daqui, temos algo novo daquilo que já foi dito lá atrás — presença coletiva. Aqui temos uma presença que se estabelece na autorização de um existir, pelo reconhecimento do olhar de outrem. Agora não mais me disfarço no coro para não ser vista, pelo contrário, o coro agora me vê e diz sim para mim, para “quem eu sou”. A presença aqui tem ares de afirmação diante da sociedade, oportunidade de gozar plenamente um ser inteiro, ser tudo o que puder: gorda, religiosa — e preta e feminina e feminista e radical e amorosa e impaciente e teimosa e macumbeira⁴⁰ e lgbtqi+ e professora e utópica e tantas outras coisas. Claro que, aqui, fiz recortes de características do lado bom da força. Há também, nesse raciocínio, quem se sinta presente-autorizado diante de grupos páreos de machistas e preconceituosos e violentos e toda sorte de características do lado mau da força⁴¹.

E teremos que dormir com esse zumbido em nossos ouvidos. Neste momento, lamentavelmente, há pessoas bem presentes no mundo, com os dois pés inteiros no chão e

³⁹ Para melhor leitura, reproduzo aqui o registro feito pela participante Lúcia. “Eu estou presente quando estou em um grupo que me sinto confortável de ser eu mesma quando não olham feio por ser gorda ou me julgam por ser como sou e me sinto bem quando estou na igreja com pessoas que compartilham da mesma fé e crença que eu e me entendem sem julgar”.

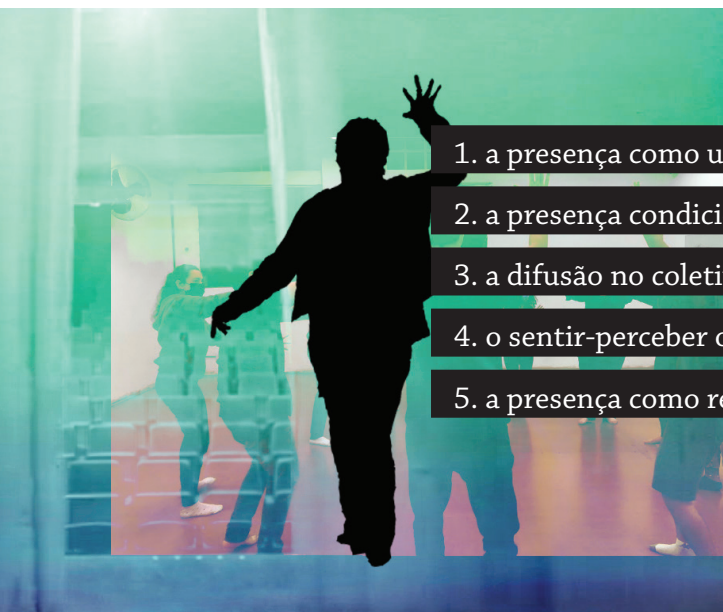
⁴⁰ Aproprio-me do termo muitas vezes usado de forma pejorativa por ser eu mesmo, macumbeiro, pessoa de terreiro.

⁴¹ Estou aqui adotando um maniqueísmo bom versus mau como forma de afirmação e marcação de um lugar de experiência. E também porque, nas práticas de terreiro, a medida do bem é o mal, ou seja, é preciso considerar e respeitar a existência de um mal para que a busca do bem também seja justa e acertada. Na minissérie da vida em que eu sou o protagonista, este é o enredo firmado.

olhar firme, reivindicando um “ser elas mesmas”, mesmo que isso signifique fazer o mal e prejudicar o outro, reforçar estereótipos, segregar e diminuir quem é “diferente”.

Desses nós, que espero ao menos azeitarem mais adiante, podemos lançar a pergunta: Se estar presente não é o bastante, o que eu faço com a minha presença? Como ela interfere nas pessoas que me cercam?

Retomemos portanto. Até aqui, vejamos algumas reboladas temáticas levantadas pelos próprios materiais dos participantes do grupo de trabalho e que valerão adiante uma condução mais aprofundada:



1. a presença como um estar, numa ligação com o espaço;
2. a presença condicionada pelo livramento de pensamentos-problema;
3. a difusão no coletivo como ajuda para a construção de uma presença;
4. o sentir-perceber o mundo como sinônimo de presença;
5. a presença como resultado do olhar do outro.

A presença como um estar, numa ligação com o espaço

Vejam bem, senhoras e senhores. Exercitemos um pouco, nós mesmos, essa ideia. Você está num lugar, certo? Todos nós estamos num lugar. Não no mesmo, é provável, mas certamente figuramos num ambiente. Neste momento eu estou sentado num sofá razoavelmente confortável, computador apoiado sobre as pernas cruzadas, uma luz de sol de uma quinta-feira às onze e doze da manhã bate na parede logo à minha frente. Uma gata alaranjada de nome Chica divide o sofá comigo e, ao se lamber, faz um barulho confortável que embala a minha escrita neste momento e compete com o som das teclas. A tela do computador é o endereço de entrega do meu olhar, um espaço virtual que disputa a minha atenção com o bichano já citado, que insiste em distrair a minha escrita e me dá um exemplo do que, de fato, é estar presente. Presença é desafio de gente, não de bicho.

Isso é o que me chama a atenção neste momento do lugar onde estou e também o que eu posso compartilhar com você neste momento.

E você, onde você está agora?

Conte quatro ou cinco coisas que chamam a sua atenção no espaço onde você está agora, eu lhe peço.

Demore o tempo necessário para que o espaço também leia você nele. Deixe-se ser visto pelo seu lugar, ou pensa que quando só não está alvo de observadores invisíveis?

(Este é seu espaço de pensamento, deixe que ele fale).

Se você foi capaz de, por segundos, olhar à sua volta e perceber um apanhado de materialidade, eu poderia arriscar dizer que o exercício da presença flertou contigo. Estar inteiramente num lugar confunde-se com o perceber-se parte dele, dando-se conta de que corpos e objetos convivem amistosamente, ocupando cada qual a parte que lhes cabe.

Numa aula e/ou experiência de teatro, a espacialidade está no centro das práticas. A sala livre de obstáculos, o chão que abraça os pés descalços, vez ou outra um palco improvisado ou mesmo um teatro bem equipado é um convite à percepção espacial diferente daquela cotidiana. O espaço no teatro é convidativo ao vazio e ao infinito das penumbras das coxias e das sombras das cortinas. E para nós, a informação mais importante desse ambiente é a corporalidade que se relaciona com este espaço. O corpo no espaço dá sentido a este. O espaço dá sentido ao corpo. Ambos, se dispostos para e à criação, respectivamente, articulam-se como parceiros de narrativa, de teatralidade, de descoberta. O espaço, assim como o corpo, é um infinito de possibilidades

a serem descobertas, campo vasto, labirinto na mão, rosto enrugado em baixo relevo. Se você for agora olhar no espelho bem de perto levará um susto ao notar algo nunca antes percebido. E o exercício da presença irá flertar contigo. O mesmo vale para o espaço: sempre que chegar a um lugar, mesmo que seja um velho conhecido, haverá um elemento aparentemente inusitado e revelador. Experimente fazer isso e o exercício da presença irá flertar contigo. O espaço descobre o corpo, o corpo descobre o espaço. Descortina, acha.

No teatro, o espaço é elemento de jogo, nosso tabuleiro. Conhecer as características do espaço é perceber-se parte dele e nele. Perceber-se como espaço também. Não podemos realizar qualquer trabalho em teatro que não passe por uma convivência íntima e amistosa com a espacialidade, pois dela dependemos para que a ação corporal aconteça. O espaço teatral, entendido como “o lugar da ação entre os seres humanos na sua relação com outros” (ALMEIDA JUNIOR *apud* UBERSFELD, 2002, p. 181) não é apenas suporte da criação mas um agente dela.

Gosto sempre de dedicar um tempo das aulas de teatro ao estudo do espaço. Deixar que os estudantes visitem o “lugar do fazer teatro” como quem reencontra um amigo de longa data, mas que só agora percebeu aquele detalhe fundamental. Narrativas como a que vem a seguir sempre aparecem nos registros de observação.

“Começamos realizando uma observação do espaço. Uma sala com todas as paredes brancas, menos uma – que tem um espelho de ponta a ponta – e chão de madeira. A mim parecia ser configurada como uma sala de dança comum.

Fui descobrindo que as paredes que a princípio eram tão monótonas e até familiares tinham suas especificidades, suas rachaduras, falhas de tinta. No teto, surpreendentemente um ‘buraco’ enorme, não sei como nunca tinha reparado naquilo se a princípio nem tinham tantas coisas para reparar. As estruturas que escondem os fios do ventilador estavam me enganando esse tempo todo, pareciam tanto metal que nem tinha pensado sobre isso. Eram plástico afinal.”⁴²

Este espaço vivo, narrado acima, vivifica também uma presença que, na maioria das vezes, na vida cotidiana, apenas flana, presença incorpórea, invisível. Quem se propõe a relacionar-se efetivamente com o lugar onde está, e se relacionar é, entre outras coisas — olho, pele, toque, cheiro, gosto, afeto, descoberta, raiva, inconformidade, surpresa, memória, libido, sonho – não apenas frequenta o espaço, mas se presentifica nele. Não se frequenta um lugar teatral, vive-se nele. Não se frequenta um espaço de educação, vive-se nele. Lugar de aprendizagem é um organismo vivo, reflete humanidade e cultura, constrói corporalidades.

⁴² Protocolo da participante Terezinha para o encontro do dia 4 de maio de 2022.

Não há teatro sem espaço. O teatro ocorre no espaço do aqui-agora, num determinado lugar na/da sociedade. O modo de ocupação e uso do lugar teatral é determinante nos processos de recepção teatral, encenação, cenografia, forma de públicos, isto é, na relação entre artistas e público/teatro e cidade. (ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 120)

Nessa perspectiva, o lugar do teatro é um lugar que se ocupa. É claro, existem espaços reservados ao teatro, edifícios oficiais, palcos respeitáveis, salas preparadas. De qualquer maneira, o lugar para se fazer teatro precisa ser sempre ocupado. O espaço do teatro, este que arrasta e impulsiona presenças para si, que atrai corporalidades desavisadas e desatentas para um ser mais (FREIRE, 2015), é o lugar que se toma de assalto, que se reivindica e se apropria.

É certo que, além do edifício teatral, qualquer espaço poderá vir a ser teatralizado. Eis uma questão fundamental na discussão do espaço no teatro realizado na escola, pois na maioria delas não possui uma sala específica para apresentações teatrais, ou espaço apropriado para as aulas de teatro. A escolha de um espaço na escola para a atividade teatral subentende uma definição, uma afetação, uma apropriação, uma caracterização, estética e social. Deve ser entendida como uma atividade dialética entre a sociedade e o meio. (ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 121)

O próprio fato de se estabelecer um lugar para que o teatro aconteça (sejam jogos, cenas, apresentações, diálogos cênico/artísticos diversos) já é um exercício de demarcação de território, de presença. No imaginário social latifundiário cheio de terras improdutivas, é de se esperar a invasão daquilo que nos pertence para que possamos roçar, arar, plantar e colher o produto-corpo que queremos. O lugar do teatro nunca foi capitânicas hereditárias, mas terras demarcadas com muita disputa. O lugar de um teatro que pretende ser educação precisa ser conquistado pelo usucapião, nunca é herança de mão beijada⁴³.

Vejam, a atitude de tomar o espaço para si pode acontecer em qualquer lugar, em qualquer contexto. A aula de teatro, enquanto exercício de presença, é uma aula que propõe conhecimento, demarcações e aventuras espaciais, sejam estes lugares reservados historicamente à prática da cena, sejam aqueles que precisam ser cavados em disputas político-curriculares. Neste último caso, claro, a energia gasta é maior. E energia também pode se reverter em presença.

43 Fui tomado de assalto por uma memória nesta parte do texto. Lembrei de quando eu estava na minha primeira graduação na Unicamp, já frequentava o curso havia alguns meses, talvez três ou quatro, e logo depois de apresentar uma cena o meu professor, Marcelo Ramos Lazzaratto, me disse “agora chegou no curso, hein!”. Eu entendi o que ele queria me dizer, que eu havia finalmente pisado no chão em que me propusera a andar, um chão da presença, do entendimento pela experiência, de um fazer arte de corpo inteiro. Meu professor, sempre um professor, me chamou a atenção naquele dia para o fato de que eu havia finalmente inaugurado o MEU LUGAR no curso. **E você, intrépido leitor, quais lugares pelos quais você passa têm de fato uma pedra fundamental esculpida pela sua presença? Você já chegou ao lugar onde está agora?**



A presença condicionada pelo livramento de pensamentos-problema

Vamos ser sinceros: quem de nós já não se viu abraçado em pensamentos, emaranhado em vozes internas que parecem cegar os olhos e anestesiar qualquer fisicalidade corpórea? Pensamentos ligados a problemas do dia a dia, passadores de perna da nossa presença, vilões do agora e fanáticos por um passado frustrante ou por um futuro catastrófico.

Diante desse quadro, o desafio é desligar-se do que vem de “fora do corpo” e estar imerso totalmente num afazer, ficar envolvido com as questões do momento presente. Fazer uma cisão com uma realidade mental dura, às vezes até angustiante, e inaugurar constantemente um modo de ser diferente daquele da vida cotidiana, poder conduzir os pensamentos na direção de um fazer mais lúdico, despreocupado e, por conseguinte, mais presente. É disso que se trata essa parte do nosso caminho, pois era isso o que eu ouvia muito nas conversas finais de trabalho. Como se nosso momento teatral semanal fosse uma oportunidade de aposentar a confusão mental por alguns minutos e botar para dormir o cão feroz da ansiedade e do estresse.

O teatro tem um quê mesmo “da porta para dentro”, espécie de autorização tácita da leveza e da brincadeira, do jogo. Não importa muito em que contexto a prática teatral aconteça, seja ela em escolas da educação básica, no clube, no centro cultural etc., a fronteira que divide um fora e um dentro, divide também um ser e estar que reflete naquilo que se passa “dentro da nossa cabeça”. Ela, a cabeça, vem, claro, quase sempre bagunçada, afoita e atarefada. Era assim também no nosso grupo de trabalho, as meninas vinham da aula da tarde ou estavam na pré-aula da noite e, vez ou outra, eu fisingava algum papo sobre uma prova, um trabalho, um professor exigente, às vezes até um resquício de problemas vindo da escola em que elas estagiavam como alunas do curso de Pedagogia⁴⁴. Isso sem contar nos diversos problemas pessoais que pipocavam nas frestas das conversas iniciais, enquanto eu ligava o computador ou fingia mexer nos cabos dos equipamentos de som para ganhar tempo e trabalhar nessa leitura inicial das presenças que chegavam até mim. Carrego como hábito de professor da Educação Básica a frutífera tarefa de “ler” as crianças e jovens “antes” de começar as aulas. Espécie de diagnóstico dos alunos que encontro naquele dia. Já mudei muitos planejamentos nesse momento, quando percebia que a realidade presente exigiria que eu fosse um professor diferente daquele que eu imaginava ser enquanto planejava na minha casa.

E pá! Aquecimento, andar pelo espaço, olho no olho, jogo de cena... logo os problemas iam “ficando do lado de fora”, mas nunca para trás, claro. Os problemas não vão embora

⁴⁴ Lembrando que fizeram parte do grupo estudantes do curso de Pedagogia, futuras professoras.

quando a gente faz teatro, apenas ficam amarrados porta afora, como os cãezinhos bem cuidados no espaço pet da loja chique. Era isso mais ou menos o que elas me confidenciaram em muitas ocasiões.

“O seu cérebro está o tempo todo ocupado, então é muito difícil você sair do exercício porque existem muitas demandas, então você é constantemente requisitado, digamos assim. É assim que eu senti a minha presença.”⁴⁵

Na nossa sala de trabalho chegavam meninas muito tímidas, trazendo ou sendo trazidas por “pensamentos-problema”. Muitas vezes o “problema” era sua própria existência, elas se sentiam incomodadas pelo fato de não poderem ser elas mesmas ou angustiadas com o olhar julgador e reprovador da sociedade. Meninas muito jovens, futuras professoras, lidando com o inevitável da vida: serem plenamente o que desejavam ser. Isso sem dúvida reflete um ser juvenil que eu também encontro em outros contextos como professor. Nas aulas de teatro para adolescentes no Ensino Fundamental II da Educação Básica, por exemplo, é frequente acompanharmos pedagogicamente estudantes que têm uma vivência incorpórea, portadores de mentes ambulantes que são carregadas de e por problemas ligados à sua própria identidade, sua própria maneira de pensar e ser no mundo, estudantes incomodados e fascinados ao mesmo tempo por uma expectativa de como deveria ser construída em parte pelas redes sociais e, em parte, por uma lógica capitalista produtivista, ambas complementares.

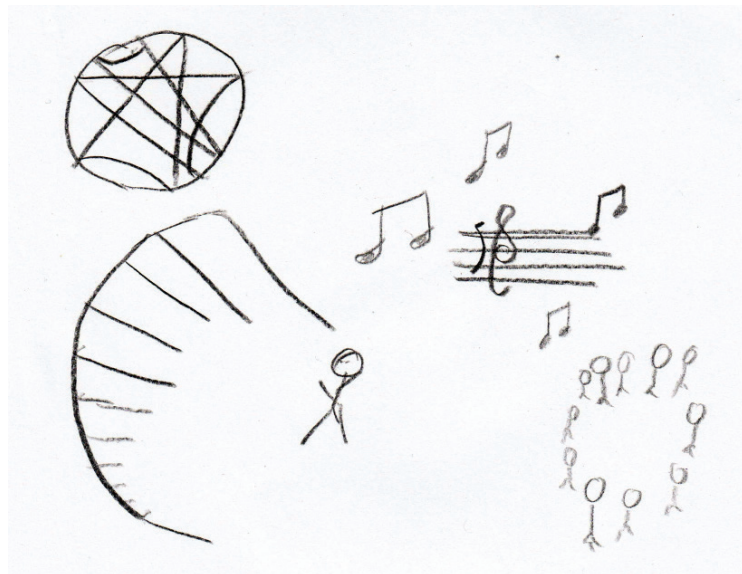
Todas essas questões chegam até a porta de uma sala de aula de teatro. Portas que recebem pessoas dos mais diversos lugares de experiência. Pessoas que não estão acostumadas a lidar consigo mesmas corporalmente, ou ao menos a pensar e viver o corpo e sua presença nos seus lugares simbólico, lúdico e libertador. Pessoas que pautam suas existências naquilo que acontece dentro de suas mentes, muitas vezes angústias existenciais acachapantes.

A experiência do fazer teatral de fato lida com uma presença que pede um “deixar os problemas do lado de fora”, ao menos os problemas mais imobilizadores, passivos e agressivos. Pede também que se deixe, além dos problemas, as já conhecidas soluções, que por vezes mascaram os problemas. A experiência do teatro, portanto, também pede uma substituição dos problemas de fora pelos problemas de dentro do jogo, da lógica da cena e dos saberes coletivos que se apresentam numa prática lúdica. Ao atravessar a fronteira da sala de trabalho, as pessoas são convidadas a lidarem com novos corpos-problemas, por isso precisam deixar do lado de fora os velhos pensamentos-problema.

⁴⁵ Depoimento da aula do dia 6 de julho de 2022, dado pela participante Sônia.

A prática do jogo cênico questiona a monocultura da mente e faz arado para um roçado mais diverso de presença, ampliando os estímulos criativos e ensinando a lidar com eles de corpo inteiro. Entra mente carregada pela razão, sai corpo inflamado de ficção. E mais pronto para lidar com os problemas pela presença, pela ação.

46



Colega de escrita e leitura, se por alguns instantes você foi capaz de deixar de lado os seus pensamentos-problema e se embrenhou comigo nesse matagal de palavras e reflexões, a presença flertou contigo. Se em algum momento se sentiu impelido a agir a partir de algo que aqui está escrito, a presença lhe beijou longamente. Imagine a sua presença atracada a você, paixão única e quente, libido em estado de enamoramento.

Convidarei agora a minha presença para jantar, trouxe presente para minha presença que aniversaria hoje. Aliás, todo dia é dia de aniversário para uma presença que nasce a cada instante.

(O PESQUISADOR convida PROFESSOR e ARTISTA para um parabéns. Outro dia, outros assuntos).

A difusão no coletivo como ajuda para a construção de uma presença

“Eu acho que presença para mim é quando eu não estou pensando toda hora em voltar para casa, porque tem muito esse negócio de estar confortável do lado das pessoas, isso é muito importante para mim porque não é toda hora que eu me sinto assim. Eu acho que a presença tem muito a ver com isso para mim, sabe. É isso”.⁴⁷

Vamos lá, todo mundo aqui já foi adolescente e jovem um dia — se é que ainda não os é — e teve aquele sentimento arrasador chamado de inadequação. Sentir-se errado, fora

⁴⁶ Registro do exercício de escrita em fluxo “Me sinto presente quando...” feito pelo participante Orfeu, em 20 de abril de 2022.

⁴⁷ Depoimento da participante Vitória feito na aula do dia 24 de outubro de 2022.

do meio, deslocado do padrão, esquisito demais, estranho, aquém de um ideal de identidade construído por diversos modelos midiáticos que se atualizam a cada geração, das propagandas de televisão aos *influencers* das redes sociais atuais. A inadequação é facilmente identificável em adolescentes e jovens, basta um momento de conversa, uma espiada no comportamento, uma aula de teatro.

Há os que, diante da inadequação, assumem uma postura aguerrida e confiante para ser quem se é, movendo força de vontade e autoafirmação mesmo diante de adversidades e olhares de reprovação dos pares. Estes são os que conseguem se manter firmes e fiéis a si mesmos, ou a alguma representação de si, entrando em batalha simbólica contra um padrão estético-comportamental sedimentado aos montes pelos “criadores de conteúdo digital”.

Por outro lado, há também momentos em que a inadequação toma de assalto a personalidade do jovem como um objeto torturante que leva o sujeito à solidão ou, pior, à solidão. E daí em diante o corpo-presença-existência parece se tornar um obstáculo a ser superado. O adolescente

se descobre entulhado de um corpo. Forma ontologicamente vazia, senão depreciada, acidental, um obstáculo ao conhecimento do mundo circundante (infra). (...). Ele não é mais sinal da presença humana, indiscernível do homem: ele é sua forma acessória. (BRETON, 2016, p. 56)⁴⁸

É flagrante esse perfil de adolescente e jovem, vejo-o constantemente em minhas aulas, tanto da Educação Básica, quanto no Ensino Superior.

Atravessam a porta seres muito envergonhados, de olhos baixos, coluna arqueada, respiração incipiente e andar desviante.

Ao experimentarem o teatro, contudo, o medo da exposição se mistura com a vontade de ser visto. Por mais ambíguo que isso possa parecer, a vontade e a contra-vontade convivem explosivamente num mesmo corpo que deseja o teatro como lugar de expressão de si, comunicação com o mundo e trabalho com a linguagem cênica. O desejo de sair correndo e fugir e o de poder estar no centro das atenções e ser aplaudido, reconhecido, considerado ao menos, tudo muito misturado e empolgantemente potente do ponto de vista pedagógico. É um corpo em potência de criação e em pavor de ser visto.

⁴⁸ Que adolescente foi você, insistente leitor? Vamos fazer o seguinte: vá até aquela gaveta ou caixa que você guarda as fotos ou, se você for mais jovem e moderno, acesse as fotografias pelo celular ou computador mesmo. Escolha uma que tenha sido tirada quando você era jovem ou adolescente. Eu espero. Olhe para a foto: quem é você nessa imagem? Que adolescente você foi? Como lidava com seu corpo e com os ideais estético-corporais da época? Consegue se reconhecer na luta de outrora? Ainda há sinais em seu corpo que refletem o caos do adolescer? Olhe para esses sinais, reconheça-os, são seus, você ganhou o direito de colecioná-los.

Não vamos perder de vista, amigos⁴⁹, que os participantes da pesquisa-ação eram majoritariamente jovens, recém chegados na graduação, especialmente no curso de Pedagogia. A adolescência para essas pessoas é logo ali, à distância de um vestibular.

Nesse sentido, o medo é tinta fresca. Medo de ser descoberto como alguém que é corpo, medo de estar presente demais a ponto de ser percebido. Percebido como? O que será que, se por acaso alguém me vir, perceberá?

Mas não há como escapar, é do fundamento da linguagem teatral a ideia de exposição e abertura. O teatro se assenta na sentença de “fazer algo para alguém ver”. E daí, é só ladeira a dentro. Faz parte da prática cênica o olhar e ser visto, exercitar a retina para perceber-se no olhar do outro. Obter respostas pela devolutiva da mirada profunda e resposta imediata do público. Nessa toada, inúmeros exercícios teatrais partem da prática da troca de olhar, do acordo tácito que vem da encruzilhada que se forma entre olhadelas. Pois é a partir do olho que a relação começa, “não fosse pelos contatos oculares, os indivíduos presentes não teriam o sentimento de estar em interação” (BRETON, 2009, p. 222).

A princípio, os olhos são os grandes vilões nas primeiras aulas de teatro. Deles nos escondemos e neles nos escondemos para não nos revelarmos. É patente o pavor que vem da simples ação “olhar para o outro”. É que

o olhar de um ator sobre o outro é sempre uma experiência afetiva, mas ele também produz experiências físicas: a respiração acelera, o coração bate mais rapidamente, a pressão arterial eleva-se e a tensão psicológica aumenta. Os olhos do outro tocam metononimicamente o rosto e atingem o sujeito no seu todo (BRETON, 2009, p. 215)

E não só isso, já que “o olhar é poder sobre o outro, pois manifesta certa ascendência sobre sua identidade, causando-lhe um sentimento de não mais pertencer a si mesmo, de estar sob influência” (BRETON, 2009, p. 216).

É PÂNICO.

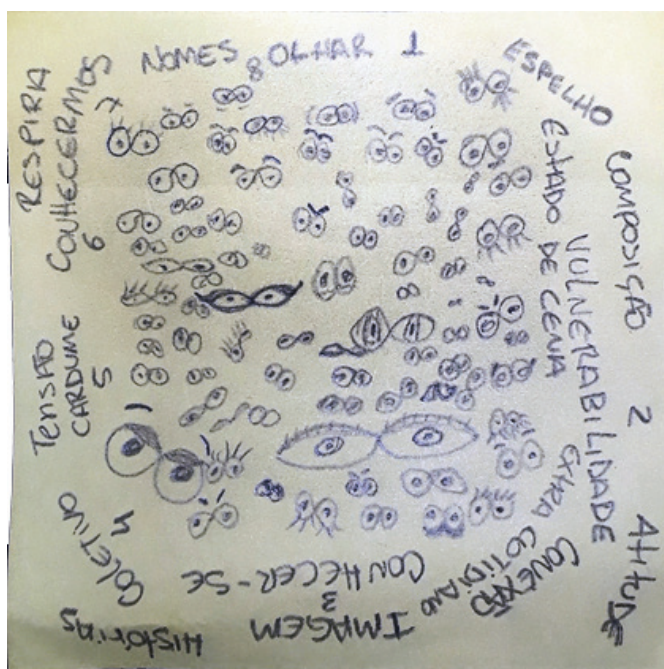
⁴⁹ É a primeira vez que lhe chamo de amigo, colocou reparo? É que parece que consigo até ver você, detalhar seu rosto, ouvir a sua respiração. Parece que já agarrei uma intimidade daquelas conquistadas no olho a olho. Tudo bem, você não precisa me considerar tanto assim, eu é quem faço isso. Pode deixar o fio da navalha comigo mesmo. Eu, depois, me acerto com as consequências dessa ousadia. Agora, para você voltar ao texto, sugiro que retome a frase do começo pra não se perder. Eu não me perdoaria se você se perdesse por minha causa.

Mas calma lá. A vida é tempo e o teatro é vida. Dando ao tempo o tempo que ele precisa, quem entra para uma aula de teatro vai percebendo que necessita olhar para ser olhado, precisa considerar a presença do outro pelo olhar, pois “não fitar o outro é como riscá-lo do mapa simbolicamente, rejeitá-lo ou considerar seu rosto insignificante, isto é: vilificá-lo no meio social” (BRETON, 2009, p. 230).

Aos poucos o medo dá espaço para a disposição necessária ao jogo cênico e aquilo que era invasão vira apropriação, condição para continuar existindo na experiência coletiva do teatro. Não menos tensão existe, mas agora é no afã da descoberta e não mais no risco infecundo de ser descoberto. O olhar outorga um rosto social, ao mesmo tempo em que legitima a presença do ator no mundo e ante os demais (BRETON, 2009).

De uma forma ou de outra, quem experimenta o teatro passa a se perceber pertencente a um coletivo de olhos, passa a enxergar-se através de um todo que dá vazão para ser quem se é, pois todos estão em pé de igualdade diante dos elementos que estruturam uma linguagem que se estabelece num estar junto aqui e agora. O espaço e o tempo se convergem e dão chancela a um viver criativo temporário, que começa e termina no tempo de um jogo, de uma cena. E nesta sociedade provisória, quase tudo pode, inclusive perceber-se em olhos nus, brincando uma presença individual que se fortalece no coletivo.

Mira:



50

“Cardume! Formamos um potente cardume de olhos, nos conhecendo, nos desafiando, sentindo, olhando e manifestando os movimentos no coletivo. No olhar do outro encontro meus próprios medos, e nessa maré me solto (...) Respira, solta os braços... Corpo em estado de cena, olhar para o coletivo, corpo em atitude, duplas, espelho. O olhar do outro me revela, eu te vejo, você me vê, mas... o que será que realmente vemos?”⁵¹

⁵⁰ Protocolo feito pela participante Zulmira para a aula do dia 27 de abril de 2022. Eu espero que você tenha botado reparo que a imagem foi feita para ser vista rodando. Rodando a cabeça ou rodando a tela/página/papel. Os olhos giram em busca da leitura das palavras, as palavras buscam uma gira de olhares como o seu.

⁵¹ Protocolo feito pela participante Zulmira para a aula do dia 27 de abril de 2022.

A imagem e o texto que você acabou de ver com seus olhos fazem parte de um mesmo protocolo de um de nossos encontros. Há um mar de olhos, cada qual com sua característica. Alguns mais abertos, outros alongados, outros pequenos, enormes, com cílios grandes, espantados, redondos e por aí vai. Eles representam a diversidade presente no campo prático do teatro e criam uma paisagem para pensarmos juntos a presença que se assenta no perceber-se coletivo.

E aí, camaradinhas, não mais bloco do eu sozinho, mas sim carnaval de presenças.

“Por exemplo, se na hora do jogo, você está muito concentrado aqui, no que você vai falar e você não está com a atenção no todo, você não vai conseguir fazer nada, sabe”⁵²

Vamos fazer o seguinte: Me deixe aqui sozinho por um instante e vá conversar com alguém. Pergunte qualquer coisa, as horas, fale sobre como o tempo está seco ou peça um café ou copo de água.

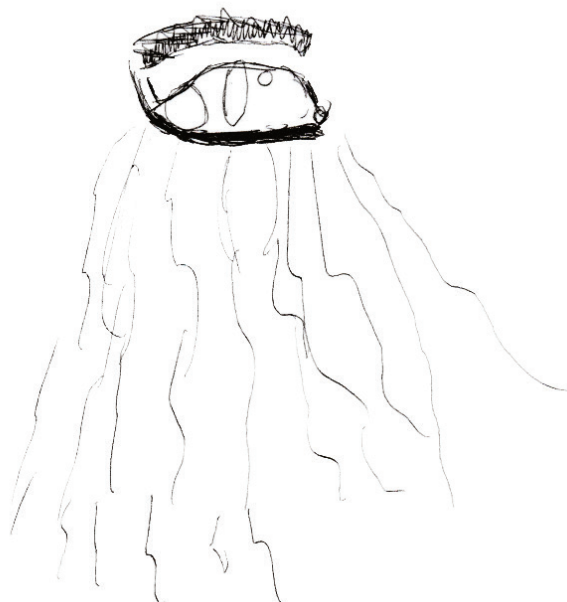
Ao fazer isso, alongue a sua morada nos olhos de outrém. Fite com um pouco mais de morosidade o olhar, sustente um tempo inabitual e construa uma linha imaginária entre olhos. Verá que talvez um constrangimento aconteça, se a pessoa for uma digníssima estranha. Se for alguém conhecido ou por quem você guarda afeto, talvez haja intimidade o suficiente para que o questionamento venha: “Por que você está me olhando desse jeito?” Apenas fique, entre mais profundamente, olho no olho. Da junção entre aflição e intimidade que o olhar causa (BRETON, 2009), tente elaborar o que aconteceu contigo.

Tenho uma leve miragem em que, depois da experiência, a presença terá morado contigo por alguns instantes.

Me conte o que aconteceu depois?

⁵² Depoimento da participante Lúcia no dia 1º de junho de 2022. Agora lhe respondo, Lúcia: Sei sim, intrépida parceira de pesquisa. Nossa toada aqui é conseguir pensar um teatro que forma pela experiência do coletivo, e você acaba me dizendo isso com as suas palavras.

O sentir-perceber como sinônimo de presença



53

Se você pulou a imagem logo acima e já veio deslizar comigo nessas palavras de aqui e agora, sugiro que volte a ela e bote reparo mais um pouco. O que você sente-percebe ao ver esta imagem? Pelas cores, linhas e volumes, como você projeta sua subjetividade sobre essa composição imagética produzida por uma das alunas durante a pesquisa-ação?

Talvez a topografia de um olho multirretinado que se derrama sobre a tela em busca de um rio de consciência. Talvez a silhueta de uma montanha íngreme enlaçada por um trilho de trem de ferro que apita lá do alto. Talvez outra coisa que só você possa ver-pensar-inferir-criar a partir dessa imagem.

Somos, nós humanos, seres à flor da pele. Talvez um estímulo ou outro pode até passar despercebido, mas de alguma forma o corpo dá jeito de reagir por sensações ao que entra em contato.

Perceber-sentir as coisas com as quais o nosso corpo se relaciona é coisa de gente viva, não têm opção. Nasço, logo, sinto. Sentença de quem está encarnado, herança humana bendita, tempero da existência. Quando dois ou mais seres se encontram, então, sentir-perceber é elevado à melhor e mais intensa potência, já que os rios sensíveis estão fadados à pororoca dos afetos.

⁵³ Registro feito pelo participante Pedro para o exercício de escrita em fluxo “Me sinto presente quando...”, do dia 20 de abril de 2022.

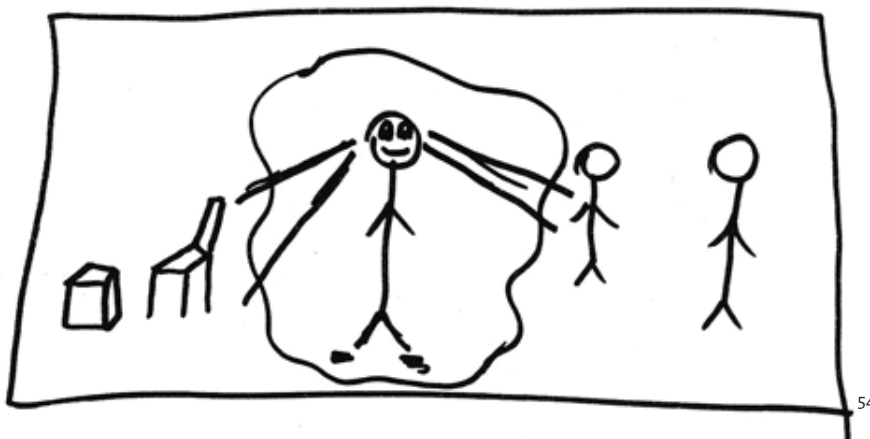
“A tonalidade afetiva da relação com o mundo é sempre simultaneamente a relação com os outros, a qual se simboliza através dos vínculos sociais, implicando as modulações introduzidas pelos demais e, portanto, uma atividade pensante” (BRETON, 2009, p. 210).

E você, como você está percebendo o mundo à sua volta agora? Eu sei que essa é uma pergunta complexa e que beira ao abuso lhe fazer pensar sobre isso neste momento, ainda mais porque não estarei fisicamente por perto para colher as suas pitangas derramadas em caso de um perceber-sentir difícil e cheio de senões. Mas o que eu quero lhe dizer é que pensar sobre o perceber-sentir o mundo é coisa de gente que está disposta a fazer isso, inclinada a esta empreitada, não é algo que se faça no dia a dia, de forma espontânea, entre um gole de café e um olá ao moço da padaria. Refletir sobre sentir-perceber o mundo/coisas/pessoas é cisma de gente que se dispõe a fazê-lo, pois na maioria das vezes apenas estamos em experiência, à sorte da maré viver.

Então, qual a importância de refletir sobre o sentir-perceber o mundo? A análise sincera da qualidade desse sentir e um adentrar crítico sobre o perceber. Ora, não viemos a este mundo a passeio, senão estaríamos aí, passeando, literalmente. Eu estaria, certamente. Você não? Se viéssemos a este mundo a passeio não estaríamos aqui criando sarna para coçar a presença. Se eu estou aqui e você aí, é porque não nos basta viver, precisamos pensar sobre a vida, refletir sobre ela, ter espírito crítico a esse respeito.

E aí entra o teatro na sua perspectiva de formação.

Entre as muitas questões trazidas sobre a ideia da presença nas sessões da pesquisa-ação estão o sentir o espaço, o tempo, o chão, perceber-se sensível ao entorno, às pessoas, ao próprio corpo e ao toque dele e nele. Não é à toa que muitos dos registros trazem a ideia da ligação do corpo, território do sentir, com tudo o que o circunda.

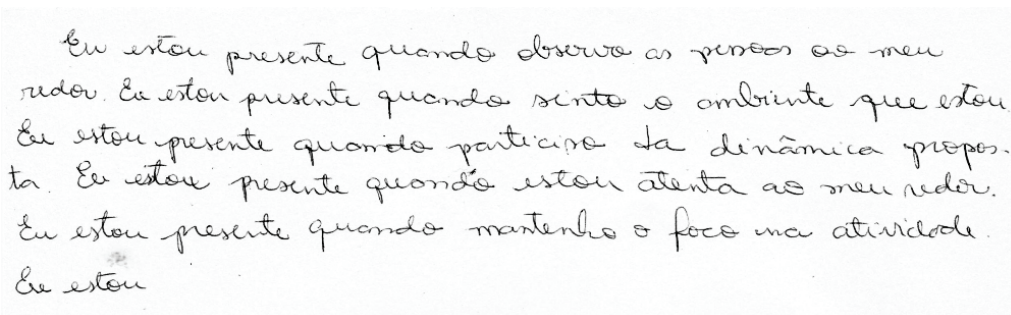


⁵⁴ Desenho feito pela participante Medeia, na aula do dia 20 de abril de 2022.

“Quando a gente fala sobre presença, sobre estar presente, não sei se eu conseguiria pensar isso no meu caso, não sei, acho que a presença é um pouco mais do que isso, mais do que você estar concentrado, presença tem a ver com consciência, talvez, o lugar onde você está, as pessoas.”⁵⁵

“Quando eu me sinto concentrada em algo, eu não sinto que estou necessariamente presente, porque se alguém falar comigo eu não estou entendendo, sabe, eu não estou prestando atenção. Para mim a presença é muito mais sobre a atenção, sobre eu estar aqui e também ouvindo o que está acontecendo ao redor, sabe?”⁵⁶

“Quando a gente está no jogo, o objetivo é você estar focado em tudo.”⁵⁷



Eu estou presente quando observo as pessoas ao meu redor. Eu estou presente quando sinto o ambiente que estou. Eu estou presente quando participo da dinâmica proposta. Eu estou presente quando estou atenta ao meu redor. Eu estou presente quando mantenho o foco na atividade. Eu estou

58

É possível sentir-perceber nos registros que o sentir-perceber-presença está ligado à ideia de atenção, capacidade de conexão com aquilo que se passa “fora do corpo”. Já a concentração, como uma capacidade de estar dedicado ao que se passa “dentro do corpo”, não seria sinônimo de sentir-perceber, mas, ao contrário, de um estado anestésico ao lado de fora, uma não presença.

Ora, o teatro enquanto linguagem do jogo, joga constantemente com a ideia de um fazer para ser visto, como dito há pouco. Ou seja, há uma certa compreensão de que o corpo em estado cênico é aquele que escreve no tempo/espço a forma viva e criativa com que lida com os recursos expressivos dessa linguagem: espaço, luz, som, texto, ritmo e, talvez o recurso mais imponderável: a outra pessoa em cena/jogo, que também possui sua subjetividade e forma própria de estabelecer relações.

Daí advém que fazer teatro é eleger ou escolher brinquedos-recursos expressivos e se dedicar a eles, percebê-los e senti-los, fazer valer a relação com esses brinquedos e apre-

⁵⁵ Depoimento da participante Alaíde, encontro do dia 1º de junho de 2022.

⁵⁶ Depoimento da participante Geni, encontro do dia 1º de junho de 2022.

⁵⁷ Depoimento da participante Geni, encontro do dia 1º de junho de 2022.

⁵⁸ Registro feito pela participante Alaíde, encontro do dia 20 de abril de 2022.

sentá-los a um público disposto a testemunhar tal relação. O gosto de ver teatro é justamente perceber como atores e atrizes, profissionais ou amadores⁵⁹, brincam com seus brinquedos, como se dedicam criativamente a eles. A prática dos jogos, em especial os jogos teatrais (SPOLIN, 2008), lida justamente com isso, a relação viva e presente com os recursos expressivos do teatro, uma espécie de retomada do aspecto espontâneo que a ludicidade não só permite como exige.

Dessa maneira, é patente pensar que a ideia de um sentir-perceber o que se passa “fora do corpo”, sendo isso as pessoas, o espaço, os objetos, a música etc., esteja presente na devolutiva das participantes da pesquisa-ação, pois enquanto linguagem, o teatro vai lidar mesmo com essa relação corpo e mundo, dentro e fora, eu e outro, subjetividade e objetividade, e por aí vai.

A presença, partindo dessa ideia, seria esse momento em que o corpo se percebe conectado com aquilo que toca sensivelmente, pelo olhar, a pele, a respiração, a temperatura e tudo o que transforma o “fora” em cognoscível.

P a u s a .

Percebi aqui em mim um excesso de concentração na escrita que me deixou indiferente ao que se passou à minha volta. A luz natural que entra pela janela se temperou ao findar da tarde e eu mal me dei conta disso, o que é uma pena, visto a boniteza que é este momento do dia. Precisei sair da minha cadeira e acender a lâmpada para continuar escrevendo. Talvez neste trajeto da cadeira ao interruptor tenha sido meu momento mais presente nos últimos minutos, já que pude sentir meus chinelos, desviar do Filé — o gato —, tatear o ar que atravessou meus vãos corporais e afundar meu dedo no velho e irritante interruptor da sala, que insiste em não me obedecer logo no primeiro toque. Há tudo isso para sentir-perceber no espaço entre a minha cadeira e o desobediente interruptor. Se tivesse encontrado alguém no caminho, então, certamente mergulharia de vez numa presença mais alargada e imprevisível. Talvez nem voltasse aqui para escrever. Mas não foi este o caso.

Eu voltei e, para não perder você de vista (e de toque, de cheiro e de escuta), não vou me furtar em lhe pedir algo que, se você fizer, vai me ajudar. Vai você agora acender ou apagar a lâmpada do cômodo em que você está. Curta a trajetória, veja, escute, toque, cheire o que vier. Tente perceber-sentir o que se passa “fora” de você. Se algo acontecer, a presença terá saboreado essa trajetória contigo.

⁵⁹ E já nos apaziguamos com o termo “amador” com a explicação de Jacques Copeau páginas atrás.

A presença como resultado do olhar do outro

O último ponto que venho aqui falar talvez seja o que considero mais proeminente e mais intenso, dada a nossa experiência com o teatro durante a pesquisa-ação, pois ele dialoga muito claramente com os pressupostos desta pesquisa, que circundam a ideia de uma presença cênica que se constrói no coletivo e que, por isso, é larga o suficiente para namorar com uma presença no mundo, saltando daí uma das vocações educativas do teatro. Trago o coadjuvante de luxo Breton novamente para sentar na roda conosco, pois segundo reza a tradição de terreiro, precisamos subir nos ombros dos mais velhos para que os mais novos subam nos nossos mais tarde:

O corpo não é um universo independente, fechado em si mesmo, à imagem do modelo anatômico, dos códigos de saber-viver ou do modelo mecanicista. O homem, bem em carne (no sentido simbólico), é um campo de força em poder de ação sobre o mundo, e sempre a ponto de ser influenciado por ele. (BRETON, 2016, p. 40)

Breton nos ajuda a dizer que quando alguém adentra um espaço teatral, mesmo que venha sozinho, carrega em si um campo de força que atua e é atuado pelo mundo, pelo que está “fora do corpo”. Ou seja, que o corpo já é múltiplo, mesmo em estado não cênico, que não é um “universo independente, fechado em si mesmo”. É possível dizer lá de cima dos ombros de Breton (2016) que o corpo é plural, além de singular.

Quando a menina-moça-pedagoga atravessa o corredor gelado da FEUSP e entra no LabCorpo encontra um ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR à sua espera. Não só ele (eu!), encontra também outras pessoas, pois logo vem mais uma, mais uma e mais uma menina ou menino que também viu o cartaz no mural, mandou e-mail, justificou sua vontade em fazer parte deste trabalho, se inscreveu, veio pensativo no ônibus, ansioso quanto ao que iria encontrar. Olhou para mim e me analisou — “será que esse cara sabe mesmo de teatro?” —, sentiu medo quando o artista-professor-pesquisador pediu para tirar os sapatos e deixá-los do lado de fora — “será que agora vou ter que pensar na meia que eu calço e decorar um texto enorme e chorar na frente de todo mundo?”.

Quem vem fazer teatro sabe que não terá uma aula particular, esta é uma expectativa praticamente inexistente.⁶⁰ Sabe mais, que dependerá de um coletivo para que sua história naquele curso seja contada assim ou assada. Quem busca teatro, mesmo que não saiba, busca relacionar-se.

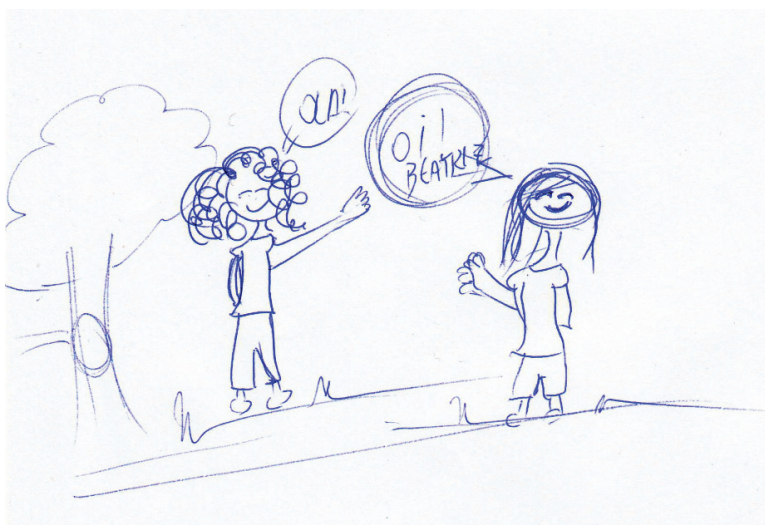
Relacionar-se com o que quer que seja: com o próprio corpo em busca de sentido,

⁶⁰ Digo “praticamente” porque **sempre** pode haver quem pense o contrário e também porque **sempre** me ensinaram que é muito perigoso fazer generalizações num texto acadêmico. Eu, **sempre** aprendiz, **nunca** discordo.

com o sagrado pessoal na perspectiva de um estado corporal extracotidiano, com a necessidade de expressão, com um reconhecimento da sua vocação, com uma pretensa e utópica fama, com sua timidez, e por aí vai. São muitas as relações possíveis.

Contudo, quem procura fazer teatro tem mesmo em perspectiva a relação com as pessoas, com gente, com o coletivo, na espera de um jogar junto, criar junto, ensaiar junto, rir junto, sentir frio na barriga junto. Teatro é coralidade na sua nascente, coisa de quem não se conforma em falar sozinho, de quem precisa de testemunha para viver.

Assim, quem busca o teatro quer olhar e ser visto, perceber-se pelo olhar do outro, construir-se como sujeito a partir da percepção de outrem. Saber-se presença porque foi olhado, porque foi notado, porque durante o jogo se espera que fale, que aja, que tome posição, atitude, para que a criação cênica seja aquilo que se almeja dela, um trabalho coletivizante, mosaico de experiências diversas e encaixe improvável de subjetividades e intencionalidades.



61

“Você sabe frases inteiras só olhando no olho, o que ela quer que você faça e o que você quer que ela faça. Eu senti muito isso durante o exercício, às vezes eu nem fazia muito gesto, eu só olhava”.⁶²

Eu, sem fazer muito gesto, só olho esses registros todos e reflito, cá aqui com nossos botões,⁶³ que eu tenho em mim todas aquelas meninas que ouviram comigo as vozes das crianças do lado de fora da sala LabCorpo, que deitaram no chão no primeiro dia de encontro porque eu pedi, pois eu era “O PROFESSOR”, e em seis meses de trabalho estavam correndo e gritando pela sala, fazendo festa comigo, tirando sarro da minha inabilidade com o aparelho projetor, dizendo para mim o que era de fato o teatro e me fazendo ver o detalhe do que acontece e escapa num segundo durante um jogo teatral.

⁶¹ Registro feito pela participante Geni, no encontro do dia 20 de abril de 2022, parte da escrita em fluxo “Me sinto presente quando...”

⁶² Depoimento da participante Julieta, de 6 de julho de 2022.

⁶³ Os botões não são só meus, claro, trago comigo quem veio antes, durante e depois. Trago você também, testemunha da minha existência, meu parceiro de jogo.



Foto 1:
Registro do autor

Eu estou presente quando há estímulo e quando estou na escola e na academia e com as minhas amigas e família, quando estou beijando, quando ganho um abraço, quando uma criança chora e sobe no meu colo. Quando o gato mia e faço terapia e leio e estudo e escuto música. Quando danço. Quando durmo e tomo banho quente no frio que está fazendo em SP

64

O que aconteceu nos jogos e cenas é segredo nosso, meu e delas. Não porque eu não possa contar, mas porque não saberia como fazer isso. Porque sendo a presença algo que acontece quando alguém me vê, eu não saberia pôr isso em palavras ou imagens, pois se trata de uma materialidade tão viva quanto impalpável, volátil, efêmera. É coisa que vai e vem, como o que acontece entre você e eu, ou pensa que não sei que por muitas vezes você me escapou para dar vazão aos seus pensamentos recorrentes e imperativos? Eu sei, não é pessoal, acontece com todo mundo.

Eu estive nestes encontros para que elas pudessem me dizer o que era o teatro e o que o teatro poderia fazer na vida delas como pessoas, como futuras professoras. Eu era porque nós éramos.

⁶⁴ Registro feito pela participante Ama, em 20 de abril de 2022.

Foto 2:
Registro do autor

Vou retomar esse tema da presença que se constrói no coletivo mais adiante, pois, como disse, ele é germen para os pressupostos dessa pesquisa. Espero que tenham paciência para aguardar.



3.4 Cartas-respostas ou bate papo na coxia depois de uma cena intensa

Ao cabo de todos os encontros da pesquisa-ação, firmamos cinco meninas-atrizes-estudantes-pedagogas-presença. No nosso último encontro éramos seis, eu entre elas. Foram duas horas de conversa e registro e perguntas e respostas. Foi também o momento de uma composição grupal em que elas teriam que pôr num papel o que havia ficado da nossa experiência com o teatro durante aqueles encontros.

Elas sabiam que O PESQUISADOR estava ali, cheio de expectativas, na tentativa de levantar material para pesquisar-criar. Elas, contudo, sabiam também que poderiam ser livres na condução e construção das suas composições. Aqui já com intimidade suficiente para que a brincadeira fosse o tom da relação, que o olho no olho fosse a tônica da conversa.

As imagens a seguir são a síntese do que elas produziram nesse último encontro citado. O pedido de registro de imagens era para que elas construíssem suas impressões num formato que fugisse da teimosa explicação das palavras. São imagens simples e diretas, cheias de quartas e quintas intenções, para além das minhas terceiras.

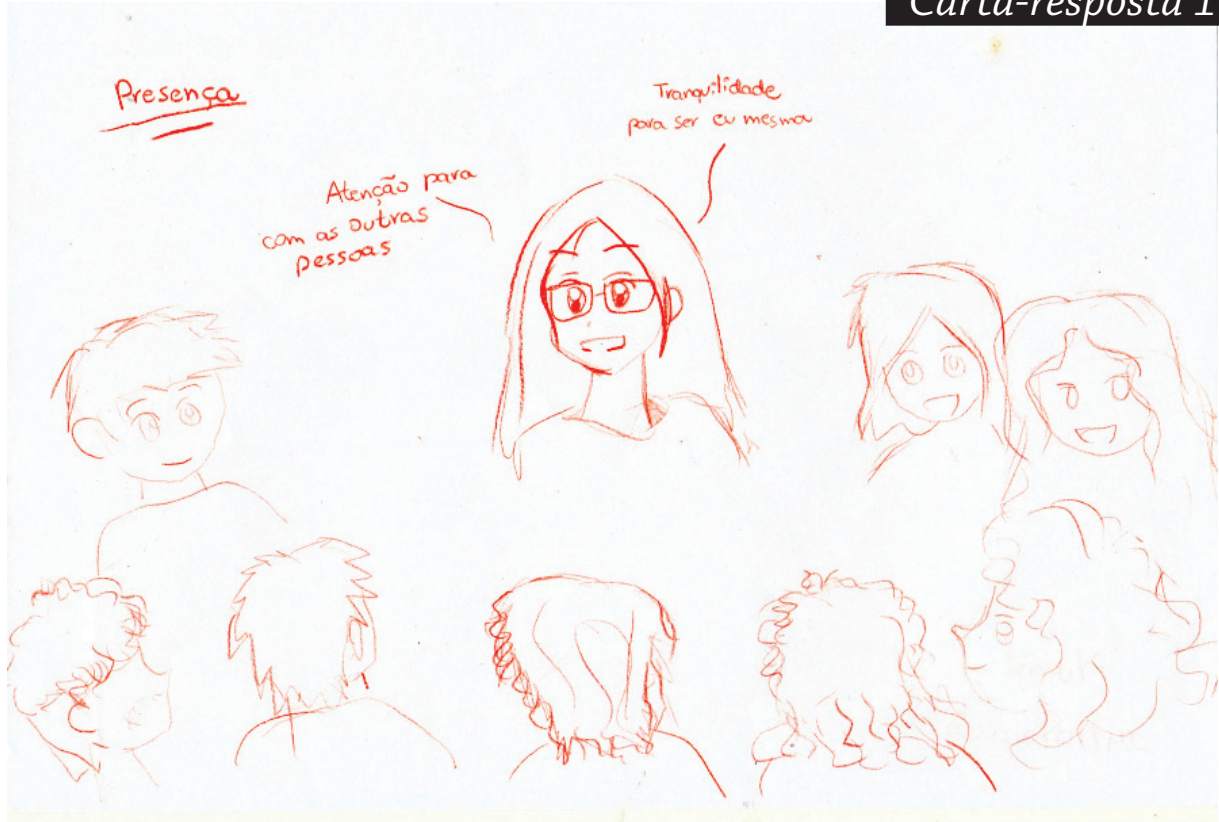
Foto 3:
Registro do autor



Eu, que não sou bobo nem nada, trouxe-as para cá para que você, leitor, também possa verificar.⁶⁵ Farei ainda uma espécie de resposta à subjetividade dessas meninas, em forma de cartas-respostas, que foi a maneira mais direta que encontrei para dialogar com este material. Recuso-me a imaginar que a experiência tenha se findado nesse dia 24 de outubro de 2022. Quero com essas cartas propor um grito que possa ecoar neste material de pesquisa, na expectativa de que toda ação merece uma reação. E se a ação for artística, então, merece refacção de reação.

Para a leitura dessas cartas, sugiro chá ou café para acompanhar.

⁶⁵ Você perceberá que também usamos as imagens como inspiração para a composição visual que acompanha a construção dessa tese de doutorado. Elas mereciam mais destaque, para além de dados, pois são recados de saber que corporificam a construção desta pesquisa.



66

Oi, Vitória,

Eu fui sua testemunha nos momentos em que você quis se esconder por debaixo da sua timidez, guardando somente para si mesma todo o potencial criativo e imaginativo que você é. Também fui testemunha dos momentos em que você surpreendeu a todos, e mesmo com voz modesta e contida, colocou a boca no trombone da cena para bravejar o que aquele personagem pedia. Sei muito bem que durante todos os nossos encontros, você uma das mais assíduas, exercitou incessantemente o seu músculo imaginação (MNOUCHKINE *apud* FÉRAL, 2010).⁶⁷

Eu também me senti visto por você quando a encontrei na plateia daquele meu espetáculo, você ainda de máscara facial, medo em potencial,

⁶⁶ Imagem feita pela participante Vitória, em 24 de outubro de 2022.

⁶⁷ Em entrevista a Josete Féral, Ariane Mnouchkine relata que para ela a imaginação é um músculo, passível e possível de ser trabalhado, desenvolvido, com exercícios criativos diários e força de vontade. FÉRAL, Josett. **Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Senac/Sesc, 2010.

e eu em cena, reconhecendo-a pelo olhar que insistia em me procurar. Você não sabe, ou saberá em algum momento, mas naquele dia dediquei a minha apresentação a você. Minha presença-cênica naquele dia era feita do mesmo material da sua presença-público, da sua presença-aluna, presença-pesquisadora comigo, presença-miragem.

É você na imagem aí de cima, que você desenhou em silêncio sim, que é seu som favorito, mas cheia de vontade e dedicação. Eu a vejo, a vejo de frente, com você também de frente para mim, maior que todas, carregada na tinta, com olhar e voz direcionados, com algo para dizer, e dizer com todas as letras, para todos aqueles que quiserem ouvir: *presença.*

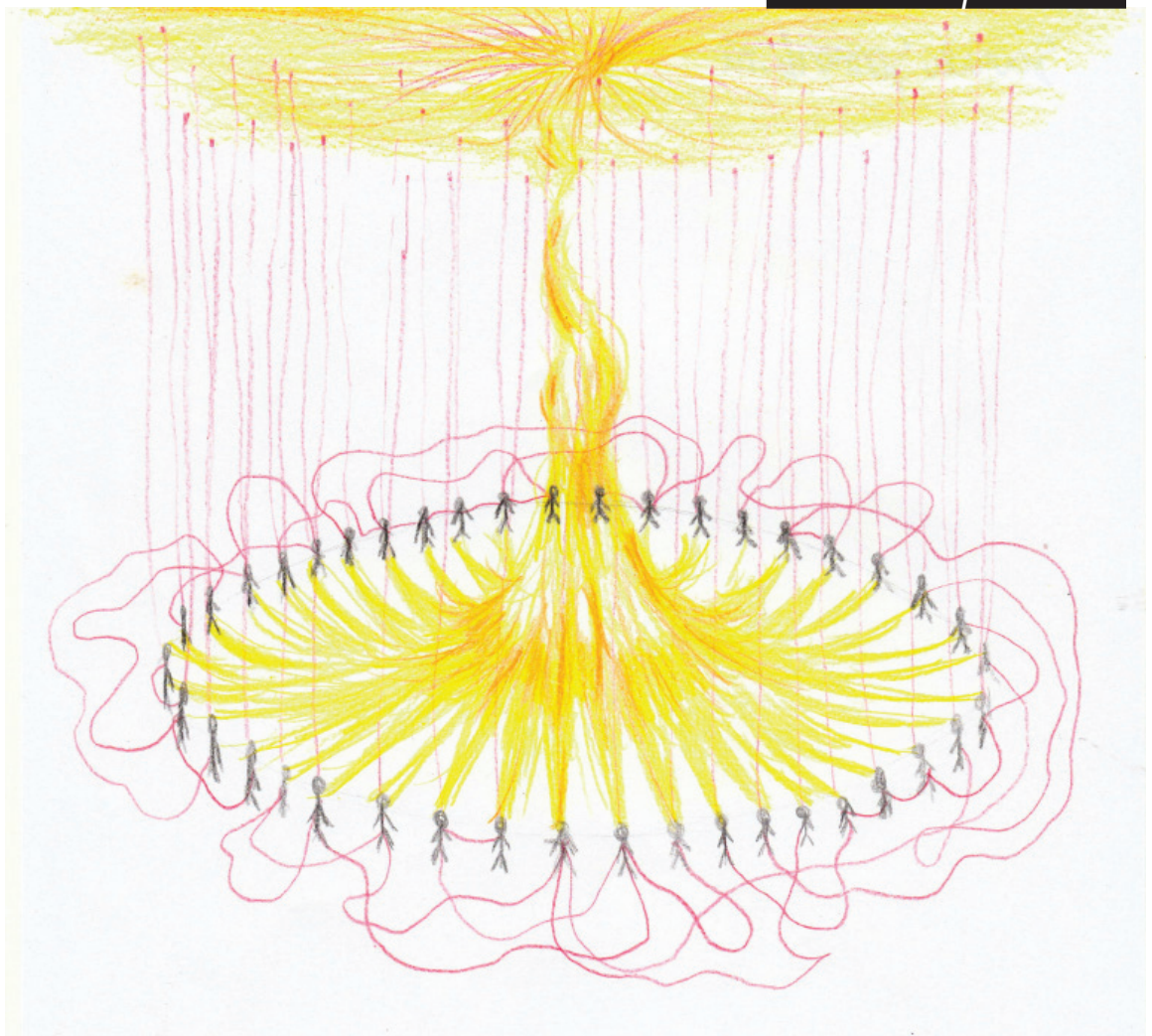
Fico feliz que presença para você signifique “atenção para com as outras pessoas” e “tranquilidade para ser eu mesma”, isso mostra que você se vê tanto quanto enxerga as demais pessoas também, não sei se em igual medida mas em medida justa para você. Espero que não se canse de procurar saber e ser quem você é mesmo, em todos os momentos. Quando a gente jogava junto, eu a via como uma aluna-pesquisadora-pedagoga, mas imagino que você seja muito mais que isso.

Se tudo der certo (ou se tudo acontecer como você quiser, com você sendo você mesma), logo será uma professora formada. Seu silêncio há de contagiar seus alunos, até que eles possam compor uma sinfonia de silêncios tão profundos e reveladores quanto o seu. Para ser e estar presente, presença ampla, não precisa falar alto ou gritar ou cantar, nem mesmo palavra dita-falada precisa. Para estar presente basta o seu silêncio inteiro, o melhor dos textos para quando o corpo está integrado ao tempo e espaço de criação e atuação no mundo.

Em resposta ao seu desenho, devolvo um poema de que gosto muito. Ele tem voz, mas se não tivesse, falaria pelo silêncio das palavras que ele (e você!) evoca. Endereço a você e a todos os que nos ouvem neste momento porque para mim ele fala dessa presença que se constrói no silêncio, espero que goste, que gostem.

*Minha mãe achava estudo a coisa mais fina do mundo. Não é.
A coisa mais fina do mundo é o sentimento.
Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,
ela falou comigo:
“Coitado, até essa hora no serviço pesado”.
Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente.
Não me falou em amor.
Essa palavra de luxo.⁶⁸*

Carta-resposta 2



69

68 PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991. Adélia Prado, você é uma das minhas gigantes e eu durmo em seus ombros. Suas palavras são a melhor companhia para os meus e nossos silêncios.
69 Imagem feita pela participante Glorinha, em 24 de outubro de 2022.

Querida Glorinha,

Ouvi certa vez de um professor que a circularidade é uma reação à ocidental ideia linear que nos acachapa na expectativa da evolução e desenvolvimento (RUFINO, 2023). O bom da vida é quando a sua linha não tende ao infinito intocável, mas quando atravessa-nos num alinhavar de ponto miúdo e íntimo, como que dizendo que somos feitos do mesmo tecido.

Você, com seus olhos curiosos e presença solar, nos presenteou com uma fogueira de presenças que se direcionam ao alto. Já havia pensado na presença como linha, mas como fogo nunca. Mas assim, vendo através dos seus olhos, consigo reconhecer presença como um estado intenso, forte e quente como o fogo. Do mesmo modo, também posso imaginar uma presença-perigo, prestes a contaminar à queima-roupa. Toda vez que eu me sinto presente, sinto também uma capacidade de erguer ou destruir o que quer que seja. Talvez seja essa a contradição do sentimento de presença, perceber-se dona de um poder que se sabe como começa, mas não como termina. O susto de ter nas mãos o poder de incendiar, queimar, aquecer, ferver, entre outras atitudes políticas.

E este seu círculo incendiário poderia mesmo ser a metáfora de uma prática educativo-teatral que tem pavor de lenhas-presenças molhadas que ficam ali no cantinho, miudinho, fazendo suas coisinhas, quietinhas e no seu mundinho.

Eu a vi muitas vezes, Glorinha. Fique tranquila, eu a vi. E agradeço por ter me visto também, por ter me conferido existência com seu olhar (BRETON, 2009). Sei que você esteve presente. Sei também que você não é só uma dessas pessoas que estão no círculo que você desenhou, sei que você é o próprio fogo, a sua própria combustão. E sei também que a professora que você será colocará os alunos em círculo e os ensinará a dançar estados de presença, que os ensinará a ser crianças e não adultos, que você dará oportunidade para que eles vejam sentido em ser no mundo (MUNDURUKU, 2010).⁷⁰ Mais ainda, que você respeitará e irá proteger as almas dos seus alunos (hooks,

⁷⁰ Daniel Munduruku, neste breve texto, fala de educação na perspectiva indígena. Além da ideia de educação como respeito e forma de construir sentido às diferentes fases da vida, ainda fala da importância da ancestralidade no processo educativo.

2017)⁷¹, compreendendo suas existências numa perspectiva holística e não só funcional.

O seu desenho remete, para mim, à ancestralidade pré-colonial, momento em que os povos ancestrais dançavam para falar com o mistério. E mistério é talvez aquilo que mais se aproxima de presença, este não sei o quê que todo mundo sente alguma vez mas não sabe explicar mais do que “estar aqui e agora”. Que mais, hein, Glorinha? Confesso que cheguei até aqui e ainda não sei dizer com todas as palavras possíveis o que eu quero dizer quando sinto ou vejo ou ensino presença.

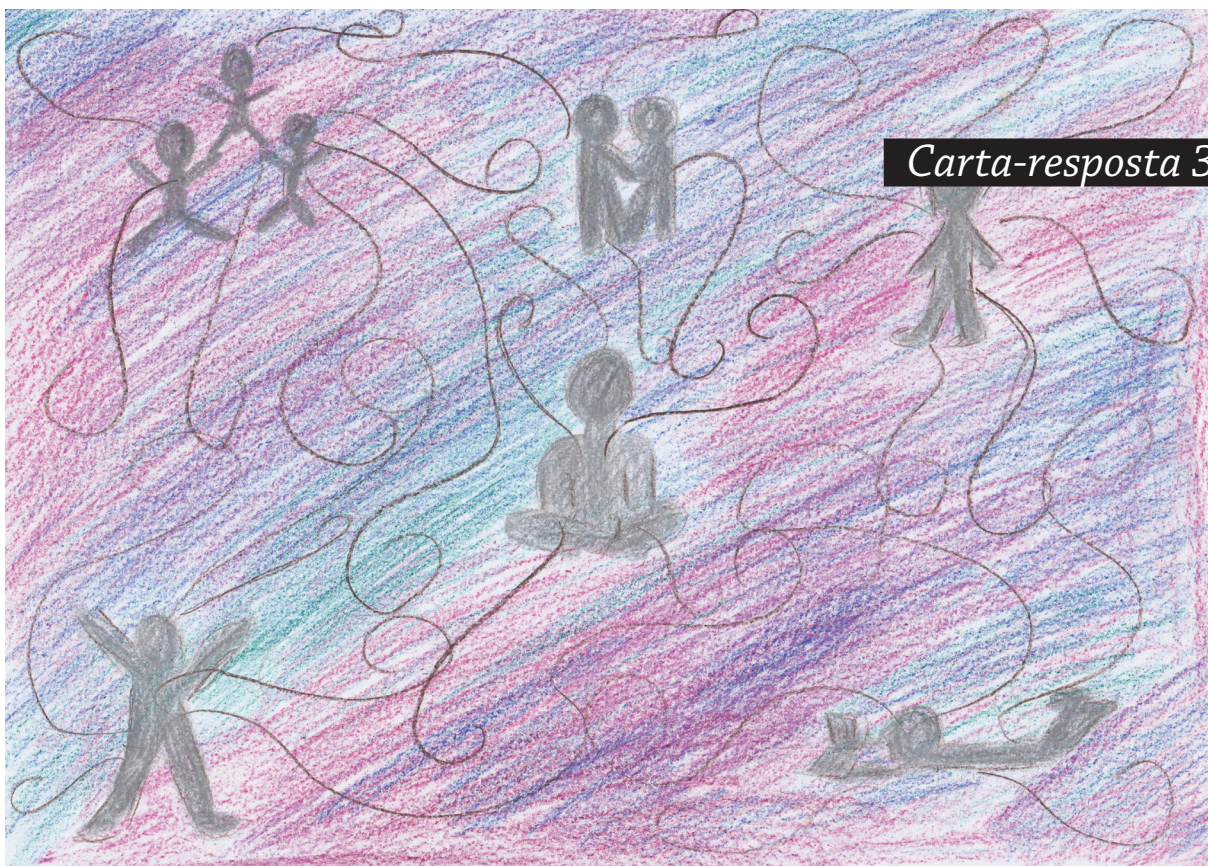
Talvez você possa fazer isso um dia por mim, para mim, por você.

Lembrei de uma foto que tirei de um dos nossos encontros e apresento você com ela agora. Eu sei, é só uma foto, mas é que para mim ela dialoga com seu desenho, com sua síntese dos nossos encontros. Aceite-a como um sinal da minha consideração por você, por sua presença nas aulas e por sua presença no mundo.



Foto 4:
Registro do autor

⁷¹ O presente texto respeita a escolha de bell hooks de grafar seu próprio nome em letra minúscula. A autora — Gloria Jean Watkins — criou esse nome em homenagem à sua avó e o emprega em letra minúscula como expressão política que busca romper com as convenções linguísticas e acadêmicas, dando enfoque ao seu trabalho e não à sua pessoa.



72

Olá, Sônia.

Eu poderia apostar, mesmo sabendo que essa palavra, apostar, não combine tanto com uma escrita acadêmica (se bem que a esta altura não tenho muita certeza de que essa preocupação valha de alguma coisa) de que esse desenho surgiu bem lá de dentro da sua mente colorida e conectada a todos os assuntos em todos os momentos em todos os lugares em tudo o que puder acontecer num todo ao mesmo tempo. Ainda ecoa nos meus ouvidos a sua voz que não tem medo de falar, que fala o que pensa e que pensa muito para falar. Esta imagem é a presentificação de um de nossos debates de fim de aula, com você sempre pontuando ou riscando o tempo-espaço com suas dúvidas, indagações, não saberes, interrogações.

Vou encarar sua composição imagética como uma pergunta, que sempre foi seu subtexto e inflexão favoritos. Eu vou me arriscar e dar uma resposta a essa pergunta, mesmo que eu não tenha muita certeza da resposta.

Mas isso não será um problema, visto que Paulo Freire já nos autorizou a estimular a curiosidade:

A curiosidade do estudante às vezes pode abalar a certeza do professor. Por isso é que, ao limitar a curiosidade do aluno, a sua expressividade, o professor autoritário limita a sua também. Muitas vezes, por outro lado, a pergunta que o aluno, livre para fazê-la, faz sobre um tema, pode colocar ao professor um ângulo diferente, do qual lhe será possível aprofundar mais tarde uma reflexão mais crítica. (FREIRE, 1998, p. 23)

Fui ali dar uma volta com Paulo Freire e voltei com a resposta provisória.

É sim. Simples assim. Sua resposta é SIM.

Sim porque em teatro tudo o que não está proibido é permitido.⁷³ E tenho certeza que você desviará da obviedade dessa sentença e se assentará na pequena-grande revolução que ela evoca: uma liberdade de ação quase sem limites, corpo-presença em direção expansiva, criança curiosa que lambe e apalpa tudo o que pode e vê até algum adulto chato dizer que não pode, que é caca, que senão machuca. E a criança era quem estava certa por experimentar o gosto do chão, e o adulto era quem estava certo porque chão não é para lambar, é para ser lambido por ele, é mais seguro. A resposta ao seu desenho-pergunta é SIM. Você pode deslizar por entre os fios curvos das relações e experimentar pelo teatro tudo o que quiser ser e saber. Dá para aprender ou desaprender tudo pelo teatro, sobre qualquer assunto, sobre qualquer questão. A resposta é sim porque você nunca perderá sua individualidade se disser o mesmo sim que eu lhe dei às ideias propostas pelas outras pessoas durante um jogo ou cena, pelo contrário, sua individualidade ganhará um brilho nunca antes visto quando você considerar a individualidade das outras pessoas com as quais se relaciona. E a presença irá enredar vocês, como você enredou as figuras do seu desenho. A resposta é sim, para você e sua presença a resposta é sim.

⁷³ Esta frase me foi dita pela professora Maria Lucia Puppo, referência na pedagogia do teatro no Brasil, na ocasião de uma aula na ECA-USP em que eu participava como ouvinte. Lembro que ela creditava a frase a outra pessoa, cujo nome não saberei dizer. De toda forma, coloco a frase para rodar e dou pistas do fio que leva à sua autoria.

Eu estou aqui distribuindo presentes nestas cartas-respostas, o meu para você é *MEU SIM*. Você tem o meu sim para quando lembrar de mim em nossos encontros, para quando lá na sua sala de aula o estudante perguntar se pode, se dá, se consegue, se ajuda, se eu fosse, se, se, se, se. O “se” é mágico (STANISLAVSKI, 1982), pois ele projeta a pessoa para a possibilidade, para a transformação de si. Mais, o “se”, conjunção subordinativa condicional, é estilingue de presença. Pegue o meu sim (agora seu, porque já lhe dei) e o “se” do seu aluno e transforme isso em presença. Você sabe o caminho, o mapa é o seu desenho.

Carta-resposta 4



74

⁷⁴ Imagem da participante Alaíde, feita em 24 de outubro de 2022.

Olá, Alaíde.

Para você a resposta é curta, pois você não se preocupou em tentar dar conta da completude dos encontros, nem evocou uma ideia que estivesse vagando pelo seu corpo no passado ou no futuro. Durante a hora e meia em que estivemos naquele último encontro do nosso trabalho, falando sobre nós e sobre presença — e sobre os nós da presença —, você se preocupou em apenas olhar para o presente e registrá-lo tal como o via. Você nos desenhou, muito bem, aliás, como que buscando um ato que fosse desacato do meu inatingível pedido de registro da pesquisa-ação. Eu sei, eu quis demais. Mas é assim que eu aprendi a ser professor. O professor sempre quer demais, nunca de menos. Não faria sentido se fosse de menos. E você soube me dizer o que era presença com seu gesto curto e certo. Presença é aquilo que se passa no presente, ora essas! Pergunta mais sem sentido.

Meu presente agora foi feito faz tempo, e não foi por mim. Foi um amigo meu quem fez. Ele se chama Eduardo Galeano, é latino-americano como nós e, assim como você, olhava para o presente de forma simples e direta, sem enrolação. Trago ele aqui embrulhado em poesia para você, para que ele nos diga a função da arte e da educação nas nossas vidas.

A função da arte/1

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

— Me ajuda a olhar! (GALEANO, 2022, p. 15)

Galeano, onde quer que você esteja neste momento, meu muito obrigado por me ajudar a ver muito mais do que as veias abertas da América Latina⁷⁵, mas um sem número de coisas que se passam aqui dentro quando

⁷⁵ Nome do seu livro mais famoso.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. 48. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

leio você. A arte-educação é o mar, a arte-educação é o pai, a arte-educação é Diego, a arte-educação é a ajuda e a arte-educação é o caminho até o mar.

PS: Alaíde, obrigado por ter melhorado a minha presença no seu desenho, ela ficou mais bonita e ampla a partir do seu olhar.

Carta-resposta 5



76

⁷⁶ Imagem feita pela participante Geni, em 24 de outubro de 2022.

Geni,

Deixei você por último porque não sabia como lhe responder. Não sei ainda. Você me deixou sem fôlego com tantas informações no seu desenho. Tentei de tudo pra lhe responder: sair correndo, plantar o pé no chão, ler um livro, cantar um ponto de caboclo, pegar alguém pela mão. Não sei lhe responder porque talvez eu ainda não saiba como definir presença, confesso, não saiba sequer ser presença quando quero. Porque quando eu vejo, ela já está lá, não me dou conta quando chega. Sei como ela chega, mas não quando exatamente. Eu sou um inabilidoso contumaz.

E pensando nisso, nessa nossa busca incessante por conhecimento encarnado, lembrei de um texto que escrevi tempos atrás e que acho que poderia nos servir diante de tanta inabilidade minha em lhe responder. Fiz uns ajustes aqui e acolá, para que ele coubesse na minha boca de agora, e lhe oferto com toda a minha cara lavada de quem não tem resposta. Eu acho que esse meu texto se parece com o seu desenho: uma tentativa falível de definir um estado de ser no mundo. Espero que você se perca nele tanto quanto eu me perco no seu desenho.



QUE É PRESENÇA?

Eu teria que perguntar para todo mundo. Eu teria que responder a mim mesmo. Eu teria que viajar sem documentos de identidade. Eu teria que descobrir. Eu teria que encontrar. Eu teria que viver. Eu teria que topa. Eu teria que conhecer. Eu teria que esquecer. Eu teria que recomeçar. Eu teria que gritar. Eu teria . Eu teria que ler. Eu teria que dormir e sonhar. Eu teria que despertar. Eu teria que subir a montanha. Eu teria que contemplar a paisagem. Eu teria que comer e me lambuzar da picante bocada. Eu teria que escalar o prédio mais alto. Eu teria que me embriagar. Eu teria que me encontrar. Eu teria que lutar. Eu teria que atravessar. Eu teria que cantar. Eu teria que rezar. Eu teria que ver espíritos. Eu teria que chorar em praça pública. Eu teria que pedir ajuda. Eu teria que ajudar. Eu teria que me apaixonar. Eu teria que amar, desesperadamente, um passo dado. Eu teria que me decepcionar. Eu teria que morrer de raiva por não me encontrar. Eu teria que sair e voltar. Eu teria que pedir desculpas. Eu teria que me jogar em todas as águas. Eu teria que ser outro. Eu teria que chegar bem próximo da fronteira para perceber. Eu teria que ser, eu próprio, um



corpo. Eu teria que saber cantar meu próprio ritmo. Eu teria que escrever e defender a minha própria constituição. Eu teria que entrar em conflito por território. Eu teria que estabelecer um tratado de paz. Eu teria que escutar o som do deserto. Eu teria que ouvir os conselhos de todas as mães. Eu teria que me agarrar a uma árvore para sempre. Eu teria que ser explorado, assaltado, saqueado, violentado. Eu teria que seguir mesmo assim. Eu teria que olhar indiferente ao menino que pede cinco centavos para comprar leite para os irmãos. Eu teria que cavar a terra com as minhas mãos. Eu teria que embalar um filho que ainda não tenho com as cantigas mais ritmadas. Eu teria que pular um carnaval infinito. Eu teria que me fantasiar de cordial e acreditar piamente nesta verdade inventada. Eu teria que sobrevoar, como um condor, todo o território possível e lançar impossíveis olhares de quem não sabe onde está. Eu teria que ter um cão que me dissesse todos os dias o peso das pulgas. Eu teria que vender chaveiros de resina numa encruzilhada qualquer. Eu teria que contar um dinheiro sujo e esperar o troco numa padaria cheia de pombos. Eu teria que olhar as estrelas e saber o nome de cada uma delas. Eu teria que caminhar por avenidas cheias de monumentos em homenagem. Eu teria que gastar os meus sapatos em ruas, vielas e passagens cheias de nomes falsos da Silva, de Souza, Jimenez, Lopes, Lopez, Xavier, González, García, Rodríguez, Mora, Rojas, Flores e mais flores na minha mão é cinco, no mercado é sete, chega aí freguesia. Eu teria que tentar fazer uma arte-educação que não quero, que não sei, que não posso, mas que preciso. Eu teria que ter um bloco de anotações mentais mais fiel, e não esse papel vagabundo que nem amassa. Eu teria que ouvir um milhão de vezes a palavra PRESENÇA, para ver se finalmente eu decoro ou aprendo ou me convenço de que me visto dessa carne colorida desbotada de tanta esfrega que levou. Eu teria que trazer comigo uma dúzia de amigos para ter certeza de que não estou indo longe demais nessa tentativa bizarra de querer saber o que É PRESENÇA. Eu teria que pedir paciência, ter paciência. Eu teria que ser, eu próprio, o que pulsa a MINHA PRESENÇA.⁷⁷

⁷⁷ Trecho adaptado de um texto produzido por mim durante o processo criativo do espetáculo teatral chamado Mirar: quando os olhos se levantam, do Coletivo Labirinto, realizado em 2022. O processo criativo deste espetáculo, no qual trabalho como ator, coincide com o desenvolvimento desta pesquisa. Apesar de não haver uma ligação estritamente direta entre ambos os trabalhos, é inegável que eu, artista-professor-pesquisador, carrego para lá e para cá as marcas de um ser e fazer arte-aula-pesquisa.

3.5 A INVENÇÃO DE UM FIM DE ATO OU APROXIMAÇÃO SOCIAL

Se todo começo é uma invenção, como disse no início deste ato, o fim também deverá ser. De concreto mesmo só temos os meios, os trajetos, os percursos. E é na metade do caminho que estamos agora, pois sempre estamos nele. Digo que o fim é também uma invenção porque a tentativa aqui foi a de fazer certa síntese da experiência com a pesquisa-ação, direcionando o pensamento-corpo para algo que poderíamos chamar de encaminhamento ou algum resumo possível. Não é possível, mas é o caminho que existe.

Quando nos propusemos a fazer esta parte prática da pesquisa, tínhamos a expectativa de que ela fosse um disparador do trabalho e que, portanto, acontecesse na porção inicial da pesquisa, o que se tornou impossível diante do isolamento social a que fomos submetidos em função da pandemia de Covid-19.

Assim, quando o trabalho de campo de fato aconteceu, as restrições eram muitas: nenhum contato corporal efetivo, todos de máscara, sala aberta e pouco tempo de interação, muito álcool em gel e todas as neuroses possíveis para aquele momento. Foi somente no último mês de trabalho que nos sentimos mais à vontade para tirar as máscaras, com o relaxamento das medidas de segurança por conta da pandemia arrefecida. Mesmo assim, a qualquer sinal de sintomas, todos avisados e afastados. Eu mesmo fui infectado no período em que realizamos a parte prática e tivemos que cancelar dois encontros.

A pandemia certamente marcou essa parte da pesquisa. À princípio, havia certa expectativa de minha parte de uma presença maior, por exemplo, das estratégias cênico-improvisacionais do Teatro do Oprimido⁷⁸ de Augusto Boal nas atividades dos encontros. Enxergava nelas uma maneira de condução que pudesse despertar um lugar mais político nas participantes, estimular uma prática que fosse engajadora, mais combativa até.⁷⁹ Pensava que daí pudessem emergir aspectos da presença ampla que buscava.

Contudo, a pandemia marcou significativamente nossos corpos e, quando encontrei as participantes, percebi pelas conversas e corpos iniciais que o que estava mais em voga era uma busca urgente de escuta, sensibilidade, calma, leveza. Tudo estava muito duro, difícil e tenso no campo social. A vida estava precária. Eu me vi PROFESSOR naquele momento, deixando que elas me dissessem tacitamente o que eu deveria fazer, que caminhos percorrer, que estratégias privilegiar. Decidi escutar.

⁷⁸ O Teatro do Oprimido reúne diversas práticas de improvisação criadas pelo encenador Augusto Boal ao longo do período em que esteve em exílio, durante a ditadura militar brasileira, e também no Brasil, já no período de redemocratização.

⁷⁹ Lembro que, nessa época, início de 2020, vivíamos fortemente os reflexos de uma eleição presidencial muito polarizada, em finais 2018.

Nesse sentido, abandonei o plano de uma prática mais engajada política e socialmente, pelo menos aquela calcada no Teatro do Oprimido, e investi em estratégias de sensibilização e olhar para o outro, dando ênfase no caráter relacional mais íntimo. Veio daí tudo o que fizemos.

Os jogos foram aliados fundamentais, assim como a instauração de um processo criativo mais coletivo e espontâneo. Foi a forma que encontrei para contribuir para uma presença ampla mais adequada àquele contexto pós-pandêmico. Claro que Augusto Boal e o Teatro do Oprimido se aliam fortemente a uma ideia de presença ampla, e falaremos disso mais adiante, apenas não foi o eixo procedimental mais adequado, do nosso ponto de vista, para o momento em que a pesquisa-ação se deu.

Enfim, muitas adaptações, jogos de cintura e, ao mesmo tempo, muita vontade de retomar, de minha parte e dos alunos, o trabalho prático e criativo, restabelecer as relações ceifadas e que se tornaram tão importantes naquele momento. Naquele? Conseguimos.

Agora, visto um pouco mais de longe, consigo respirar um ar de mais tranquilidade. Breton coloca a boca no trombone e diz que “a definição moderna do corpo implica que o homem esteja separado do cosmo, separado dos outros, separado de si mesmo” que o “o corpo é o resíduo desses três retiros” (BRETON, 2010, p. 56). Um evento pandêmico reforça essa sensação de solidude que dorme conosco, nos coloca cara a cara com a contradição de sermos influenciados por fenômenos muito maiores que um indivíduo — caso de uma doença que ganha força no coletivo — e ao mesmo tempo joga no nosso colo o peso dessa desconexão, do corpo como um problema. Estar vivo numa pandemia é um alívio e um problema, pois você pode adoecer e morrer a qualquer momento. Essa sentença modifica o DNA da subjetividade, abala estruturas relacionais, atua no presente, no passado e no futuro.

É por essas e outras que a experiência com o teatro, ao menos dentro da nossa pesquisa-ação, representava uma tentativa de abraço coletivo à distância, de contágio de vida. Presença que fosse e estivesse em espaço de brincadeira, que pudesse deixar de lado o medo inculcado pelos boletins médicos diários, que pudesse contar com a colaboração e validação de um coletivo tão amedrontador, que fosse sensível ao olhar do outro.

A brincadeira do teatro dava alívio à dureza do cotidiano restritivo. Nesse sentido, mais que parte de uma pesquisa — esta aqui — a experiência do teatro na pesquisa-ação foi um acalanto, um respiro. Por isso gosto de reforçar o caráter de aula-encontro-sessão das nossas atividades, interligadas por várias vontades, mas unidas pelo desejo final de pensar e viver a educação de corpo inteiro e mais íntima do sentido.

No que tange aos diálogos entre corpo e educação, a brincadeira se inscreve como

prática/saber/tempo/espaco privilegiado para investigar as maneiras com que os corpos têm transitado e inventado formas de cuidado, proteção comunitária e transmissão de saberes. A brincadeira assume caráter tático nas políticas da vida, ou seja, ela não é esvaziada de sentido por não se encaixar nos padrões de um mundo obcecado pela produção, pelo consumo e pela utilidade das coisas. Ao contrário, o seu principal sentido — e sua força política — é driblar essa lógica experimentando alegria, amizade, peleja, jogo, drama, mistério, curiosidade, imaginação e o destrave do corpo. “A brincadeira é o que nos possibilita virar ponta-cabeça e assumir o corpo em sua integralidade, credibilizando suas dimensões enquanto memória, comunidade, tempo, chão e inventividade.” (RUFINO, 2023, p. 20)

Brincar foi nossa saída, e que bom que isso foi possível por meio desta pesquisa, pois mesmo atrás das máscaras, com o toque proibido, havíamos de recorrer à tutilidade do olhar (BRETON, 2009), roçar a pele com a voz, dar as mãos através das ideias, concretizar o entre. O trabalho nestas condições solicitava de nós uma presença que se desse no seguro lugar do **entre**. Que é o que de fato este trabalho vem evocando ao longo dessas páginas, que nossas presenças possam ter força neste espaço entre os corpos, e isso foi tudo o que tivemos na pesquisa-ação com a impossibilidade do toque.

Nesse sentido, apesar de a pandemia ter nos trazido vários senões e obstáculos, para esta pesquisa, reforçou o fato de que a construção de uma presença forte e ampla requer o entendimento do espaço que há entre mim e outro, permeado pelo espaço-tempo em que estamos. Compreender o que me constitui como sujeito a partir do que percebo do caminho até outra pessoa, caminho este percorrido por nós em via de mão dupla por meio da ludicidade, da criação conjunta. Presença que materializa este espaço-entre, que preenche a sala, que ocupa os vazios dentro e fora dos corpos. Sentir-se vivo e de pé, apto a agir, mover, transformar. Tudo isso vem, veio a nós, através dessa compreensão, mesmo que dolorosa, do espaço que existe entre as pessoas, espaço este que garantia certa integridade. Distanciamento social necessário.

O entre os corpos ganhou corpo também.

AO CORPO-TERRITÓRIO LATINO-AMERICANO QUE ATUA, ATUA EM MIM E EDUCA

(o ARTISTA, que sempre esteve aqui, se percebe corpo-território neste momento do espetáculo. Olha para sua pele e vê que ela respira latinidade. Lembra de Paulo Freire e suas andarilhagens pelos países da porção sul de nosso continente.⁸⁰ Lembra que o corpo se assenta num chão que precisa ser consciente, que enquanto não nos vemos como latino-americanos e assimilarmos as nossas contradições, certo que seremos carentes de presença inteira, porque admiradores de uma parte Norte tóxica.)

ARTISTA: Chamamos de caminho aquele pedaço de chão que está à nossa frente. A porção passada é a caminhada. A passada é o passado querendo que a gente fique onde está. A coisa passa, calma. Por ora é hora de seguir adiante. Seguir. Escolher um novo caminho ou apenas ficar onde está. No fundo, todos os lugares são o mesmo lugar. Onde começa e onde termina o lugar onde você está? Uma parede ou muro ou porta ou portão ou grade ou cerca ou pele não separa nada, apesar de distanciar. Separar e distanciar são verbos diferentes. O espaço é alimento da PRESENÇA. E o espaço é inseparável. Não me venha com capitânias ou fronteiras, o espaço é onde você está. Onde eu estou. Eu estou na Bolívia, você está no Chile, ela está na Colômbia e todos nós estamos no Brasil. Talvez um pouco mais perto ou um pouco mais longe, mas todos nós estamos no México.

Talvez um pouco mais perto ou um pouco mais longe, mas todos nós estamos em Aby Ayala.⁸¹ Estamos conectados pelo

⁸⁰ Paulo Freire, após o golpe militar de 1964, passa por Bolívia e Chile, compartilhando experiências de uma educação popular.

⁸¹ Na língua do povo Kuna, Aby Ayala significa Terra Madura, Terra Viva ou Terra em florescimento. É o nome dado ao que os colonizadores chamariam de América. América é o nome dado pelo explorador, Aby Ayala é o nome dos povos originários.

tempo e pelo espaço de um solo que nasceu sem dono, apesar dos donos da terra⁸².


O barbeiro que pinta de verde a parede do seu comércio está enfeitando o nosso continente, não o seu negócio. A manequim de loja olha para o atlântico, não para o consumidor na rua. A vendedora da lanchonete acena para os andes, não para o cliente.

Aby Ayala é uma maneira de seguir, ir em frente. Dar nome ao próprio território, ao nosso corpo-território é um direito, não porque o território tenha dono, não vem daí a necessidade do batismo, mas porque a terra-presença não poderia ter o nome de quem a explora. O nome precisa ser uma homenagem à própria coisa, não a alguém que explora essa coisa. Minha mãe e meu pai me homenagearam com o nome de Abel. Um nome só meu mas sem marca de propriedade, uma menção àquilo que eu poderia ser na minha vida. O nome é uma aposta. Os povos originários apostaram num território refundado. Vamos começar de novo. Vamos tomar o que nos foi tirado, nosso encantamento.

Nossa presença é como esse chão que temos aos nossos pés e olhos. Uma terra cheia de donos de nada, donos de ninguém. Nosso corpo-território é uma terra ingovernável, improdutiva, interessante, íntegra, inteira.

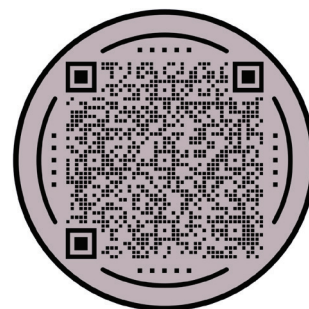
*Pare um pouco, olhe para trás.
Consegue reproduzir a caminhada?*

⁸² Referência ao poema “Os ninguéns”, de Eduardo Galeano, grande entusiasta e estudioso do nosso continente.



(O ARTISTA caminha em direção à beira do palco e se encontra com o PROFESSOR-PESQUISADOR. É hora de se fazer ouvir novamente a voz de um processo de pesquisa que se construiu em pedaços-estilhaços. Eles saem do palco, saem do teatro, mas ficam em cena. Pois nela estamos sempre enquanto estivermos vivos. O público, diante do palco vazio e da cena cheia, ouve um som que vem de dentro.)

Áudios 4 e 5



ASPECTOS AMPLIADOS DA PRESENÇA:

IV. TERCEIRO
ATO:

PISTAS PARA UMA ABORDAGEM FORMATIVA

Presença que se pensa a si mesma,

que se sabe presença,

que intervém, que transforma,

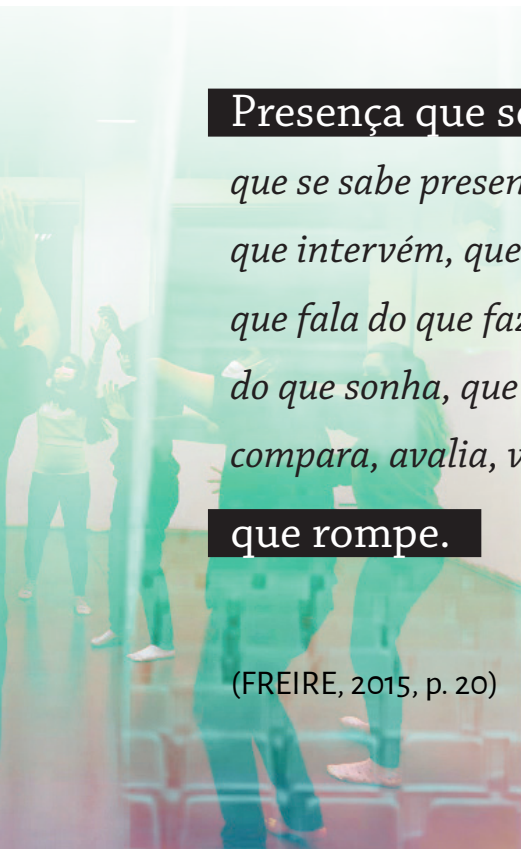
que fala do que faz mas também

do que sonha, que constata,

compara, avalia, valora, que decide,

que rompe.

(FREIRE, 2015, p. 20)



À educação é dada, entre outras coisas, a tarefa de proporcionar relações sociais que, de maneira repetida e sistemática, eclodam em processos de identidade e alteridade. Qualquer situação educativa é, dessa forma, um lugar de contato intenso, uma microssociedade, com regras e rotinas, hierarquias, solicitações éticas, manifestação de poderes, conflitos, negociações, acordos e desacordos, enfim, formação humana e cultural.

É dentro do espaço e tempo educativo que o estudante deixa de lado por algumas horas seu círculo de relações restrito, a família, e passa a se arriscar na construção de relações baseadas na descoberta de que ele é parte de uma rede de não iguais e que, portanto, irá precisar olhar para si a fim de saber quem é, de onde vem e como se conduz. Deverá olhar, ao mesmo tempo, para o outro, este ser que também possui origem, história e maneiras diversas de se conduzir no mundo.

O ambiente formativo “tem o papel de articular a cultura, um papel mais dirigente e agregador de pessoas, movimentos, organizações e instituições” (GADOTTI, 2010). É, assim, lugar de efervescência cultural, espécie de labirinto espelhado, onde todos se olham e se refletem, mostrando aquilo que conhecem e desconhecem de si mesmos. Raymond Williams (1958) diz que a educação é o “processo de dotar todos os membros da sociedade com a totalidade de seus significados comuns e com as habilidades que lhes possibilitarão retificar esses significados, à luz de suas próprias experiências pessoais e comuns” (WILLIAMS, 1958, p. 13). Uma prática educativa é, portanto, uma prática cultural, que desenvolve e amplia valores, formas de ação e comportamentos, gesta identidade. Identidade esta que está no caráter uno entre o ser e o saber (RUFINO, 2019), revelando-nos que o conhecimento é o próprio material de que somos feitos.

É no trânsito entre o particular e o coletivo, entre o micro e o macro, entre o eu e o outro que se estabelece a prática educacional. Esta relação de identidade e alteridade dentro do contexto formativo corrobora com uma educação que, como afirma Paulo Freire (2015), se pretende contextualizada com a realidade social e política, que é culturalmente diversa, tornando os educandos sujeitos da história e não objetos dela. É neste encontro com a própria presença que estaria o sentido da prática educacional. Encontro fértil que visa dotar os sujeitos de sua própria voz (hooks, 2017), possibilitando que novos discursos sejam ditos, mas principalmente ouvidos, ampliando assim a polifonia social.

E na ligação entre teatro e educação, todas essas questões se ampliam, seja pela permeabilidade da educação, seja pela expansividade do teatro.

Este é aquele ato do espetáculo em que o público começa a se mexer na poltrona, pois vamos falar sobre três pontos de como poderíamos realizar uma prática educativa por meio do teatro que tenha como base o desenvolvimento de presenças amplas. São questões

que de certa maneira sintetizam o percurso até aqui, agregando teoria e prática de um fazer teatral assentado na educação. É uma parte imanente, utópica, esperançosa — por isso talvez seja a mais necessária de todas. É nela que a palavra segue sua vocação encantatória, criadora de mundos:

A palavra, uma vez dita, não volta à boca; não se volta atrás. Ela é corpo, presença e instauração do acontecimento em si. Sabe aquele conselho valioso dos mais velhos, “cuidado com o que se diz”? Pois é. Na palavra cabe o mundo, assim como também se inventa o mundo. (RUFINO, 2021, p. 52)

As palavras seguem em jogo...

4.1 PRESENÇA CÊNICA E EDUCAÇÃO EMANCIPATÓRIA

A proposta educacional contra-hegemônica trazida por Paulo Freire (1977, 2000, 2014, 2015) é o que inaugura esta sequência de três pistas na medida em que dá parâmetro para um pensamento de formação baseada na autonomia, na criticidade e na atitude dialética. Neste passo, Freire colabora para a construção de uma prática pedagógica horizontalizada, contextualizada, libertadora e questionadora do status quo do sistema neoliberal e capitalista no qual vivemos. Em suas incursões como educador de jovens e adultos no Brasil e na América Latina, Paulo Freire (2014) põs em questão o que ele chamou de educação bancária, ou seja, uma educação em que o professor oferece, ou “deposita”, um conteúdo esperando que o estudante, caixa vazia, aprenda passivamente.

Na contramão disso, trouxe à baila uma prática pedagógica que, antes de mais nada, considera os saberes prévios de cada um dos educandos. Nesse sentido, leva à sala de aula os temas e os problemas dos alunos, fazendo com que, pela prática da alfabetização, a realidade seja vista, discutida e, quiçá, reinventada. A conscientização que gera transformação e a transformação que gera liberdade de ação na sociedade. Este é o caminho que Freire (2014) nos apresenta e que aponta, em consonância com o tema da presença ampla, para uma prática docente. Dessa forma, delineia um professor que não seja só um especialista em conteúdos, mas que seja capaz de trazer à tona o lugar da sua presença, o ponto de vista por meio do qual atua.

Uma das tarefas mais importantes da prática educativa crítica é propiciar as condições em que os educandos em suas relações uns com os outros e todos com o professor ou a professora ensaiam a experiência profunda do assumir-se. Assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar. (FREIRE, 2015, p. 42)

Esse professor consciente e com tomada de partido revela uma educação, essencialmente política, como um lugar de pontos de vista, sejam eles quais forem. Dessa forma, admitindo a relação entre ensino e aprendizagem como um lugar também da relação entre educação e política, Freire desmistifica o discurso da neutralidade da educação, característico do sistema capitalista, endossado por ideologias de extrema direita. Ora, se a escola é um espaço político e o professor um ator educacional responsável por uma educação dialógica e crítica, o que se espera do processo de ensino e aprendizagem é que ele seja ao mesmo tempo transparente e propulsor da presença dos estudantes no mundo, na sociedade e no contexto histórico e cultural no qual vivem. Educar-se, neste sentido, é tornar-se livre.

[...] toda prática educativa é libertadora, valorizando o exercício da vontade, da decisão, da resistência, da escolha; o papel das emoções, dos sentimentos, dos desejos, dos limites; a importância da consciência na história, o sentido ético da presença humana no mundo, a compreensão da história como possibilidade, jamais como determinação, é substantivamente esperançosa e, por isso mesmo, provocadora de esperança. (FREIRE, 2000, p. 23)

Tendo a liberdade como premissa e objetivo, “a escola torna-se ia, assim, um local onde os educadores e as educadoras, juntamente com os educandos, se sentiriam partícipes de um projeto capaz de transformar a realidade [...]” (ZIENTARSKI; OLIVEIRA; PEREIRA, 2010, p.9). Este projeto educacional aponta para o que chamamos de presença ampla, ou seja, estudantes atores, e não espectadores da história na qual vivem, conscientes que são transformados pela realidade ao mesmo tempo em que a transformam. Essa constatação da autonomia, geradora de transformação e liberdade, altera o estado corporal do ser no mundo, trazendo a ele uma presença forte e atuante, uma presença marcada pela consciência e não pela alienação, pelo enfrentamento e não pela resignação, pela ação e não pela imobilidade.

Paulo Freire (2015) credita à educação crítica, dialógica e problematizadora o papel de transformação social por meio de uma tomada de consciência histórica, colocando o aprendiz no curso de sua própria estadia no mundo, entendendo-se como um ser com historicidade, atuante e atuado pelo contexto em que vive. É uma proposta de educação “politicamente mais humana, a de criar, com o poder do saber do homem libertado, um homem novo, livre também de dentro para fora” (BRANDÃO, 2013, p. 87). A presença da pessoa no mundo, dessa forma, seria resultante de uma educação para a liberdade e que, portanto, carrega um arcabouço de responsabilidade, escuta e comprometimento com o estado das coisas, com a dinâmica das ações na sociedade. Facilitar a tomada de consciência ou a presença do estudante seria, então, o objetivo fundamental de todo educador.

Para Paulo Freire,

O fato de me perceber no mundo, com o mundo e com os outros me põe numa posição em face do mundo que não é de quem nada tem a ver com ele. Afinal, minha presença no mundo não é a de quem a ele se adapta mas a de quem nele se insere. É a posição de quem luta para não ser apenas objeto, mas sujeito também há história. (FREIRE, 2015, p. 53)

Paulo Freire (2015) nos empresta a ideia de que todo processo de ensino (e aqui incluímos o ensino do e pelo teatro) é uma maneira de conferir ao aprendiz a capacidade de se inserir no mundo e na sua própria história, trabalhando junto a ele sua autonomia de ação física e verbal. Nesse sentido, não é a presença que atua sobre a pessoa, mas é a pessoa que atua sobre sua própria presença, em constante atualização. Educar-se, como quem educa a si próprio, é o caminho para a compreensão e construção da própria presença.

Neste caso, a presença no palco é oportunidade dupla para que o sujeito se encontre também presente no mundo, no centro do seu próprio mundo e do mundo que o circunda. A aprendizagem do teatro, na perspectiva de Paulo Freire, seria uma maneira de dobrar a própria presença, num jogo de espelhamento entre palco e vida.

Augusto Boal, encenador e dramaturgo brasileiro, estabelece estreito diálogo com a ideia emancipatória de Paulo Freire. Nas práticas improvisacionais do Teatro do Oprimido como o teatro imagem, teatro jornal, teatro fórum, teatro legislativo e o teatro do invisível, a questão está justamente sobre como, a partir da ação dramática realizada no palco, a pessoa, de dentro da cena, consegue experimentar um ser e fazer ficcional que se ligue ao ser e fazer na vida social. Teatro como ensaio para a revolução.

Augusto Boal (1991, 2009) vem nos ajudar a pensar sobre esse teatro que sublinha o que está em potencial no ser humano: “Pedagogicamente, devemos ajudar cada participante a descobrir o que já sabe: trazer a sua consciência o seu próprio conhecimento. Não devemos dizer ‘Façam isso ou aquilo, porque é assim que se faz!’, mas ‘Se fizéssemos isto ou aquilo, como seria?’” (BOAL, 2009, p. 165).

Aí reside uma maneira pedagógica que alimenta uma posição sobre o que se está fazendo, sobre a própria atuação. Importa pouco se a pessoa realiza bem ou não o seu papel, de maneira fiel a um modelo previamente estabelecido. Importa mais que ela consiga se expressar por meio da ficção. Importa a pessoa, e não o teatro. O teatro é veículo, é o meio pelo qual o humano se posiciona sobre o mundo, elabora sua presença.

Mirando a prática, é possível aqui estabelecer duas primeiras pistas para os modos de estar no palco e no mundo numa perspectiva de presença ampla.

A primeira delas vem dos procedimentos improvisacionais do Teatro do Oprimido, que abordam o fato de uma presença no jogo cênico como uma maneira de experimentar uma presença no mundo. E no que diz respeito à nossa pesquisa-ação já foi dito o motivo para que esses procedimentos não figurassem como centrais, mas como potenciais procedimentos em continuidade de pesquisa.

Somando à primeira pista, os procedimentos dos Círculos de Cultura⁸³ que Paulo Freire

⁸³ Os Círculos de Cultura surgem na década de 1960, no contexto das experiências de alfabetização de adultos no Rio Grande do Norte e Pernambuco e do Movimento de Cultura Popular. Grupos de aprendizes que, de forma guiada, levantam palavras e temas geradores de interesse próprio e a partir dos quais o trabalho de aprendizagem se dá.

desenvolveu ao longo de seu trabalho como alfabetizador de jovens e adultos também se somam a um caminho de abordagem da presença. Primeiro porque consideram os saberes prévios de quem está em busca de aprendizagem, segundo porque colocam os aprendizes em face da responsabilidade pelo que aprendem, terceiro porque tecem um envolvimento com a coisa aprendida que conformam o saber e o ser de forma una, ampliando o espectro da presença social pela educação.

Em nossa prática da pesquisa-ação, pudemos experimentar estes pilares dos Círculos de Cultura, uma vez que, desde o planejamento das aulas, fazia parte dos encontros o momento de levantamento de saberes prévios, expectativas de experiências com o teatro e temas geradores que pudessem fazer parte do nosso trabalho cotidiano. O próprio exercício de escrita em fluxo, já citado e explicado anteriormente, fazia parte das estratégias de investigação de dados que pudessem colaborar com as escolhas metodológicas que viriam. Não à toa figurou já no segundo encontro de trabalho.

Do mesmo modo, no início da segunda fase dos trabalhos, que circundou a criação de cenas, realizamos um momento específico de leitura de mundo e seleção de temáticas que pudessem ajudar no desenvolvimento das cenas. A imagem a seguir traz um resumo da nossa lousa de referências, tudo o que foi construído a partir de então surgiu desse quadro. Como havia temas geradores distintos e, portanto, potenciais processos criativos diversos, a solução encontrada por todo o grupo foi fazer certa síntese. Chegamos à conclusão de que poderíamos criar cenas que partissem da ideia de “Festa de aniversário”. Era uma circunstância que, de certa forma, abrangeria temas levantados, como identidade, solidão, amizade, família, questões psicológicas etc. Interessante notar a ligação desses temas com o momento pandêmico que vivíamos à época e uma necessidade proeminente das participantes em seu autoafirmar.

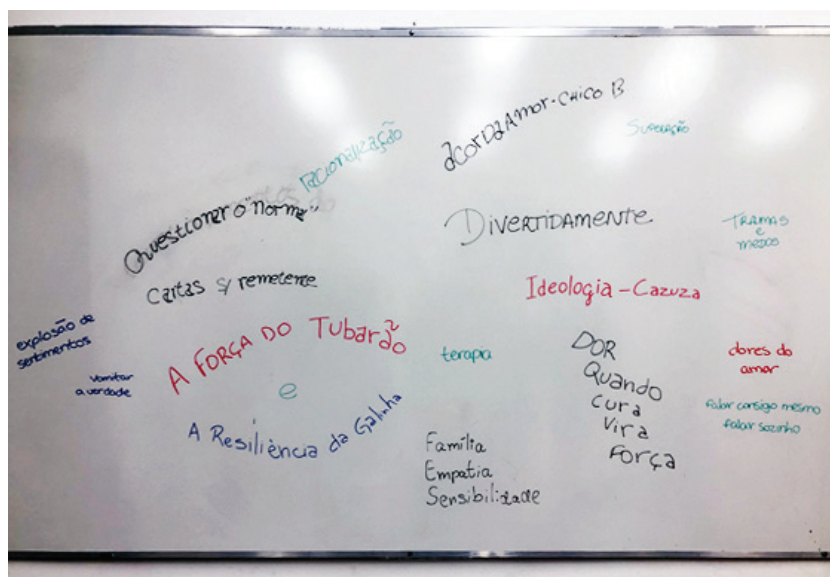


Foto 5:
Registro do autor

4.2 PRESENÇA CÊNICA, LIBERDADE E O ENCANTAMENTO DO CORPO

Caro espectador-leitor, vamos fazer um breve exercício neste momento. Enquanto lê estes dois primeiros parágrafos, convido-lhe a observar seu próprio corpo. Pare a leitura quando for necessário para que sua atenção realmente esteja voltada a si mesmo. Lançarei algumas perguntas provocativas a fim de que possamos seguir nossa épica — ou dramática — trajetória rumo à presença ampla proporcionada pelo teatro. Sem mais rodeios, avalie. Você se sentiu presente enquanto lia o texto até aqui? Que corpo é este que lê? Quais foram as sensações? Você sente que há alguma tensão corporal que faz com que seu corpo esteja menos vitalizado? Você sente que seu corpo é ou está livre? Se sentir vontade, levante um pouco, vá beber uma água, olhe pela janela, fale com alguém, quem sabe até ouça uma música e dance. Mas volte, por favor, nossa história precisa continuar. Eu lhe espero.

Bem, agora respire profundamente. Tente perceber o espaço à sua volta, os sons, a temperatura, o contato do seu corpo com as superfícies de contato, como os pés no chão ou as costas na cadeira. Agora uma pergunta bem capciosa, dessas que só os atores podem lançar de cima de um palco, protegidos pela barreira da ficção:



você se sente vivo?

Perceba que há aí o verbo “sentir” e uma qualidade desse verbo, “vivo”. Pare realmente e avalie, do ponto de vista do seu corpo inteiro e íntegro, e não só da sua razão, se a sensação de vitalidade está presente verdadeiramente. Não precisa realmente chegar a uma resposta conclusiva, tampouco mentir para si ou para mim. Às vezes, mais importantes são

as perguntas, e a arte e a educação estão aí para nos confirmar isso. Pronto, agora podemos “voltar” ao texto.

Desse preâmbulo quero trazer a ideia de um corpo que, de fato, esteja em estado de vitalidade. Corpo vivo, pronto, potente, aberto, permeável, sensível.

A educação, sabemos, sempre foi e ainda é uma prática que sistematicamente restringe, diminui, mistifica o corpo e suas possibilidades expressivas. O próprio ambiente das instituições escolares e sua arquitetura formal e disciplinar “educa” o corpo do estudante para a contenção e os currículos quase sempre se restringem a abordá-lo na sua perspectiva biológica ou, no máximo, motora e esportiva, “visando não unicamente ao aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente” (FOUCAULT, 1987, p. 119). O corpo, a ação e o movimento em suas dimensões expressivas, anímicas e simbólicas, que são as bases da linguagem do teatro (e dos rituais de maneira geral), pouco fazem parte das práticas educativas. Isso porque abordar o corpo nessas dimensões é assumir e estimular uma liberdade, individual e coletiva, que pouco se tem e pouco se quer dentro de alguns contextos de aprendizagens.

O corpo na educação, em grande medida, é aquele acidente de percurso, fardo impossível de ser deixado de lado, repositório da mente na melhor das hipóteses. Corpo desencantado.

O modelo de educação que ainda vigora está ligado diretamente ao próprio modelo colonial, marca da formação social brasileira e determinante de várias facetas da nossa sociedade. O corpo acompanha este modelo e é reforço dele.

A colonialidade, a que chamo de marafunda e carregado moderno acidental, atravessa os tempos, as existências e suas respectivas formas de interação. A marafunda colonial é o termo que reivindico para dimensionar os efeitos do colonialismo europeu ocidental como uma espécie de maldição. Assim, meus camaradinhos, o trauma corre em aberto, a produção de violências por parte desse feitiço de perda de potência e de desencante da vida nada mais é do que as operações e o lastro da presença da colonialidade. (RUFINO, 2019, p. 74)

Luiz Rufino (2019, 2021) credita ao processo de colonização o fato de nossos corpos estarem em constante desencantamento. O corpo desencantado é aquele restrito, subjugado, amarrado socialmente, objeto de julgamento e de moralidade. Um corpo que pede desculpas por existir. Já o corpo encantado, ao contrário, é aquele que se inscreve no tempo e espaço presente, que sabe da sua potência pois se reconhece vivo, imbuído de força transformadora. É um corpo que deseja e não aceita, um corpo que é feito de caminhos e não de

cancelas, corpo que se lança e não se encerra. É o corpo do jogo, da dança, do teatro, da roda de capoeira, do terreiro, da encruzilhada. Corpo que brilha, que se enxerga e que se enxerga ao vento. De Luiz Rufino (2019) retiramos o saber da encruzilhada,⁸⁴ saber este que desperta a pessoa para a lógica do cruzo, para o estado de gerúndio, o ser sendo. A presença, neste caso, é aquela sensação de atravessamento, de construção, inconstante e instável. A segurança do passado, por sua previsibilidade e a do futuro, por sua inexistência, dá espaço para o corpo em risco presente no centro da esquina, que precisa se desviar e se deixar atravessar pelos diversos caminhos que para ele convergem.

É o corpo que nega, dissimula, faz a finta, enfeitiça, joga, "finge que vai, mas não vai". É a sabedoria de fresta da síncope, a invocação da palavra que constrói mundos, a encarnação do ser em outras esferas, a ginga que vadia ocupando os espaços vazios e fazendo do pouco muito. (RUFINO, 2019, p. 133)

Ensinar e aprender a presença cênica, neste caso, é considerar o corpo como cruzo, energia vital, resistência e encantamento.

Como devem ter percebido, estamos agora numa cena decolonial cuja centralidade é o corpo nas relações educacionais. Por decolonialidade entendemos o processo de des-tronamento de saberes hegemônicos e existências que se percebem únicas. O movimento decolonial caça, nas frestas do desencante, jeito e meios de presenças e imaginários outrora subalternizados. O que se reivindica aqui é uma pedagogia que coloque o corpo no centro dos processos de ensino e aprendizagem, pois ele é de fato a centralidade da vida e das relações sociais e culturais às quais estamos em diálogo. Um corpo à margem interessa ao curso colonial, pois da periferia o grito de liberdade demora mais para chegar ao centro.

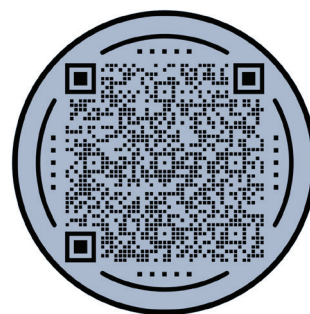
*(Pausa. Novamente o **ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR** interrompe o percurso da dramaturgia em ação e, de forma épica, quebra as paredes da escrita para trazer sonoridade à cena.)*

ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR: Há algo que não disse até agora, mas talvez porque considere óbvio, em se tratando da natureza deste material de escrita e da própria existên-

⁸⁴ Luiz Rufino é um professor que reivindica uma Pedagogia das Encruzilhadas. Baseado no saber epistemológico da entidade Exu, presente nas religiões de matrizes africanas, constrói toda sua teoria pedagógica acerca da lógica das encruzilhadas, que é o espaço de Exu por excelência. A Pedagogia das Encruzilhadas é amalgamada a partir de termos e conceitos próprios da prática da Umbanda e do Candomblé, além de saberes específicos das práticas da capoeira. Neste nosso trabalho empresto da Pedagogia das Encruzilhadas a faceta do corpo encantado, que tem referência no cruzo, mas que sugerimos que se expanda como ideal de formação humana e assente da presença ampla, tema geral destes escritos.

cia humana. Não sou só ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR. Sou ESTUDANTE também. Minha condição como tal me coloca numa posição privilegiada, como aquele que aprende enquanto faz arte, faz aula e faz pesquisa. Eu APRENDO, do verbo ME SURPREENDO. Essas duas falas que coloco a seguir para ressoar na cena, vêm inspiradas de uma disciplina que participei durante os dois primeiros anos do doutorado: “Educação e Mundo Moderno no Pensamento Político de Hannah Arendt”, ministrada pelo Prof. Dr. José Sergio Fonseca de Carvalho. Essas aulas me marcaram e marcaram também esta pesquisa. (O ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR para de escrever-falar e começa a falar-escrever.)

Áudios 6 e 7



(Silêncio. A página pede para ser escrita novamente.)

Aqui temos uma nova pergunta que nos chama à vida: como o teatro poderia contribuir para o processo de reencantamento e liberdade dos corpos e, dessa forma, ampliar a presença? Pois bem, para isso, chamarei para a roda a filósofa Hannah Arendt, que tem um trava línguas filosófico que aqui nos interessa para pensar o assunto liberdade.

Liberdade para Hannah Arendt (2014) é necessariamente um atributo político. Neste sentido, a experiência da liberdade é sempre coletiva, não diz respeito ao indivíduo, pois ser livre envolve uma ação relacional, em espaço público, prescinde de encontro. É o que acontece entre as pessoas e não dentro delas, a este último ela chamaria de livre arbítrio. “Tomamos inicialmente consciência da liberdade ou do seu contrário em nosso relacionamento com outros, e não no relacionamento com nós mesmos” (ARENDR, 2014, p. 194).

Nessa toada, podemos dizer também que a liberdade está relacionada à ação que se faz junto, não uma decisão individual entre isso ou aquilo, mas a concretização de um ato coletivo.

Será que durante uma apresentação cênica se está vivendo a liberdade da maneira como ela é entendida pela filósofa? Toda experiência estética, de alguma forma, prescinde de um deslocar-se do cotidiano ou de si mesmo. É uma pausa na vida como ela é para que, por algum tempo, tomemos a própria vida de outro ponto de vista, a partir de outros referenciais, deixando-nos afetar por algo desconhecido. Depararmos com uma obra de arte, qualquer uma, instaura um contexto de exceção. No caso do teatro, podemos ressaltar algumas particularidades. Pessoas que saem de suas casas, por vontade própria — aqui sim o livre arbítrio — com o objetivo de encontrar outras pessoas num espaço público — o edifício teatral — para viverem por um tempo determinado uma experiência apartada daquilo que se vive no dia a dia.

O teatro é um contrato coletivo em que as cláusulas versam sobre uma suspensão do tempo e espaço individual para adentrar num jogo em grupo que ninguém sabe como termina. O público busca o encontro, os atores também. A experiência estética, no caso do teatro, se dá no entre, é na perspectiva da relação entre corpos presentes, ao vivo durante uma apresentação. Estética relacional.

A especificidade da presença no teatro, coloca atores e público em estado de relação contínua e extracotidiana, proporcionando percepções a partir do encenar e fruir, falar e ouvir. Corpos habitando o mesmo espaço, construindo, juntos, um acontecimento singular. O conforto e a segurança do lar são deixados de lado para que novas ações, às vezes dolorosas e incômodas, venham à tona. Rir, chorar, não se conformar, questionar, duvidar, defender, julgar, aplaudir ou vaiar são algumas das manifestações possíveis dentro de um escopo incalculável suscitado pelo teatro.

Seria, então, o acontecimento teatral uma experiência de liberdade, da maneira como define Hannah Arendt? Um dos sinais que também nos apontam para uma resposta positiva a esta pergunta é o constante cerceamento e ataque que o teatro sofre por parte do poder público, principalmente aquela parcela interessada em calar certas vozes, impedir que determinados assuntos sejam tratados. Não são poucos os exemplos de desmonte na área da cultura, em especial as práticas cênicas que se baseiam no pensamento crítico e no questionamento político, mais que entretenimento, portanto. O teatro tem uma dimensão descontrolada, não se pode prever o que acontecerá dentro de um edifício teatral, quais discursos serão trazidos à tona, quem e o quê serão criticados.

Mesmo com uma dramaturgia pré-estabelecida, o teatro, em especial o contemporâneo, traz um forte tom performático, baseado na improvisação, onde a participação do público se torna cada vez mais recorrente e fundamental. Dessa forma, a interação ou o jogo estão se tornando cada vez mais protagonistas. O calor da ação teatral, assentado na presença viva de pessoas dispostas a interagir, tem algo de risco, imprevisível. Assim, fica patente o interesse de abafamento dessa linguagem. Quem consegue controlar algo que acontece dentro das quatro paredes de um edifício teatral, longe dos olhares de censura? Os modelos de improvisação trazi-

dos pelo já citado diretor e dramaturgo brasileiro Augusto Boal, apenas para citar um exemplo, dialogam diretamente com essa perspectiva.

Ao pensar o teatro como habilidade comum a todos e oportunidade de se experimentar no corpo e em estado criativo as agruras da vida cotidiana, Boal (1991, 2009) nos dá pistas de como o acontecimento cênico é lugar de discurso coletivo que se materializa através da ação. No corpo se compreende, na relação se desperta para a realidade, no encontro estético político a liberdade se dá.

O teatro, considerando uma experiência completa e séria, também rompe com o passado, instaura processos de renovação da percepção da vida, altera rotas e promove o que Hannah Arendt (2014) chama de milagre, aquilo que não podemos esperar. Ainda considerando Augusto Boal nesta questão do milagre, podemos dizer que o inesperado é uma tomada de consciência, um despertar para a sua própria condição social, o milagre do saber-se parte de um todo histórico e forte o suficiente para atuar, interferir e ser agente social.

Se pensarmos no teatro de rua — modelo cênico bastante comum — estas questões se maximizam, na medida em que o espaço urbano reforça o imponderável. Aqui os participantes do acontecimento cênico são ainda mais diversos, transeuntes captados pelo cenário montado, que contribuem para que novas relações e perspectivas sejam postas em prática. O teatro feito na rua instaura um círculo estético político na paisagem urbana que transforma a relação daqueles que nele estão.

É necessário também considerar mais um ponto importante. Para que este exercício de liberdade oportunizado pelo teatro se dê, todos os envolvidos precisam estar liberados das necessidades da vida, conforme aponta Arendt (2014). Não é possível estar em ato de liberdade sem que todos estejam, primeiro, em pé de igualdade e, segundo, liberados das necessidades essenciais da vida cotidiana. No encontro político do teatro, há que estar inteiro, alimentado e pleno das capacidades biológicas.

Há sim que se pôr também em perspectiva aquele teatro que nada tem de libertário. O teatro que se alinha ao liberalismo, conservador, que separa atores e público em níveis hierárquicos, que exalta as figuras midiáticas, que repete modelos estéticos e não se compromete com a essência cênica, marcadamente social e ligada diretamente aos anseios e demandas coletivas. Este teatro acrítico é um modelo que, infelizmente, ainda sobrevive, sustentado pelo mercado televisivo que privilegia o lucro e se interessa pela manutenção do status quo.

O teatro surge como espaço político, ponto de encontro dos cidadãos e lugar de fala coletiva, ágora. Consideramos aqui este teatro engajado, lugar de prática e reflexão, experiência de expurgação coletiva. Nesta perspectiva, o acontecimento teatral poderá ser considerado como experiência de liberdade, de acordo com o entendimento de Hannah Arendt (2014). O entrelaçamento de arte e liberdade não é incomum. Reforçamos, contudo, a especificidade do teatro pela sua natureza ritualística, política, lugar de coletividade e corpos presentes e pensantes.

Bem, aqui temos mais uma pista em direção dos modos de estar presente no palco e no mundo com vistas à formação humana. Há dentro do escopo da pedagogia do teatro o procedimento dos jogos. A investida aqui é a de que a prática dos jogos (re)colocaria o corpo em estado de liberdade, vivacidade e encantamento, suscitando uma presença ampla que resgataria um registro pré-colonial assentado no corpo como discurso, potência e possibilidades.

Nesse sentido, observamos muitos entendimentos em nosso campo, a pesquisa-ação. Como os jogos figuraram como procedimento nevrálgico, principalmente na primeira parte dos encontros, as questões de identidade, do encantamento, do autoconhecimento, da ressignificação da noção de liberdade foram experimentadas e debatidas muitas vezes, conforme depoimentos que já vimos no ato anterior.

Como exemplo, reproduzo aqui trecho inédito em nossa tese que fala justamente desse caráter encantatório do jogo como procedimento de presenças amplas:

“Acho que esse encontro foi sobre aprender algo que qualquer grupo de crianças poderia ter nos ensinado. Mas não me leve a mal, isso não é pouco. Precisamos de muito esforço para voltar a brincar de verdade, como fazem as crianças.

Não basta ir lá e fazer o que a regra diz.

Tem que estar tão afim e tão presente que aquilo se torna tudo que você poderia estar fazendo naquele momento. Não é só ganhar, é arriscar, porque brincar é arriscado, mas é também engraçado.

*Entrei nesse espaço através de passos automáticos e cansados de um dia de trabalho, sai com a intencionalidade do jogo permeando cada ação. Não estava menos cansada, mas consciente do que eu queria fazer e presente para realizar”.*⁸⁵

O jogo tem a tônica de apresentar ao jogador enquanto ele joga as possibilidades de uma vida diferente daquela cotidiana. O jogo é um ensaio para um modo de vida menos automatizado, mais criativo e esperançoso, uma espécie de contra-feitiço aos desmandos do processo colonial. Ao jogar — e falamos do jogo no teatro, claro, que é a parte que nos cabe aqui nesta dramaturgia — o sujeito experimenta, por exemplo, uma relação de enfrentamento e apaziguamento com as regras ao percebê-las como estacas de uma convivência que se propõe verdadeiramente coletiva; também brinca com a ideia de limites, sempre numa tentativa de alargar a fronteira entre aquilo que pode e que não pode fazer; da mesma forma, o jogador do teatro se vê numa situação diferente da cotidiana, reconhece seu potencial criativo e abre espaço para que sua própria identidade se ressignifique à luz desta experiência lúdica. Tudo isso foi experimentado em nossa vivência prática.

Falaremos sobre os procedimentos dos jogos no teatro mais adiante.

⁸⁵ Protocolo do encontro do dia 4 de maio de 2022, feito pela participante Terezinha.

4.3 PRESENÇA CÊNICA A PARTIR DO CORPO-PRESENÇA DO PROFESSOR

Este ato não poderia terminar de outra forma que não fosse apontando para um elemento fundamental em qualquer processo de ensino e aprendizagem, seja do teatro ou de qualquer outra área de conhecimento: o PROFESSOR.

Agora é aquele momento em que eu, professor, desço do palco e peço para que a luz da plateia seja acendida, sento-me numa cadeira bem próxima a de vocês e desejo ter um papo muito sincero.

Sem delongas, já lanço uma intriga. Você, professor, com qual qualidade de presença você dá as suas aulas? Você, aprendiz, como a presença do seu professor atua sobre a experiência da sua aprendizagem?

Olhamos agora para e pela perspectiva do educador de teatro, aquele que ensina a presença. A questão aqui é como o corpo do professor serve ou não como referencial discursivo para o aprendiz. Isso porque

a pedagogia libertadora realmente exige que o professor trabalhe na sala de aula, que trabalhe com os limites do corpo, trabalhe tanto com esses limites quanto através deles e contra ele. (...) reconhecer que somos corpo em sala de aula foi importante para mim, especialmente no esforço para quebrar a noção do professor como uma mente onipotente, onisciente. (HOOKS, 2017, p. 84-85)

Hooks (2017) nos dá pistas de que ensinar e aprender a presença é ensinar e aprender COM a presença do professor. E neste jogo de espelhos, o teatro vai formando pessoas também pelo exemplo e pelo diálogo. Como um professor poderia ensinar uma dimensão de presença a qual ele próprio não tem acesso ou desconhece? Colocar a atenção no corpo daquele que ensina é conferir humanidade e subjetividade a esta pessoa, uma vez que o conhecimento deixa de ser algo etéreo, neutro e sem forma a passa a ser materialidade corpórea, parte do ser do educador. A presença deixa de ser só um conteúdo do teatro e passa a ser experiência vivida em sala de aula, aquilo que acontece entre educador e aprendiz.

Não posso ser professor se não percebo cada vez melhor que, por não ser neutra, minha prática exige de mim uma definição. Uma tomada de posição. Decisão. Ruptura. Exige de mim que escolha entre isto e aquilo. Não posso ser professor a favor de quem quer que seja e a favor de não importa o quê. Não posso ser professor a favor simplesmente do homem ou da humanidade, frase de uma vaguidade demasiado contrastante com a concretezude da prática educativa. (FREIRE, 2015, p. 100)

Freire (2015) e hooks (2017) convergem na direção de um professor que se sabe histórico, porta voz do referencial discursivo daquele que ensina. A presença do professor em

sala de aula, este professor de corpo inteiro, é quem em primeira instância serve de modelo dentro do contexto de ensino e aprendizagem. O mito do conhecimento apartado do corpo, do saber mental e suspenso do chão, sem corpo, corrobora com uma prática muito comum que é a da ação pedagógica neutra e do mascaramento da corporalidade (hooks, 2017).

Quando falamos de um professor específico, o de teatro, precisamos considerar fortemente o corpo de quem ensina, ainda mais tendo a presença como perspectiva central. Quando o corpo do professor de teatro entra em sala de aula ele já traz informações importantes sobre como a presença se dará enquanto conceito, procedimento e valor. O professor é seu corpo em aspectos biológicos, mas também culturais, sociais, políticos e históricos, ou seja, o professor é uma presença multifatorial. É o que Ana Márcia Silva (2014) chamaria de corporalidade, múltiplas condicionantes do corpo e seu lugar no mundo individual e coletivo. Tudo isso é o corpo que dá aula.

Aqui temos, portanto, a derradeira e valiosa pista dos modos de estar presente no palco e no mundo. A presença ampla do estudante no palco é reflexo e está em consonância com a presença do próprio professor. Há que se pensar aqui, então, a formação deste professor no que diz respeito à sua própria presença. Que presença é esta que ensina o teatro? Que presença docente é esta que vai lidar com a emancipação e o encantamento dos estudantes de teatro? Como criar um ambiente formativo em que as presenças se contaminem e se potencializem? Como o ambiente formativo se transforma num espaço de amplificação de todas as presenças, estudantes e professores?

No caso da pesquisa-ação, estava eu ali me dividindo em alguns e, parte deles, o PROFESSOR. Eu era referência como aquele que tem a ensinar: o teatro.

Nos finais de sessão, construí o hábito de fazer registros pessoais sobre o trabalho do dia (como poderão ver nos registros de aula em APÊNDICE 1). Era uma maneira de não esquecer o que havíamos trabalhado e conversado, mas era também uma maneira de eu me colocar como participante da pesquisa, não apenas condutor dela. Eu também desenvolvi minha presença nas aulas, também vinha saindo de uma pandemia, também encarava o transporte público lotado dos finais de dia, com minha máscara no rosto e álcool em gel na bolsa, meu computador a tiracolo e celular para registros.

Precisava que meu corpo não fosse apenas veículo de informações, mas lugar de uma experiência como aquilo “que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”(BONDIA, 2002, p. 21). De nada adiantava eu falar sobre ou estimular uma presença que não pudesse construir junto com elas, eu meu corpo.

Nesse sentido, de alguma maneira, meu olhar atento aos passos das participantes e a própria escolha de uma pesquisa-ação já deixavam claro que importava muito a relação

que estabeleceria com as pessoas e como esta relação geraria conhecimento e potência de presença. Eu estava ali. Numa função diferente, claro, como a autoridade no sentido de que fala Hannah Arendt (2014), como a pessoa que exerce contextualmente sua liderança e naquela em que se confia de maneira horizontal. Mas ao mesmo tempo, também experimentava o jogo, ora como condutor, ora como participante mesmo.

Lembro de uma das aulas em que propus jogos teatrais que tinham a competição como fundamento, jogos mais dinâmicos, que exigiam certa proatividade dos participantes. Ao final da aula, pude reconhecer que alguns alunos se sentiram desconfortáveis com a atividade, o que me gerou muito incômodo e insegurança. Anotei o seguinte dessa aula:

“Neste encontro investi em exercícios que exigiam uma atitude um pouco mais aguerrida, mais tónus e atenção. Em contraponto aos encontros anteriores, as participantes precisavam tomar atitudes mais rápidas, com mais energia e numa inclinação para o ‘embate’ que os jogos carregavam. Algumas pessoas não se sentiram muito à vontade para isso e dava para perceber. Ou porque ficavam bravas por ‘perder’ no jogo ou porque tinham que deslocar o corpo/ presença na direção do embate, o que gerava desconforto. Por outro lado, consegui ver pessoas que se sentiram mais à vontade neste tipo de abordagem, se revelando e se permitindo atitudes corporais mais efusivas que nos encontros anteriores. X veio falar comigo no fim, disse que estava saindo bastante incomodada com a aula, justamente por se sentir inadequada nesta qualidade mais aguerrida. Citou que se incomodou com as trombadas do exercício da linha. No fim da aula, comentei sobre a questão da tensão que o jogo pode trazer, deslocando o foco do ‘ganhar’ para o ‘jogar’.”⁸⁶

Apesar de ter encaminhado a questão, me vulnerabilizou a insatisfação da aluna. A insegurança pedagógica — esse fantasma primordial de professores — colocou meus dois pés no chão para que, na aula seguinte, eu reafirmasse em certa medida e alterasse em outra, tudo aquilo que eu queria como PROFESSOR-PESQUISADOR e me fizesse presente nos meus objetivos. Registrei o seguinte na aula que se sucedeu:

“Aqui ficou forte a questão da energia da decisão, do risco do estar no presente, da necessidade de engajamento para estar jogando. Falei um pouco com eles sobre a quebra da medida, da humanidade presente nesta questão. Sobre como podemos nos descobrir se nos permitirmos testar ir além do comum e do confortável, de ultrapassar alguma medida da criação e, principalmente, do engajamento do corpo.”⁸⁷

Em outra aula, propus um jogo em que eu mesmo entrasse em cena com as participantes. Foi a primeira vez que isso aconteceu na pesquisa-ação e, como era de se esperar, sendo eu a autoridade, houve grande comoção e, sobretudo, entrega das participantes. O professor estava, de corpo inteiro, em situação de jogo e relação, experimentando a presen-

⁸⁶ Registro meu do encontro do dia 4 de maio de 2022.

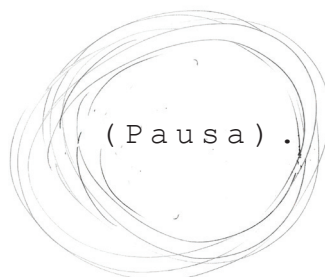
⁸⁷ Registro meu do encontro do dia 11 de maio de 2022.

ça em tempo real com todo o grupo. Dessa experiência veio o meu registro:

*“Nesta aula, as meninas estavam super à vontade. Depois de um mês afastados, sinto que a sintonia continua a mesma. Sobre a improvisação, conversamos sobre a importância do corpo na cena, como o olho no olho ajuda. Também falamos sobre a questão da brincadeira. Eu estive com elas pela primeira vez em cena e senti que isso tornou tudo mais liberado. Elas se sentiram menos observadas, eu penso. Acho que isso é um ponto que preciso pensar mais: como eu posso estar mais junto com elas? Pensando sobre a questão do corpo do professor em sala, este diálogo”.*⁸⁸

De fato, estando em cena, não havia nenhuma autoridade que estivesse observando. Havia sim, outras alunas “de fora”, que também se divertiam muito com o fato de eu estar em situação de jogo. Meu corpo em estado de ludicidade liberava certos comportamentos outrora represados das participantes — foi o que observei naquele dia.

De todo modo, considero essa pista como um chamamento para o corpo e a presença daquele que ensina. O corpo do professor como lugar de aprendizagem também.



PROFESSOR: Senhoras e senhores, meu corpo acha prudente fazer aqui uma recapitulação dos fatos trabalhados no espetáculo até aqui, ato por ato. O catalão Antoni Zabala, no livro *A prática Educativa – como ensinar* (1998), ao falar sobre o conceito de sequência didática, explica a importância da etapa de SISTEMATIZAÇÃO, que consiste em trazer ordenadamente para a beira dos olhos os variados saberes que saltitam nos quiprocós do aprender. Eu, professor também, pego na mão de Zabala e na sua para este importante adendo. E ninguém solta a mão de ninguém.

⁸⁸ Registro meu do encontro do dia 6 de julho de 2022.

(O PROFESSOR pega o giz, a página vira lousa, a palavra vira corpo)

PRÓLOGO: Apresentação da história e do narrador. Aqui, o foco é disparar uma escrita que seja diálogo, que apresente as principais circunstâncias da nossa peça-pesquisa. A forma dialógica do texto dramático inspira um modo polifônico de pesquisa em que todos têm espaço: minhas máscaras, as referências, as participantes da pesquisa-ação e, claro, você leitor, meu objetivo de imaginário nesta solitária empreitada. É o meu lugar de presença inicial, lugar onde eu apareço para narrar. **Este prólogo sou eu nesta pesquisa.**

ATO 1: Falamos panoramicamente sobre como o tema da presença é retratado na literatura da prática teatral. Vimos que dois caminhos são possíveis: 1. um em que a presença está localizada no corpo e seus limites, passível de desenvolvimento a partir de treinos e repetições; **2. outro, onde a presença é algo que acontece ENTRE os corpos, dando ênfase na perspectiva da relação, do JOGO entre as pessoas. Esse segundo caminho foi considerado o mais apropriado para pensarmos a presença ampla que se incorpora no terreiro da arte-educação.**

ATO 2: Espaço de apresentação e reflexão da pesquisa-ação, momento em que tivemos a oportunidade de perceber como as participantes da pesquisa elaboraram, junto a mim, o tema da presença. Como procedimento metodológico, elegemos os jogos teatrais e a criação coletiva como processo disparador de estudo e prática do teatro pelo viés da presença. Os materiais produzidos durante esta etapa elegeram cinco aspectos sobre os quais a presença se assentava: **1. a presença como um estar, numa ligação com o espaço; 2. a presença condicionada pelo livramento de pensamentos-problema; 3. a difusão no coletivo como ajuda para a construção de uma presença; 4. o sentir-perceber o mundo como sinônimo de presença; 5. e a presença como resultado do olhar do outro.**

ATO 3: Aqui, firmamos a cabeça⁸⁹ em elaborar mais escancaradamente a presença do teatro já na sua relação com a educação, dando espaço para que pistas de atuações pedagógicas se apresentassem. Para que a presença ampla seja o sul⁹⁰ de nossas ações, festejamos a importância de uma **educação emancipatória e crítica** (pista um). Da mesma forma, falamos da importância de encarar **o ensino como ação decolonial, preconizando uma educação de corpo inteiro que prime pelo encantamento e liberdade dos sujeitos** (pista dois). Por fim, não faria sentido pensar esses dois aspectos sem considerar a importância do **corpo do próprio professor, referência de presença na aula e no mundo** (pista três).

Terminamos a última cena deste ato. Precisaremos fazer uma pausa, um intervalo do espetáculo. É aquele momento em que as cortinas se fecham por quinze ou vinte minutos, as pessoas podem ir ao banheiro, tomar uma água e fazer comentários rápidos sobre o que se passou até aqui. Alguns irão reler o programa do espetáculo para conferir o nome de alguém do elenco ou conferir a sinopse.

Esta pausa se torna necessária para que tomemos fôlego para o que virá.

Até já.

⁸⁹ Referência a um ditame de terreiro, que significa “estar firme”, “concentrado”, com presença direcionada às “práticas do espírito”, sem perder-se em “vibrações baixas e desviantes”.

⁹⁰ Reversão da ideia de Norte como destino. O NORTE, que é lugar da Europa e dos Estados Unidos, personagens-imaginários colonizadores. O SUL aqui, é lugar epistemológico, princípio da moção do raciocínio, é demarcação de saberes outrora subalternizados, SUL como retorno, atitude anti-colonial, pensamento social e político de/para/desde América Latina, África, Ásia e Caribe (SANTOS; MENESES, 2009).

UMA VÍDEO-AULA-PERFORMANCE

PARA AQUELES QUE QUEREM MAIS QUE LER

ENTRETO 3

ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR: Falo eu de um lugar de quem está no palco desde criança e que coloca sua criança para atuar mesmo adulto. Até agora você me leu e me ouviu, é o que penso. Aqui chegou a vez de ver-sentir. Proponho um momento para assistir a esse que vos fala, num exercício de vídeo-aula-performance que gravei logo após os encontros da pesquisa-ação, em janeiro de 2023. Deixarei que o vídeo fale, apenas digo que coloquei meu corpo para jogar nos caminhos tortuosos e labirínticos para se chegar em resultados de pesquisa. Fui para o teatro e para a rua. Fui para onde me senti à vontade para falar de corpo inteiro com você.

(o tom de teatro performativo agora paira. Chegou a vez da projeção no fundo do palco, presença ao vivo e presença gravada se confundem. ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR se revela aos olhos do público).



Vídeo-aula — Presença cênica e presença no mundo:

breves apontamentos

EXPRESSÕES METODOLÓGICAS de PRESENCAS V. QUARTO ATO: NO MUNDO

Educar é, portanto, envolver.

*É revelar. É significar. É mostrar
os sentidos da existência.*

É dar presente.

(MUNDURUKU, 2010)



Camaradinhas, olhem no relógio e percebam que o tempo da apresentação está acabando. Este derradeiro ato apresenta três proposições de como trabalhar/suscitar/elaborar presenças amplas por meio do teatro. É o momento em que as personagens tomam corpo e a ficção se confunde com a realidade, abrindo espaço para um ambiente mais performativo, linha tênue entre o devir e o porvir. Este ato é o começo do fim.

Aqui, falaremos de três expressões metodológicas do teatro e de como elas potencialmente ajudariam o sujeito a se perceber presença, dar contorno à sua corporalidade e experimentar tempo e espaço de mudança social por meio das ações. São os **JOGOS**, a **criação coletiva** e o **processo colaborativo**, bases dos encontros da pesquisa-ação, estes relatados no SEGUNDO ATO. Retomaremos essas práticas aqui como forma de dar um laço propositivo à pesquisa, que desde o início vem falando de presença, de como esse tema é caro para o teatro, de como ensinar o teatro pode ter a ver com práticas emancipatórias da educação e, portanto, apostando na construção de presenças amplas pela prática teatral em contextos formativos.

Antes de adentrar propriamente nestes dois temas, façamos a construção de uma breve embocadura narrativa.

5.1 UM MANIFESTO CONTRAPRODUCENTE EM FORMA DE GRITO NUM FÔLEGO SÓ

Repara: a cada dia que se inicia, começa também uma batalha individual e outra coletiva que remonta à época da invasão portuguesa no Brasil e que nos acachapa nos pequenos e grandes momentos sociais e políticos, nos grandes e pequenos movimentos individuais e expressivos. A guerra colonial, que marca negativamente nossa estadia nas bandas de baixo do planeta, ganha morada na corporalidade, ponto nevrálgico das subjetividades e território de disputas ideológicas. Nosso corpo é terra invadida por quem se acha proprietário dele, só porque achou ter aportado em algum momento. Mas esse navegador de caravelas e capital ignora que aqui moramos desde sempre, que o cultivo da pele é policultura familiar, não tem safra para venda no exterior. Sofremos, contudo, do assalto europeu, que chama de seu tudo que é vivo, tudo que é rico.

“A guerra colonial tramou meios de ataque e destruição dos múltiplos corpos vivos” (RUFINO, 2021, p. 29), e ainda hoje catamos os cacos azulejados dessa destruição

enquanto tentamos levantar a cabeça, ajeitar a coluna, mirar adiante e seguir. É urgente problematizar a colonização, pois “a descolonização é a explosão muscular, sanguínea, existencial e semântica dos corpos que batalham por liberdade” (RUFINO, 2021, p. 51).

Assim e assim, respirar com o corpo todo tem sido o objetivo desde então, desde a onda de violência que navios exploradores seculares produziram em águas-corpos brasileiros ancestrais, inundados de violência e esperançosos por uma existência menos exploratória.

Considerando a colonização como um evento que tem, em primeiro lugar, o ataque ao corpo, não podemos deixar de avançar na problematização da penetração das suas formas de violência nas várias camadas que compõem a existência dos viventes. (RUFINO, 2021, p. 28)

E na camada chamada educação, o drama — aqui na sua ligação com o conflito — fica ainda mais proeminente, visto que a educação formal foi, e ainda é em igual medida, meio de perpetuação dos privilégios das narrativas e saberes hegemônicos. Superar o colonialismo na e da educação por meio de uma pedagogia histórico-crítica (SAVIANI, 2008) é forma de vida, resistência. Educação é camada profunda da pele, se você reparar bem, a espessura da nossa derme é do tamanho das nossas educações ao longo da vida. Se botar atenção, verá calos e cicatrizes dos tempos de aluno.

Na batalha do corpo contra o mundo, os sentidos sofrem, e começamos a sentir muito pouco daquilo que tocamos, a escutar muito pouco daquilo que ouvimos, a ver muito pouco daquilo que olhamos. Escutamos, sentimos e vemos segundo nossa especialidade. Os corpos se adaptam ao trabalho que devem realizar. Esta adaptação, por sua vez, leva à atrofia e à hipertrofia. (BOAL, 1999, p. 89)

Boal (1999) acende seu trago ancestral e em nós uma faísca-cisma da prática artístico-pedagógica. Ascende uma ideia que fala do corpo como luta, como enfrentamento de um cotidiano sem lúdico, sem jogo, sem imaginação. E com as perdas das batalhas cotidianas, este corpo aí e aqui sentados, moldados, presos, peças da engrenagem do capital, tentam uma vida que seja menos dura, menos doída e doída.

A quem interessa professores pensantes-presentes? A quem interessa estudantes pensantes-presentes? Como poderíamos imaginar uma sociedade em que as pessoas sejam conscientes do seu lugar histórico, da sua potência como agentes transformadores? Como poderemos prever um tempo em que a corporalidade seja assumida como assunto de Estado, política pública, ponto de interesse? Estamos preparados para isso? Quem nos prepara para isso? Estamos preparando nossos alunos para isso? Qual transformação virá pelo corpo em estado de presença?

Vamos lá, é na educação que o corpo se dá.

Àqueles que têm experiência colonial como marca demanda-se uma atitude responsável em relação à vida. Essa atitude, a meu ver, é parte de um refazimento de si, um reposicionamento em relação aos tantos outros que existem e dão o tom de que somos seres inconclusos e que estamos a atravessar a existência na relação com tudo que aqui faz morada. (RUFINO, 2021, p. 10)

A chamada aqui é chamamento, aquela que vai nome por nome, em ordem alfabética, querendo saber quem está presente na aula-vida.

Professor: Abel?

Abel: Presente!

Professor: Artista?

Artista: Presente!

Professor: Pesquisador?

Pesquisador: Presente!

Professor: Professor?

Professor: Presente!

Se até aqui mexemos num caldeirão presenças, falta agora o borogodó do tempero. Esse tempero atende pelo nome, o meu, o seu, o do professor que me lê, e também aquele quem eu leio quando escrevo essas palavras e a quem eu dedico essas charadas.

Carregamos no semblante a carranca de povos colonizados, historicamente ensinado à contenção, à obediência, ao treino, à restrição ou, na melhor das hipóteses, à adaptação. Corpo obstáculo, presença envergonhada. E é aí que “a educação emerge como um radical vivo; corporal; vibrante; dialógico; inacabado; alteritário; comunitário; produtor de presença; dúvida; vivência e partilha” (RUFINO, 2021, p. 11). É preciso esperar (FREIRE, 1992), camaradinhas. A vida tem outro jeito, não. Se há duas categorias de gente nesse mundo que não pode perder a esperança ativa e o otimismo crítico são aquelas e aqueles que se autodenominam artistas e educadores. É do fundamento destes ofícios, a crença de que algo pode ser mais bem elaborado, refacção de caminhos, anúncios. Não perdemos de vista aquilo que escolhemos ser.

Teatrar e educar são verbos, descendentes do lutar. E quem vai para a luta tem que ter escudo e inteligência, que é para não se machucar.

A defesa aqui é estratégia de ataque. E ela se assenta na ideia de que, em tempos de disputa, ensinar para ser mais (FREIRE, 2015) é a primeira condição de batalha. Desta feita, é do engajamento que precisamos para ensinar. Se o desenvolvimento é do feitio do carrego colonial (RUFINO, 2019), a educação que eleva os corpos à dimensão da vida em potência assenta-se na prática do envolvimento. Envolver-se com a questão educacional, uns com os outros, com os atores do ensino-aprendizagem, com suas histórias de vida, suas experiências, suas querências e demandas. Só se envolve, assim como só luta, quem tem corpo-voz.

Hooks (2020) diz de um encontro que teve com Paulo Freire certa vez:

Em uma conversa em grupo com Paulo Freire, há mais de trinta anos, eu o ouvi afirmar enfaticamente que “não podemos entrar na luta como objetos para depois nos tornarmos sujeitos”. Essa afirmação ressoou em mim. Ela afirmou a importância de eu me encontrar e ter uma voz. Falar, ser capaz de nomear, era uma forma de reclamar para si a posição de sujeito. (HOOKS, 2020, p. 83)

Em mim, o grito conceitual de Freire também ressoa, hooks. Estamos juntos nessa. O grito de guerra é para assustar e envolver o inimigo, pois nossa batalha é do universo do espanto, não do espanco. Professor e artista empunham imaginários, disparam dúvidas, bombardeiam sementes de mudança. Tudo começa e termina na voz. A voz-palavra que liberta lança sementes de vibração logo adiante. A voz torna a pessoa um sujeito. Alguém que merece ser ouvido. É preciso entrar na batalha sendo sujeito, e sujeito é voz-pessoa presente, pessoa-jogadora-atriz vivente.

Segura esta:

Se a colonização incutiu um desmantelamento do ser e uma condição desviante, a educação como experiência e prática de “vir a ser” nos possibilita a codificação de novos seres que sejam capazes de gerar outras respostas ao mundo e gerir diferentes formas de habitar. (RUFINO, 2021, p. 13)

Habitemos a nós mesmos, pois. Se isso acontecer, estaremos dando respostas novas a velhas perguntas. Melhor, estaremos empurrando as velhas respostas com novas perguntas. Sejam os radicais da pergunta (FREIRE; FAUNDEZ, 1998). Perguntemo-nos como seres inconclusos. Nós, professores e alunos, não temos outra saída quando o assunto é contracolonizar. Precisamos nos habitar em nós e tecer redes em todos, com envolvimento e uma pedagogia engajada.

A pedagogia engajada começa com o entendimento de que aprendemos melhor quando há interação entre estudantes e professor. Como líderes e facilitadores, professores devem descobrir o que os estudantes sabem e o que precisam saber. Essa descoberta só acontece se os professores estiverem dispostos a engajar os estudantes para além da superficialidade.

de. Como professores, podemos criar um clima ideal para o aprendizado se compreendermos o nível de consciência e inteligência emocional dentro de sala de aula. (HOOKS, 2020, p. 47)

Decolonizar, engajar, perguntar, teatralizar e presentificar são verbos radicais do corpo, da corporalidade. Onde o corpo aparece no planejamento de ensino? Onde o planejamento de ensino aparece no corpo? Aonde vai dar esse corpo que não para de perguntar?

Espera.

Eu sei que estou levando a sério demais esse papo de *esperançar e otimizar* — da ação inventada de ter otimismo! — e isto aqui está mais parecendo um manifesto. Não tenho pretensões que não seja, confesso. É por sobre os ombros de gente maior que eu e que vieram antes de mim que assopro o vento-tempestade. Eu, aqui, estou na tentativa de criar ombros musculosos para que novas gerações possam subir em mim, quem sabe.

Vou precisar fazer uma pausa. Eu.

Você não, se não quiser.

Eu preciso levantar, olhar pela janela e roubar do céu da minha boca algumas proposições para findar nosso percurso.

Me espera?

5.2 JOGO E BRINCADEIRA OU

UMA ODE À PRESENÇA QUE SE CONSTRÓI NO LÚDICO

Dribles de corpo, gargalhadas, esconderijos, invenções mirabolantes, bодоques, bexigas d'água, exércitos de pés sujos e dedões arrebatados nos paralelepípedos são sempre bem-vindos para ajudar a desatar os nós dos corpos que se acostumaram a permanecer tensos e em prontidão de batalha. (RUFINO, 2021, p. 71)

Falando sério, brincar é coisa de gente grande. Mesmo que seja pequeno em idade, brincar é coisa de gente grande. E no meu time vem um coro: D. W. Winnicott (1975), Johan Huizinga (2001), Roger Caillois (1990), Viola Spolin (2015), Peter Slade (1978) e Luiz Rufino (2021; 2023) estão entre algumas das vozes que junto comigo entoam esta prática contra-producente à favor da vida presente.

Trago o elástico para a nossa cama de gato:

Por que brincar? A brincadeira invoca um reposicionamento do ser via corpo, memória, afeto, comunidade, partilha e inacabamento de si. Brincar não é apenas algo reduzido a uma determinada experiência, mas uma libertação da regulação submetida a esses aspectos que compõem o seu ato. Para um mundo que investe na dominação e alteração das formas de se usar o corpo, invocar a memória, sentir o afeto, viver a comunidade e tecer a partilha, a brincadeira como expressão da liberdade do ser é um ato de descolonização. (RUFINO, 2021, p. 70)

Puxando daqui e dali, a tensão vem da aposta que a brincadeira e o jogo são caminhos ativos de experiência da presença ampla, forma de ser o corpo e ver mundo como quem brinca com ele. Mundo-brinquedo, saber brincado, amarelinha riscada no corpo, campo minado de vida-presença, aquela que é contrária à morte-ausência. Gente que brinca e joga não perde tempo com bobagem, pois sabe que é sério se perceber nesse estado de malandragem,⁹¹ tecer invenções para si, correr da estase, esconde-esconde do desencantamento.

No pega-pega referência do lado do teatro, encontramos no palco um mundo e um modo de vida mais aberto, em conformidade com o espírito livre de quem quer ser outros, ser múltiplo, ser um saber multifacetado das potências do corpo. Inconformidade é palavra de ordem para quem enxerga na performance teatral vidas para além do carrego colonial.

⁹¹ Evoco aqui a malandragem como linha de encantados da Umbanda, que tem na figura de Seu Zé Pilintra seu personagem central. Malandro, neste sentido, nada tem a ver com vagabundo ou desonesto. Malandro é aquele que sabe desviar-se da má sorte, do carrego, enfeitiça pela palavra e pela dança, samba que só, que é pra não cair na estiagem de si. Malandragem é conhecimento decolonial.

Saravá Seu Zé Pilintra!
Saravá Zeca Sete Ouros!
Salve a malandragem!

Teatro como exercício de liberdade fala de quem quer ser ator no mundo, brincar de possuir o dom da criação. Teatrar é escapar do fatalismo individual.

E o jogo é do fundamento do teatro, estágio atual de uma pedagogia da cena que dialoga com a espontaneidade e a alteridade. Quem faz teatro, joga. E este entendimento não foi sempre assim. Data do final do século XIX e começo do século XX, época em que os estudos da psicanálise ajudaram a pensar que o ensinar teatro precisava superar as técnicas de oratória, a decoreba do texto e a reprodução das marcações rígidas. A compreensão da subjetividade do ser humano, o avanço de uma pedagogia do teatro mais emancipatória e o entendimento de uma educação mais centrada no aluno e na sua relação com o aprender a aprender da escola nova, abriram possibilidades para que a prática do jogo pudesse ser protagonista nos espaços teatrais formativos (GOHN, HANSTED, 2013). Hoje em dia, raros são os espaços teatrais em que o jogo não seja protagonista.

Daí temos o jogo como prática recorrente e essencial onde o teatro forma sujeitos, artistas ou não. Foi assim na nossa pesquisa-ação, é assim nos lugares em que ensinar teatro é revolução.

Mas o que são os jogos no teatro? Como este conhecimento se constrói?

PESQUISADOR: Para dar corpo a este saber, retomo aqui alguns escritos de uma temporada mais antiga. São explicações que fizeram parte de uma pesquisa anterior deste ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR e que são parte da minha dissertação de mestrado.⁹² Como pesquisa é processo, proponho aqui uma quebra na narrativa atual para que possamos ver, como numa cena de flashback, o que de lá reverbera aqui.

(Feche os olhos e imagine a cena em preto e branco)

⁹² A referida dissertação de mestrado se chama “Experiências pedagógicas: reflexões a partir da Casa do Teatro”, orientada pela Profa. Dra. Lígia Cortez entre os anos de 2017 e 2019 dentro da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Trago este trecho aqui pois nele já se explicita o jogo como conhecimento e prática do teatro.

Leitor, pense nos jogos da sua infância, sobretudo aqueles que você realizava coletivamente. Pense também nos jogos ligados aos esportes. Pronto, agora veja a definição a seguir e veja se aplica ao que você pensou:

O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida quotidiana”. (HUIZINGA, 2001, p. 33)

Agora, convido você a substituir a palavra jogo da definição de Johan Huizinga, no livro *Homo Ludens* (2001), pela palavra teatro. Verá, de certo, que podemos tranquilamente fazer a substituição sem prejuízo ou incorreção.

O teatro é uma atividade que acontece num tempo (ao vivo) e num espaço (palco) delimitados, é uma ação voluntária que tem fim nela mesma, ou seja, não possui a obrigação da sua realização nem função prática que se desdobra em consequências igualmente práticas, funcionais. É também desenvolvido e acompanhado pela plateia a partir de certos pactos, também chamados de regras ou convenções entre todos os participantes do acontecimento cênico. Por fim, é permeado por um sentimento, também chamado de estado de jogo, que vai da tensão à euforia da realização. Tudo isso leva, atores e plateia, do mundo real ao ficcional, do cotidiano ao extra cotidiano e o traz de volta, quando chega a hora do blackout e as cortinas se fecham e as palmas aparecem. No momento em que acontece, o teatro é um jogo.

Ora, se o teatro é por si só um jogo, os atores, as atrizes e a plateia são os jogadores. E para se jogar qualquer jogo, não tem segredo, você precisa aprender a jogar: entender e respeitar as regras combinadas para que o jogo (ficção) continue vivo, compreender os macetes e truques (técnicas), perceber e colaborar com seus parceiros (escuta), blefar (improvisar) quando couber, conhecer os materiais ou objetos próprios daquele jogo (corpo, voz, espaço ritmo), ter ciência dos objetivos da jogada (circunstâncias dadas) e, sobretudo, estar inteiro no que se faz, imbuído de presença. A presença do jogador é extremamente relevante no jogo.

É disso que se trata o teatro. (XAVIER, 2019, p. 65-66)

(...)

A primeira coisa que o teatro exige de qualquer pessoa que o experimenta é que você considere que exista um outro, seja este um parceiro de cena, seja o outro o próprio público, para quem finalmente você se dirige. Estes são os parceiros fundamentais da “jogatina teatral”. Também poderíamos dizer que este outro poderia ser: o autor do texto, com quem o ator se relaciona indiretamente através das palavras, o diretor do espetáculo, cuja parceria é intrínseca pela ação necessária de “ver de fora” durante os ensaios, as demais pessoas da equipe técnica: contrarregistas e operadores de luz e som, por exemplo, cuja participação na hora do espetáculo se dá fundamentalmente pela escuta e diálogo com o que o elenco faz no palco.

E como se aprende a jogar?

Ao longo da história do ensino e aprendizagem do teatro, foram sendo criadas ações metodológicas que tinham o jogo como base. São estruturas pedagógicas relacionadas ao teatro que, de certa forma, seccionam o grande jogo geral da cena em competências e habilidades menores, mais focadas digamos, e, por isso mesmo, se relacionam diretamente com ela, a cena.

Segundo a pesquisadora americana Viola Spolin (2015), uma das referências nos chamados jogos teatrais, “o jogo é democrático! Todos podem aprender jogando! O jogo estimula vitalidade, despertando a pessoa como um todo — mente e corpo, inteligência e criatividade, espontaneidade e intuição — quando todos, professores e alunos unidos estão atentos para o momento presente”. (SPOLIN, 2015, p. 30)

Spolin dá ênfase ao caráter vivo do jogo, que solicita um jogador sabedor de si, inteiro, consciente da realidade própria do jogo. Também para ela as regras, o foco e a avaliação fazem parte da prática do jogo teatral, o que nos aponta para uma visão mais estruturalista desta atividade. Com destaque para o papel das regras, Ingrid Koudela (2013), comentando Viola Spolin, faz uma associação entre rigor e liberdade:

A função mais importante que o jogo de regras cumpre no processo é o parâmetro claro que gera a confiança necessária para jogar o jogo. Quando o indivíduo percebe que não existe a imposição de modelos ou critérios de julgamento e que o esquema é claro, ele deixa de lado o medo de se expor (subjetivismo) e participa da ação conjunta. (KOUDELA, 2013, p. 48)

O pesquisador Peter Slade (1978) apresenta outra forma de pensar o jogo, dessa vez focando mais na relação entre adultos e crianças, professores e alunos. Relação esta

que, segundo ele, deve estar mais no campo da nutrição do que da interferência, posição oposta de Spolin. O jogo, no caso de Slade, é mais um laboratório de efervescência de expressão, a construção de um tempo/espço que suscita a escuta, o diálogo, a imaginação, a criatividade e a construção de relações humanas observáveis. Diz Slade sobre o jogo que, na sua acepção, é chamado de jogo dramático:

O jogo é na verdade a vida. A melhor brincadeira teatral infantil só tem lugar onde oportunidade e encorajamento lhe são conscientemente oferecidos por uma mente adulta. Isto é um processo de nutrição e não é o mesmo que interferência. É preciso construir a confiança por meio da amizade e criar a atmosfera propícia por meio da consideração e da empatia. (SLADE, 1978, p. 18)

Na visão de Slade, o professor é elemento essencial de condução do jogo, colocando-se também em situação lúdica, conforme explica a professora Maria Lúcia Puppo (2015):

Ao professor, “aliado amoroso”, “guia bondoso e suave”, cabe uma atuação peculiar. Ele suscita a manifestação lúdica, faz perguntas relativas ao jogo, conta histórias a serem dramatizadas, atribui papéis, propõe situações fictícias, solicita contribuições dos jogadores, chama a atenção para detalhes da dramatização, jogo junto com o grupo. É sempre ele o fio condutor da experiência; sua tutela se manifesta não só pela voz; até mesmo a integridade da sua pessoa pode se fazer presente e mesclar-se à ficção gerada. (PUPPO, 2015. p. 43, grifos da autora)

Walter Benjamin, na mesma direção de Slade, dá luz ao espaço da moral nas relações entre as crianças dizendo que “as tensões do trabalho coletivo são os verdadeiros educadores” (BENJAMIN, 2002, p. 114). E completa: “O que conta, única e exclusivamente, é a influência imediata do diretor sobre as crianças através de conteúdos, tarefas e eventos. A coletividade das próprias crianças se encarrega de executar os inevitáveis ajustes e correções morais”. (BENJAMIN, 2002, p. 114-115)

Benjamin não diz especificamente do jogo, mas defende a prática teatral coletiva, emancipatória e marcada pelo “ordenamento experimental” que dela advém.

O brasileiro Hilton Carlos de Araújo reforça o traço espontâneo do jogo:

Outro ponto muito importante que deve ser tocado nesta abordagem inicial é o fato de que um jogo dramático não deve ser proposto com começo, meio e fim previamente determinados. Apenas o começo deve ser proposto; o meio e o fim vão decorrer espontaneamente da atuação dos alunos. (ARAÚJO, 1986, p. 83-84)

Viola Spolin, Peter Slade, Walter Benjamin e Hilton Carlos de Araújo têm em comum o fato de pensarem o jogo como relação, que possui na ideia de coletivo o centro da sua identidade como prática. (XAVIER, 2019, p. 66-68)

(L U Z)


Pronto, voltamos à cena atual para seguir nossa narrativa.

Como vimos, o jogo é, dentro do universo do teatro, algo essencial e bastante recorrente metodologicamente. Por isso mesmo, tem em volta de si conceitos, definições, abordagens e diferenciações que o colocam como objeto de conhecimento valoroso e complexo.

Mas, aqui, nossa mirada é sua relação com a presença ampla.

Quando enxergamos o jogo no teatro pela lente da educação, temos a possibilidade de criar um espaço e um tempo de criação e reflexão coletiva que oportuniza o trabalho da sensibilidade, da subjetividade, da interação, da empatia, da alteridade, da fala e da escuta. Ele é uma espécie de laboratório onde a potência gerada pelo coletivo e solicitação das relações interpessoais apontam para ações no próprio jogo e no mundo fora do lúdico. O jogo é uma microsociedade, espaço potencial (WINNICOTT, 1975), lócus de desenvolvimento do sujeito, pois protege-o com sua característica mediadora, de intérprete da realidade dura. É no jogo que o ator e a atriz validam sua existência criativa, é nele também que as pessoas se permitem viver sem julgamentos, experimentar seu corpo em ação, movedor de realidades.

Por outro viés, o jogo que se joga no teatro também depende de um professor jogador, que valida o modo lúdico de ser, que vê na brincadeira uma forma potente de inteligência do e no mundo. O professor que joga e proporciona o jogo é partícipe e cúmplice de uma ação transformadora, pois representante e autoridade no assunto da jogatina como modo



de vida crítico — autoridade no sentido de que fala Hannah Arendt, como exercício de confiança, sem atravessamentos da coerção, mas pela égide da referência e exemplo daquilo que se aprende (ARENDR, 2014).

Das coisas mais bonitas no ensino no teatro é quando alunos e professores jogam juntos, suplantando ambos o susto e os tabus de um professor que também é corpo, que têm cheiros, líquidos, texturas, vozes, para além das formalidades. O professor que joga junto — mesmo que apenas conduzindo o jogo — é aquele que dá o recado da sua existência enquanto presença, não desvia da organicidade do ato educativo. “No teatro, os corpos promovem formas de estar juntos, apresentam modelos de corpos, instituem poderes de ação entre si e realizam um nós que possui lugares de poder e partes visíveis e invisíveis” (LAZZARETI, 2020, p. 209, grifos da autora). É daí que, quando da integração entre alunos e professores pelos viés do jogo no teatro, abre-se espaço para invenções inclusive do ponto de vista das relações entre os agentes.

Você, imagine agora algum professor seu, mesmo que temporalmente de muito longe. Pode escolher aquele mais rígido, mais sisudo, que botava medo só de ver. Agora imagine você em jogo com ele ou ela, imaginem-se em plena brincadeira, imbuídos daquele prazer que só quem joga junto sabe. Poderia apostar na estranheza dessa imagem, na forma como a memória da disciplina se chacoalha com a imaginação da liberdade. Algo interessante pode sair desse imbróglio.


A professora Sônia Machado de Azevedo diz algo sobre os atores que poderia facilmente ser transportado para os professores que ensinam o teatro e/ou praticam jogos com alunos:

Presente em meu corpo posso me revelar: na aparência, no discurso e na ação. Posso, através da minha ação em espaços públicos, iniciar algo, uma ação que, como numa reação em cadeia será iniciadora de outras ações executadas por outros com consequências imprevisíveis. (AZEVEDO, 2020, p. 38)

É isso. Professor que joga junto é presença-autoridade, modo de ser livre no mundo, referência de amplitude de corpo, cúmplice de pequenas revoluções internas e externas.

Enfim, temos um espaço validado e validador da presença ampla, esta que encanta os sujeitos e os faz perceberem-se agentes atuantes e sensíveis, seres históricos e ativos.

Retomo agora alguns materiais produzidos pelos integrantes do grupo de trabalho da pesquisa-ação que dialogam fortemente com a nossa impressão sobre o jogo no teatro. Os dois primeiros são trechos dos “protocolos”, que são registros feitos após os encontros e



que tinham o objetivo de retomar as atividades da aula e, ao mesmo tempo, dar vazão às impressões dos participantes. O terceiro é um depoimento de fim de aula. Os textos traduzem encontros que tinham o jogo como prática principal da aula.

“Respira, solta os braços... Corpo em estado de cena, olhar para o coletivo, corpo em atitude, duplas, espelho. O olhar do outro me revela, eu te vejo, você me vê, mas... o que será que realmente vemos?”

‘Olhar é desafiador e nos deixa vulneráveis. Quando estamos vulneráveis estamos mais vivos’. Disse o professor.

Fez sentido para mim!

Ser moldado como uma escultura, encontrar o ponto de disposição e tônus do meu corpo como uma argila. Ao moldar o seu corpo entendo mais sobre o meu. Ao criar a partir do seu corpo, criei outra versão de você, que tem um pouco de mim também. Eu te expus em uma galeria e ao te observar de longe pensei: Será que a argila sabe de todo o seu potencial, mesmo antes de encontrar com as mãos do escultor?

Olhar o outro revela sobre mim...”⁹³

“Vozes confiantes, vozes engraçadas, vozes emocionadas, vozes embargadas pela timidez. Vozes que simulavam confiança, mas ainda assim tímidas, ou vice-versa. Mas, sobretudo, vozes reveladoras do sujeito.

Sim, a voz revela! Revela todos os tipos de sentimentos: angústia, dor, ironia, deboche, timidez, agonia, tristeza, revolta, desilusão, alegria etc. A voz, muitas vezes, revela mais que a própria fala, por isso a comunicação textual, para alguns, é mais fácil do que a própria conversa. E esse elemento revelador e, portanto, íntimo da voz, que revela algo que muitas vezes não se quer revelar, faz com que, às vezes, e para alguns, seja tão difícil falar”⁹⁴

“Quando a gente começou no semestre passado, para mim foi muito legal porque a gente fazia vários jogos, e eu acho que foram os jogos que permitiram que a gente se conhecesse, principalmente porque a gente tinha que se olhar e caminhar pelo espaço ou quando tinha que (...), a gente tinha que parar ao mesmo tempo. E para fazer isso exigia muita concentração, mas também você prestar atenção ao seu entorno, sentir as pessoas ao redor e, aí, ter uma percepção de quem está ao redor de você, junto com você (...). O teatro não é uma coisa que você faz sozinho, você sempre conta com a ajuda de alguém”⁹⁵

⁹³ Protocolo do encontro do dia 27 de abril de 2022, feito pela participante Zulmira.

⁹⁴ Protocolo do encontro do dia 8 de junho de 2022, feito participante Romeu.

⁹⁵ Depoimento do encontro do dia 24 de outubro de 2022, feito pela participante Sônia.



Difícil traduzir em mais palavras o que as acima já dizem, seria talvez até redundante. Mas o reforço (e o esforço) é para o sentimento de coletividade que o jogo traz, assim como também para seu caráter imprevisível que, no caso do teatro pela sua ligação com a improvisação, traz junto o sentimento de vulnerabilidade, frescor e alegria. Há também o espaço do falar de cada um, quando individualmente e coletivamente os sujeitos são convidados a expressar, com a voz, com o corpo ou com o corpo-voz, provocando e tomando o susto de se ver e ouvir falante, propositores de mundos pelo som que o corpo produz. Fazer poética em cena é fazer política:

Precisamos de corpos fechados ao projeto domesticador do domínio colonial, que não sejam nem adequados nem contidos para o consumo e para a morte em vida. Precisamos de outras vozes, políticas porque poéticas, musicadas; da sabedoria dos mestres das academias, mas também das ruas e de suas artimanhas de produtores de encantaria no precário. A escola colonial, tão presente, busca educar corpos para o desencanto e para os currais do mercado de trabalho, normatizados pelo medo de driblar/gingar/pecar. (SIMAS, 2021, p. 56)

Cometamos o pecado do desacato de sermos presenças amplas, dediquemos a construir nossas presenças pelas relações, que seja possível amadurecer nossa consciência histórica pelo corpo em jogo, por corporalidades que se reconheçam no poético e se estabeleçam no político, naquilo que é comum e diverso, no caos do olho no olho, no tesão da alteridade. Pois

a educação como fundamento corporal traz a brincadeira como mote, em especial confrontando a limitação daqueles que a observam destituída de seriedade ou rigor teórico-metodológico. A brincadeira se expressa como a inscrição máxima de uma vida não utilitária, por isso ela é íntima dos sonhos e artífice das esperanças. (RUFINO, 2023, p. 18)

O jogo e a brincadeira compõem uma primeira expressão metodológica para estar presente no palco e na vida. A proposição aqui é a de que o jogo seria a estratégia lúdica para trazer novamente o encanto para os corpos (RUFINO, 2019), possibilitando abordagens que inscrevam a presença da pessoa no palco de maneira libertária e anticolonial, ponto riscado da educação integral. O jogo como espaço e tempo de experimentação da própria presença de maneira livre e ampla, ensaio para uma maneira de ser na vida diferente daquela desencantada.

5.3 CRIAÇÃO COLETIVA E PROCESSO COLABORATIVO OU A PRESENÇA QUE SE CONSTRÓI COMO CORPO COLETIVO

Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluncia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente — a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida. (BISPO DOS SANTOS, 2023, p.4-5)

A essa altura do campeonato, já deve estar clara a ideia de uma presença ampla que se constrói por meio da relação entre corporalidades. E acabamos de nos dedicar a pensar em como o jogo no teatro pode servir de estratégia para este fim.

Propomos, contudo, outras expressões metodológicas que, apesar de se relacionarem com a essência coletiva do jogo, não são a mesma coisa que ele. Trata-se da **criação coletiva** e do **processo colaborativo**.

Antes, um breve passeio sobre como a criação em teatro se dá.

Por muito tempo, e ainda hoje em certa medida, um processo criativo em teatro se baseou numa estrutura hierárquica que tinha nas figuras do diretor e do dramaturgo seus pilares de ordenação. A palavra escrita do dramaturgo e a palavra falada do diretor⁹⁶ determinavam um modo de criação vertical, fazendo uma acepção entre aqueles que pensam a cena (direção e dramaturgia) e aqueles que executam a cena (elenco e equipe técnica em geral). Em alguns casos havia ainda a figura de um produtor, detentor do capital de investimento, a quem todos deviam prestar contas e submeter suas escolhas criativas com vistas ao lucro do trabalho. Em outro cenário, mas ainda na direção da uma relação criativa vertical, havia — e ainda há hoje — os casos em que a presença de um ator ou atriz estelar, adjetivo geralmente dado pela chancela das suas produções audiovisuais da cultura de massa — sobretudo a telenovela —, também convergia as forças de poder, neste caso criando uma orbe em volta da tal figura famosa, que ditava o que e como a criação se daria.

Pois bem, estes modelos de criação ainda permanecem vivos nos processos teatrais e nos imaginários de todas as pessoas que pensam o teatro, mesmo que de longe. São alimentados, inclusive, por uma forma romantizada de pensar a arte, como lugar de ídolos, mestres e pessoas “fora do comum”.

⁹⁶ Mantenho as palavras no masculino inclusive como reforço da questão de gênero envolvida nessa hierarquia. Por muitos anos muitas mulheres foram invisibilizadas nas práticas diretivas do teatro, ficando apenas, quando muito, com o papel da atriz que executava as ordens de um homem — dramaturgo ou diretor.

Esta forma de criação, contudo, passou a ser revista e questionada a partir da década de 1970, com a solidificação dos chamados “teatros de grupo”, coletivos de artistas de teatro que, entre outras coisas, buscavam modelos de criação que primassem pela pesquisa e descoberta de novas linguagens da cena de forma mais horizontal.

Os grupos teatrais vinham modificar esse panorama. Presentes com maior assiduidade a partir de meados da década de 1970, dividiam-se em duas correntes claramente identificadas, cuja única semelhança era o projeto coletivo do teatro. Todos os grupos caracterizavam-se como equipes de criação e se organizavam como cooperativas de produção. (FERNANDES, 2000, p. 13)

Seja pela inspiração e interesse em uma inclinação política e social mais coletivizante, seja pela necessidade de estéticas teatrais mais arejadas que viessem pelo compartilhamento de ideias (ARY; SANTANA, 2015), outras duas formas de criação passaram, a partir de 1970, a se estabelecer e servir de modelo para coletivos teatrais, incluindo os contemporâneos. São elas: a criação coletiva e o processo colaborativo.

A criação coletiva, como movimento relevante, surge para a cena brasileira na década de 1960, entretanto, sua consolidação ocorre ao longo da década de 1970 com o fortalecimento do movimento de teatro de grupo. Já os processos criativos, nomeados como processos colaborativos surgem na década de 1990. O termo se fortalece com a consolidação de coletivos de criação com vocação para a pesquisa de linguagem que buscavam alternativas para viabilizar a produção de modo diverso do teatro de encenação, instaurado durante os anos 80 no Brasil. (ARY; SANTANA, 2015, p. 23-24)

Apesar de próximos e de guardarem ligações de desdobramentos históricos, a criação coletiva e o processo colaborativo não são a mesma coisa. Na

(...) criação coletiva, o que se estabelece — ou o que se procura estabelecer — é um plano de horizontalidade máximo — Ou seja, ninguém subjuga ou direciona ninguém. Todos estão em pé de igualdade, o tempo inteiro, em relação a todos os aspectos da criação. Daí que, nos casos em que tal dinâmica — e o projeto utópico nela embutido — tenha funcionado efetivamente, presenciamos uma estrutura baseada num sistema de coordenação. (ARAÚJO, 2009, p. 50)

Neste sentido, a criação coletiva em teatro é aquela em que todas as pessoas envolvidas no processo artístico possuem vez e voz equânimes, em todas as áreas: encenação, atuação, texto, figurino, cenário etc. Ou seja, o compartilhamento é máximo e todas as decisões atravessam um rigoroso processo de decisão coletiva, em que a palavra final depende da coordenação do grupo. Não há quem assuma sozinho uma função ou decisão, tudo passa pelo debate e consentimento. Já



no caso do processo colaborativo, o que ocorre é uma contínua flutuação entre subordinação e coordenação, fruto de um dinamismo associado às funções e ao momento em que o trabalho se encontra. Por exemplo, a definição do projeto, dos colaboradores, das técnicas a serem experimentadas (treinamento físico e vocal, tipos de exercício etc.), é toda decidida ou endossada coletivamente — não raro por meio de votação, em caso de impasse. Ou seja, esta etapa ocorre sob a égide da coordenação. Em outros momentos, como a distribuição de papéis está a cargo do diretor, a definição final do texto, está a cargo do dramaturgo, ou o desenho de luz, a cargo do iluminador, por mais que ocorram debates e confrontos, o grupo acata a decisão de quem é responsável por aquela função. Isto é, trabalha sob um regime de subordinação. (ARAÚJO, 2009, p. 50)

Dessa forma, o processo colaborativo, apesar de guardar uma inclinação para o compartilhamento, o debate e a horizontalidade das decisões em momentos pontuais e escolhidos, também se apropria da subordinação, ao colocar luz nas funções e na palavra final de quem, responsável — e especialista — pelo assunto, assume a decisão, após ouvir e considerar a perspectiva criativa dos integrantes do grupo todo. Dessa forma, há aqui a ideia de responsividade, capacidade de reagir e se adaptar ao coletivo, mas não sem abrir mão da responsabilidade da decisão. No processo colaborativo resguarda-se o espaço do que é do indivíduo e do que é coletivo.

Ambos os modelos de criação dão o tom da produção teatral contemporânea, justamente pela ligação germinal que têm com os “teatros de grupo”, que são a base da organização do fazer teatral atual, especialmente no Estado de São Paulo.⁹⁷

Pela sua forte relevância no cenário atual, a criação coletiva e o processo colaborativo figuram especialmente nos currículos e projetos pedagógicos das escolas de teatro, sejam as profissionalizantes, sejam as livres, e nos dão aqui outra pista de expressões metodológicas que se ajustam ao pensar e viver a presença ampla.

O sujeito que cria coletivamente, sabendo-se (co)autor da sua ideia, é aquele que percebe no fazer da sua linguagem uma autonomia transformadora. A prática pensante, aquela imbuída de sentido porque própria, aproxima a pessoa da sua subjetividade e lhe dá status de autora de si e seu conduzir no mundo, sentimento de estar vivo. “Estar vivo é experimentar linguagens, descobri-las, se afetar por elas, alterá-las e respeitar o que não alcançamos” (RUFINO, 2021, p. 14). Um projeto artístico teatral compartilhado, onde os pon-

⁹⁷ Em duas recentes publicações do Selo Lúcias, iniciativa da Associação dos Artistas Amigos da Praça (Adaap), organização que rege o projeto da SP Escola de Teatro, há o registo de 194 grupos de teatro na capital e Grande São Paulo e 330 grupos no litoral e interior de São Paulo (MATE, A.; LONDERO, E.; CABRAL, I.; AQUILES, M. **Teatro de grupo em tempos de resignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no estado de São Paulo**. São Paulo: Lucias/Adaap, 2023; **Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias**. São Paulo: Lucias, 2020).

tos de vistas são respeitados e aproveitados como elementos de criação, dão o suporte para uma educação pelo teatro que considera a pessoa como o centro da produção da linguagem: suas histórias, suas experiências, seus atravessamentos sociais e políticos, suas técnicas, suas limitações inclusive. “A educação como parte de uma aprendizagem das coisas no mundo permite um contínuo refazer de si — autônomo, livre e em permanente afetação pelo outro” (RUFINO, 2021, p. 19).

Criar junto também é encontrar resistência, limitações, conflitos éticos, negociações, saberes culturais da égide do coletivo. Se não há quem aceite algo de “baixo para cima”, é preciso que o diálogo seja a base. Estratégias de escuta e fala são suscitadas, momentos de debate são rotineiros, consciência de seu papel, da hora do embate, do questionamento, da aceitação, enfim, uma série de competências da esfera do conviver são suscitadas. Tudo, é claro, tendo o contorno da criação e da composição de algo que está “fora” de cada um mas “dentro” de um coletivo, que é a própria cena ou espetáculo, ou seja, linguagem. “O entre dos corpos uns com os outros não é apenas partilha voltada ao plural, mas também a forma de acesso a si como singular. Trata-se de uma trama que se abre entre os corpos e, ao mesmo tempo, que os compõem” (LAZZARETI, 2020, p. 200, grifos da autora).

Ver-se individualmente num trabalho que é de todos, perceber-se coletivo porque um “eu” foi considerado e estruturado, apostamos, dialoga diretamente com a presença que se constrói no **entre**, neste espaço invisível que há entre uma pessoa e outra, lugar de potência dos corpos e do próprio teatro.

No espaço de encontro propiciado pelo acontecimento teatral estão os participantes compartilhando seus espaços corporais de produção e de percepção de si e do outro. No teatro produzimos e compartilhamos um pedaço do espaço do mundo, e se pensarmos no teatro como lugar de criação de mundos, trata-se de um mundo em criação poética. **É preciso e é possível, em estando no acontecimento teatral, inventar um tempo e um espaço, inventar um mundo, inventar corpos, inventar o teatro.** (LAZZARETI, 2020, p. 207, grifos da autora)

Inventar, dentro e fora da sala de aula-ensaio, é verbo a peso de outro. É no corpo que os mundos serão inventados, no corpo e na sua mais sutil e valiosa potência, a presença. A invenção do entre os corpos dá-nos o corpo coletivo como presente. O corpo coletivo mesmo que uno, mesmo que de uma pessoa só. Meu corpo é coletivo porque dentro do teatro que se cria junto eu me vejo parte de um todo e porque vejo todas as partes no meu corpo. “Por isso devemos assumir o corpo como tempo/espaço de conhecimento, investigação de mundo e roçado de esperanças”. (RUFINO, 2023, p. 17). Enquanto houver corpo se voluntariando a jogar (HUIZINGA, 2001), haverá construção de presenças e mundos por inventar.

Ligando pontos, a criação coletiva e o processo colaborativo, guardadas as suas especificidades, dialogam também com os Círculos de Cultura de Paulo Freire. Estão fundamentados na crença de que conhecimento é construção, mesmo que ele — e também porque — parte de saberes que são da esfera da experiência pessoal. A criação no teatro, e digo apenas do teatro para ficar no nosso lugar de experiência, guarda aspectos da pesquisa, ao considerar sempre uma fricção entre aquilo que já existe e aquilo que está por ser inventado, por descoberto. Criar é exercício de construção de conhecimento e aposta no porvir. Um processo criativo em teatro, seja em que contexto estiver, se conectado com o compromisso da formação das pessoas, sempre será um laboratório efervescente de tentativas e erros de si e do coletivo, caminhos de conformação de corpo e voz em ação que inauguram um discurso original porque próprio daqueles artistas, naquele contexto, naquelas condições culturais, imbuídos de relações de fala e escuta, enfim, de criação.

Paulo Freire já nos apresentava, com sua experiência de alfabetização de jovens e adultos, que de nada adianta uma educação vertical, que não considere os saberes daqueles que efetivamente são os protagonistas do ensino e da aprendizagem. Da mesma forma, uma criação onde um manda e outro obedece não é geradora de presença, pelo contrário, se alimenta da invisibilização dos discursos, da ausência de corpos presentes-pensantes. Esta educação colonizadora e colonizada é o samba de uma nota só. Aqui queremos mais, queremos sinfonia, batucada coronária, solfejos e sacudidelas.

A presença, tão cara a artistas do teatro e tão reivindicada aqui como produto da educação de qualidade e estado de quem está no mundo e se vê parte dele — presença ampla — é tão mais encorpada quanto mais quem faz teatro se percebe emancipado da sua criação.

Daí a tarefa curativa da educação: soprar em nós os pós feitos de corpos que bailam nas voltas do tempo e são capazes de alcançar as profundezas de nossos silêncios, nossas dores e forças; tocar na dimensão sensível de nossas presenças, convocando os diferentes “eus” que nos habitam, dentro ou fora, para confluir e rememorar que somos força criativa e geradora deste os tempos imemoriais. (RUFINO, 2021, p. 37)

Em nosso grupo de trabalho durante a pesquisa-ação tivemos os momentos em que a criação de cenas partia de uma proposta minha mas, também com meu incentivo, era organicamente apropriada pelas integrantes que logo criavam seus próprios caminhos, seus próprios discursos. Ali, numa pequena amostra de como a abordagem do processo colaborativo (neste caso) pode trazer corpo para quem faz o teatro ao mesmo tempo em que o inventa, pudemos perceber que a liberdade e a responsabilidade para criar junto ajusta uma presença que se faz ampla porque se vê autônoma da sua criação. Ao criar as cenas junto com as integrantes do grupo de trabalho, eu me criei e criei mundos com elas. Atravessa-

mentos, linha costurada no vai e vem do corpo na cena-mundo.

Aqui, vale também o destaque para este professor (no caso do grupo de trabalho da pesquisa-ação eu desempenhava este papel) que cria junto, cria com, cria nós. O professor que se faz peça de uma engrenagem maior, sabedor da sua responsabilidade na guiança do trabalho artístico-pedagógico, mas consciente da importância do estabelecimento de vozes múltiplas no processo criativo, como forma de invenção de mundos e assentamentos de presenças.

A professora tem papel importante nessas expressões metodológicas pró-presenças amplas — criação coletiva, processo colaborativo — pois assume a articulação das relações, as estratégias de escuta, os momentos de necessárias decisões e, por isso, se percebe viva porque guiada pela inconstância e ingovernabilidade da ação artística-educativa. É do professor também uma visão ampla do processo, incutindo e estimulando a força motriz do trabalho ao colocar o seu próprio prazer como material da criação nas relações de ensino-aprendizagem (HOOKS, 2017). O professor na criação coletiva ou no processo colaborativo do teatro se engendra como referencial de desejo, vértice engajador de presenças, articulador de vetores das pulsões individuais.

Destaquei dois momentos de falas e retornos das participantes da pesquisa-ação que, ao meu ver, dançam com a ideia do fazer juntos, com a rede de presenças que constroem nos saberes que se inventam coletivamente.

*“A minha ideia era ter feito um universo (...), e aí coloquei várias atividades, porque pra mim a presença não está em uma coisa só. E aí eu quis colocar essas ondinhas saindo justamente representando a transcendência e a minha ideia era fazer com que elas se cruzassem, como se fosse uma conexão também, porque a minha presença se conecta com a do outro, ou com a de alguma outra coisa. Essa foi a minha ideia”.*⁹⁸

*“Construção de cenas em dupla. Risadas. Improvisação. Guarda. Casal. Mãe. GRÁVIDA? Irmão esquecido. Na escola, cartório, hospital e supermercado. Na cena a risada e o improviso foram presentes e a fluidez foi incrível de ver. Andando de ‘carro’ e sendo paradas pelo guarda. Uma pessoa sai enquanto a outra é interrogada, e logo após, por mímica a segunda é entrevistada. A surpresa quando a informação era entendida corretamente e a diversão quando era de forma divergente: ‘Estamos casadas há dois anos, é recente!’ *sinal positivo e comemoração*; ‘Na verdade eu tô grávida!’ *choque da mãe e risadas*; ‘Achei uma criança no mercado’ *sinal negativo e tentativa de sinalizar irmão*. Na hora de passar a informação até a linguagem de sinais foi utilizada, valia tudo para se livrar do guarda. Um protocolo com diferentes risadas (KAKAKAKAKAKA, HAHHAHAHAHHA, AHSUAHSUAHUSHAH, RSRRSRS,*

⁹⁸ Depoimento do último encontro da pesquisa ação, 24 de outubro de 2022, feito pela participante Sônia.

LOL...) resumiria bem esse momento, mas foi uma atividade tão rica que vale a pena ser descrita em mais detalhes.

*Por fim, outra roda e mais conversa. UM MÊS SEM TEATRO nunca vamos nos conformar, mas percebemos que apesar de tudo a conexão e sintonia vão ficar. Planos para o futuro do teatro e empolgação pelo que está por vir. E como de costume, finalizamos com uma palma coletiva”.*⁹⁹

Companheiros de trajetória. Aqui é quase o fim. Mas o quase não é o bastante, aliás, ele não serve de nada.¹⁰⁰ Por isso, aproveitemos da frouxidão do quase para retomar alguns pontos da lousa-tese e nos prepararmos para um epílogo que logo se avizinha.

No **Ato 1** falamos de como o tema da presença é retratado na literatura da prática teatral. Privilegiamos uma vertente **onde a presença é algo que acontece ENTRE os corpos, dando ênfase na perspectiva da relação, do JOGO entre as pessoas.**

O **Ato 2** foi o espaço de apresentação e reflexão da pesquisa-ação, e ali deixamos que os materiais colhidos durante os encontros ditassem alguns aspectos da presença pelo corpo e voz das próprias participantes.

Ato 3 trouxe a presença para bailar juntamente com a **educação, uma educação emancipatória e crítica, como ação decolonial, preconizando uma formação de corpo inteiro que prime pelo encantamento e liberdade dos sujeitos** e que dialoga intimamente com **corpo do próprio professor, referência de presença na aula e no mundo.**

No nosso **Ato 4**, deixamos que três expressões metodológicas se anunciassem como práticas de uma presença ampla: **o Jogo, a Criação Coletiva e o Processo Colaborativo.** Vimos que essas três formas de se trabalhar o teatro possibilitam

⁹⁹ Protocolo do encontro do dia 6 de julho de 2022, feita pela participante Julieta.

¹⁰⁰ De um trecho de **Crônica de uma morte anunciada**, romance de Gabriel Garcia Marques. (MÁRQUEZ, G. G. **Crônica de uma morte anunciada**. Rio de Janeiro: Record, 1983).



experiências de coletividade que ajudam o sujeito a se perceber emancipado das suas escolhas, questionador das estruturas de poder alienadas das decisões coletivas e possuidor de formas de agir no mundo, pois entende a ação (teatro = arte da ação) como chave de transformação de si e da cena-mundo.

Ouve o som do berimbau?

O mestre chama e eu entro na roda de capoeira contigo, agora sou eu e você. Só nós dois. Só nós muitos. Pois minha prioridade todo esse tempo tem sido você, leitora e leitor, para quem eu dedico todo o meu escrever-sentir-perceber. Eu sei, nós estamos separados por um tempo e por um espaço, o que torna nossa relação muito mais anímica do que concreta. Mas, mesmo assim, projeto minha intencionalidade de relação daqui e espero que, ao ler estas minhas palavras neste momento, possamos estar em alguma relação possível, mesmo em brincadeira, mesmo em “campo de força”. Pois daí pode vir essa presença que tanto eu quanto você precisamos.

Vou dançar contigo, pois “ao contrário do que muita gente que se acha sabida pensa, tudo que há no mundo tem corpo para bailar” (RUFINO, 2021, p. 51), até as palavras.



101

¹⁰¹ Registro feito pela participante Terezinha, encontro do dia 20 de abril de 2022.

EPÍLOGO

A palavra é entendida aqui, como palavra e ação; não é o termo que assinala arbitrariamente um pensamento que, por sua vez, discorre separado da existência. É significação produzida pela práxis, palavra cuja discursividade flui da historicidade – palavra viva e dinâmica, não categoria inerte, exânime. Palavra que diz e transforma o mundo.

(FREIRE, 2014, p. 28)

(a luz de cena apaga e a luz de serviço acende. Tudo está às claras agora.)

ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR: Essa é a parte que, vocês sabem, tradicionalmente se fazem as considerações finais. Faremos isso, de alguma maneira. Não com a expectativa de encerrar o assunto, fechar a cortina e receber aplausos, mas com a intenção de, como nos epílogos teatrais, olhar diretamente para o que realmente importa no final das contas. A peça já está acabando, as situações foram encamiñadas, mas dentro de mim ainda dorme a inquietação de quem muito falou sobre a presença, mas ainda tem de sobra um tanto de vida que é preciso derramá-la em algumas outras palavras. Enquanto eu for personagem, estarei aqui.

Soubemos, desde o início, que o trabalho sobre a presença é algo que faz parte da linguagem do teatro, mais que isso, se confunde com a própria linguagem, espécie de alma da cena. E o corpo — operário da presença — é o centro do palco-mundo, encruzilhada de nascença. Nele tudo mora e a partir dele todos os sentidos eclodem em expressividade. Uma pessoa no palco, lugar de onde se vê, é a própria representação da teatralidade. E corpo em cena é presença, senão escapa, senão derrapa em passados e futuros.

Neste epílogo poderíamos falar do presente do presente (FABIÃO, 2010) que resume uma dobra existencial que vai além do cotidiano, que chama por um trabalho sobre si, sobre um estar no mundo de maneira afirmativa. Também poderíamos recuperar os estudos da pré-expressividade de Eugênio Barba (1993), que buscavam desenhar certo traço antropológico entre os intérpretes em qualquer tempo, em qualquer canto, tentando decifrar esse corpo presentificado em princípios que retornam. Talvez fosse necessário falar de Tomas Richard (1995) e dos impulsos grotowskianos que energizam a ação física (apud BONFITTO, 2006). Mais importante talvez fosse resgatar uma presença cênica pelo olhar de Renato Ferracini (2017), que a pensa como força e constructo da relação entre corpos em cena, tendência mais alinhada com a presença ampla que tanto falamos. E quando o assunto fosse o corpo, David Breton (2010) não poderia faltar, porque através dele entendemos até que olhar é corpo. Mas talvez não seja necessário isso aqui. Apenas talvez.

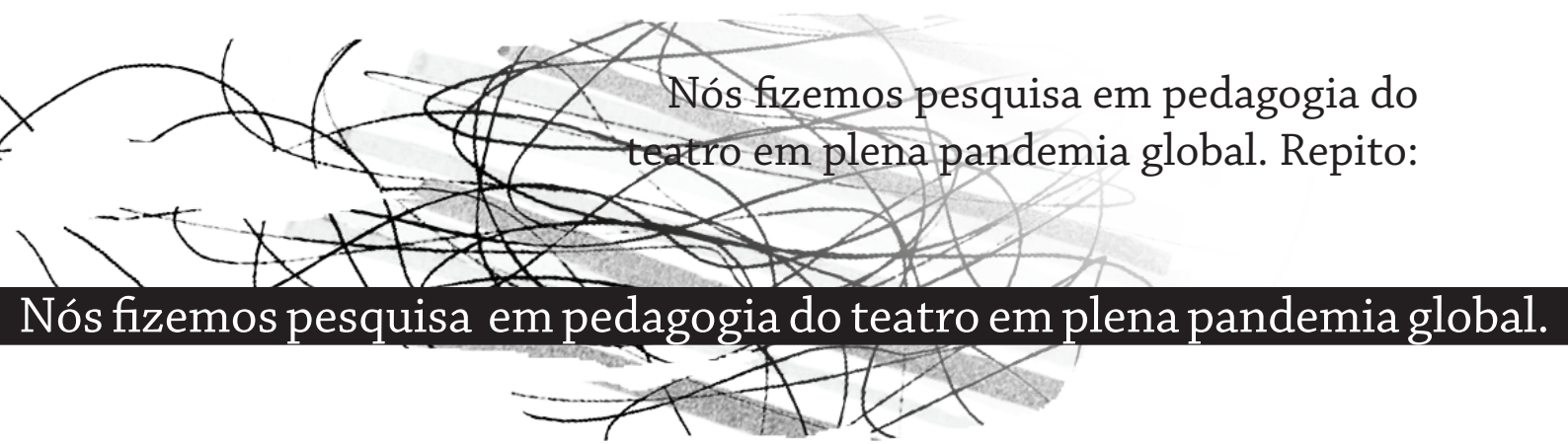
Há quem pudesse exigir que tentássemos resgatar as referências do campo da educação, visto que essa pesquisa está dentro de uma faculdade que leva este nome. E se isso acontecesse, falaríamos certamente de Paulo Freire (2015), que dimensiona a educação numa perspectiva de tornar as pessoas sujeitos da sua própria história, assenhoradas de uma presença que se percebe transformadora. E se falássemos de Freire, teríamos que falar de bell hooks (2017), que pede uma pedagogia engajada, que considere os contextos do ensino e aprendizagem, que deixa claro que professor é cor-

po e presença e precisa deixar que os alunos também sejam. Mas certamente, pensando na educação, Luiz Rufino (2021, 2023) seria um autor muito citado por aqui, uma vez que pensa o corpo como produto de um processo de colonização que desencanta os corpos e que, portanto, a educação precisa gingar e brincar para encontrar frestas que se expandam em liberdade. Claro, liberdade como atributo coletivo é coisa de Hannah Arendt (2014), e dela não poderíamos esquecer se fôssemos levados a falar desse assunto.

Certamente, se estivéssemos dentro da normalidade, desses autores não poderíamos deixar de falar. E de muitos outros também não.

Mas não apresentaremos isso aqui.

Até porque, se tudo acontecesse como o esperado, falaríamos de meninas que se jogaram numa pesquisa-ação junto comigo e que, assim como eu, se acharam em jogos e brincadeiras. Delas trago um coração que bate forte, coração grande o suficiente para deixar para trás as máscaras que impediam um vírus que nos deixou sem chão-pulmão.



Nós fizemos pesquisa em pedagogia do teatro em plena pandemia global. Repito:

Nós fizemos pesquisa em pedagogia do teatro em plena pandemia global.

Disso, eu e elas — e digo elas porque me refiro às cinco que concluíram todo o processo comigo — nunca nos esqueceremos. Colocamos nosso corpo e saúde em risco para que pudéssemos viver e pensar o teatro.

Presença ampla maior que isso desconheço.

Junto com elas conseguimos pensar que presença tem a ver com coletivo, tem a ver com confiança, com roçado de re-

lações. Que o corpo individual cresce e se presentifica por meio do corpo coletivo, que jogar e criar coletivamente e colaborativamente potencializa a voz, amplifica a expressão. É polifônica a presença.

Se esse fosse um final, falaríamos sobre isso.

Mas este não é um final. Epílogo serve justamente para dar aquela sensação de que, apesar de a história ter acabado, sempre sobra alguma coisa para viver.

Você que escuta a minha palavra e elabora uma presença neste mundo, compartilhe comigo o desejo de ser mais, ser inteiro, ser amplo. Presença ampla que não apenas flana, mas assenta os pés no chão do mundo e procura com quem ser junto. Eu e você estamos presentes neste texto, e eu sou porque você está aí, neste apanhado de palavras-narrativa. Eu e você queremos ser atores da nossa vida, atores que agem, falam, discutem, dialogam, propõem e não se conformam com a forma de espectadores.

Formação que dá forma, contorno, estrutura e encantamento para ser por inteiro, ser presença. O presente do presente nos ajuda a viver cada respiração, numa espécie de meditação ininterrupta, sensível a cada queda e recomeço. O palco é o nosso mundo. É nele que eu reapareço. E o mundo é nosso espaço. Mundo vazio de coxias, pois coxia é passividade, é inação. Nosso lugar é no centro, na porção baixa da boca de cena, engolindo com olhos, ouvidos e bocas esse acontecimento que é a vida.

O teatro e a educação se unem quando a performance é visceral, quando a palavra é direito, quando a reação é viva. O teatro é formação humana quando quem fala e age e chora e sorri, explode e implode diante de tantos estímulos ininterruptos. Nossa presença se constrói a partir da dor da ausência. Ausentar-se dói. Ausentar-se corrói a experiência da vida em sociedade. Quem é ausente perde o presente que é estar vivo.

Eu vivo, tu vives, nós veremos um dia em que não será preciso reclamar presença para nós mesmos e para tantas pessoas que vagam como se a vida não fosse com elas. O mundo

nos diz respeito, o mundo nos diz respeito, o mundo nos diz respeito.

Quando eu abri esse lapso de presença junto a você páginas atrás, esperava encontrar alguém que sabe onde está, sabe-se emancipado da perseguição colonial que insiste em nos desencantar, que nos joga no backstage do dia a dia.

Eu fecho as portas do teatro e faço o borderô na bilheteria, pois coloquei meu preço na conta mais alta. Ainda tenho meu corpo aquecido por inteiro e esqueço que um dia fui colocado numa poltrona confortável, sim, mas que ela não me assenta, apenas me põe sentado. Não quero sentado, quero sentido.

Falava há muito de um papo ao pé do ouvido, e enquanto falo me ouço também, cá aqui no meu ouvido. Ouço você aí do outro lado, faço sentir na certeza que alguém me escuta quando o dramaturgo sou eu mesmo. Se sei o que falo, sei como me escutam. E esta é uma maneira de estar.

Nosso parceiro Freire (2014) dizia há anos que ser dono da própria palavra é um esforço que vale a pena.

Eu quis falar tudo o que disse. Mas sei também que não falei sozinho, falou comigo muita gente que veio antes e durante. Talvez depois. Falei coro porque criar junto é forma de inventar invenções, inventar corações. É do teatro o modo conjunto, botão que aperta e sai do próprio mundo para caçar outro que seja possível junto. Nem só eu, nem só você. Se a coisa está no presente, nós.

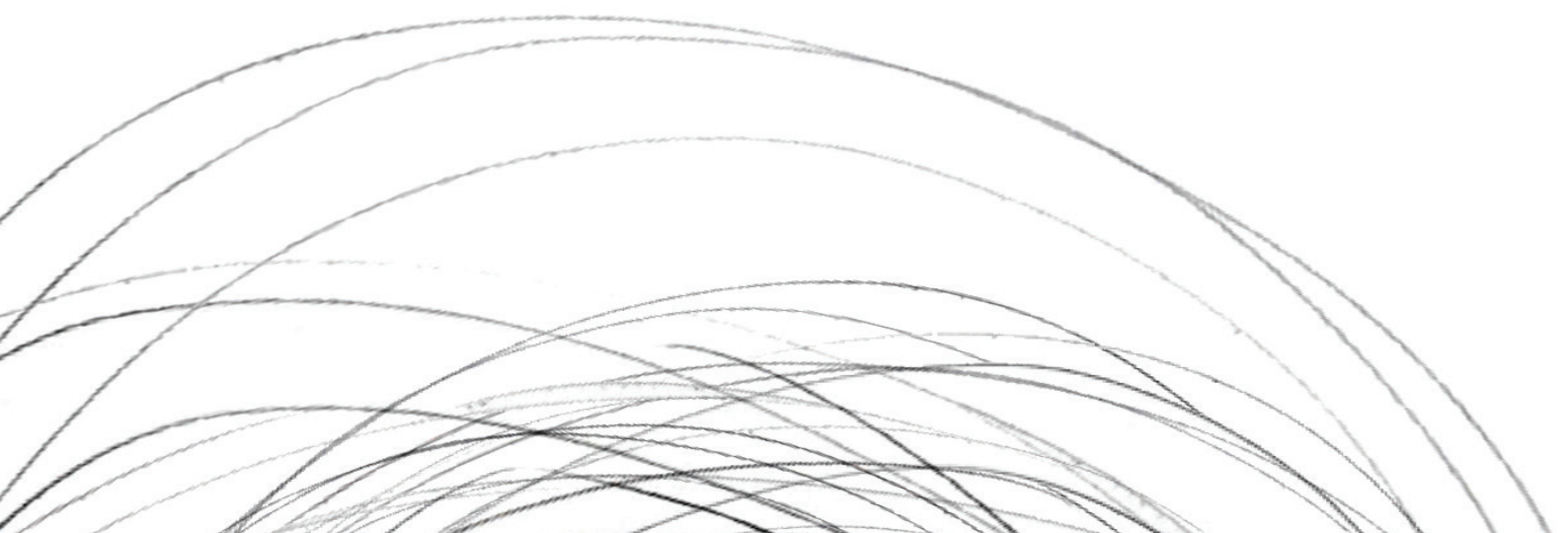
Eu, de cá, digo que quem se propõe a jogar, no palco e no mundo, vive como se fosse encruzilhada, onde nada passa e tudo fica, fixa o que me torna mais e mais e mais e mais presente. O jogo no teatro é aquele momento raro de perceber que minha luta não é minha, é nossa, que a aflição não é minha, é nossa, que a explosão não é minha, é nossa, que a derrota não é minha, é nossa.

Nossa! Quase ia me esquecendo. Eu, se fosse você, e sou um pouco, pensaria melhor nesse lance de presença e se questionaria verdadeiramente sobre quem, quando, onde e como se é. Eu, se fosse você, e sou um pouco até, saberei

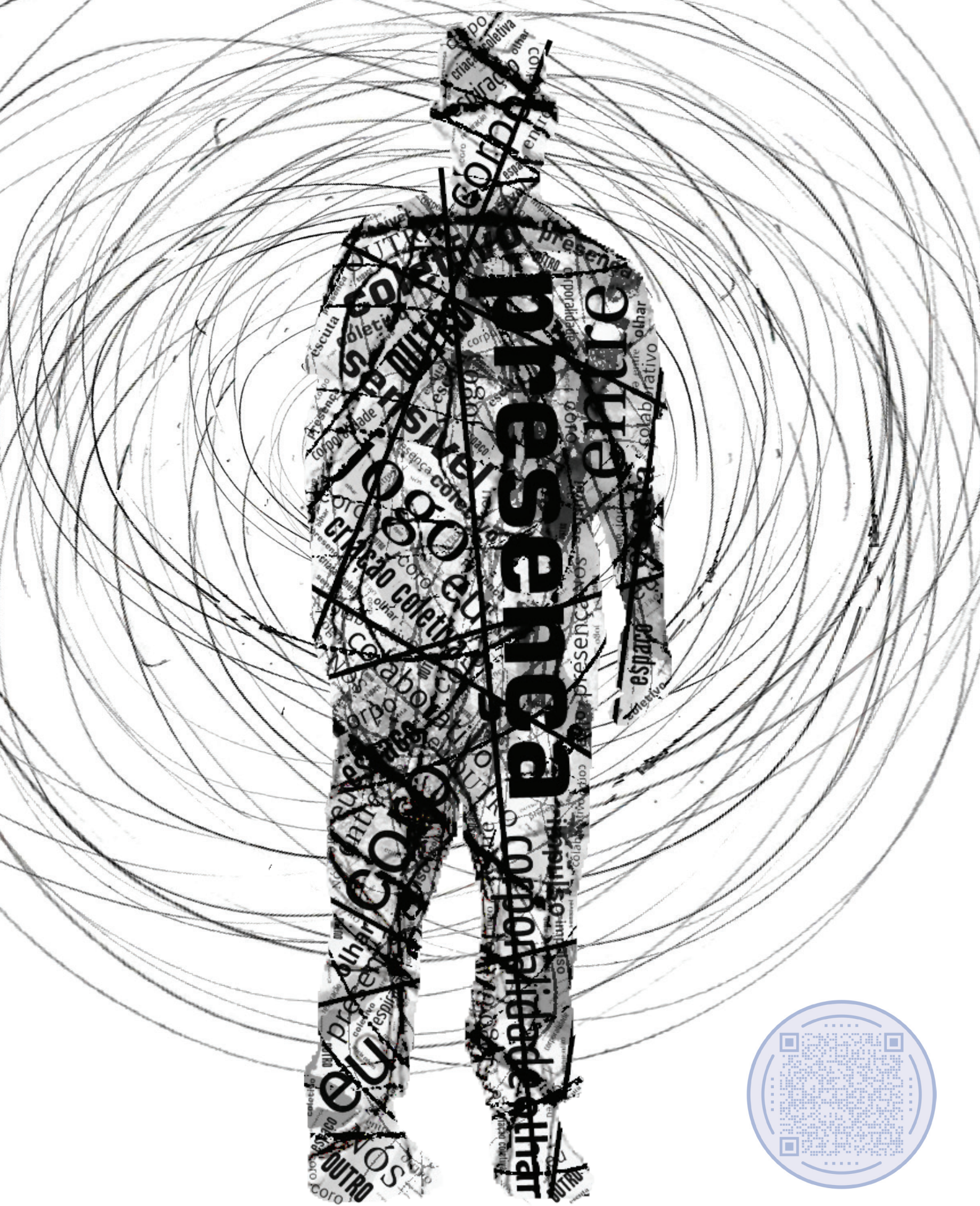
que quando esse texto acabar, continuarei no mundo, firmarei meus pés no chão e pensarei nesse lance de ser no palco e ser no mundo.

Você, fosse eu, e é também, escalaria um elenco para chamar de nosso, quem sabe assim se daria de presente uma prenda que não fosse ausência, mas sim um se conduzir presença.

PRESENÇA NO PALCO E NO MUNDO: UM PONTO RISCADO NO CORPO DE
QUEM FAZ TEATRO.



PONTO RISCADO



Para melhor fruição, sugiro o seguinte áudio para acompanhar a leitura do ponto riscado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA JÚNIOR, J. S. Reflexões acerca do espaço teatral e o ambiente escolar. **Revista de Letras, Artes e Comunicação**. Blumenau, v. 1, n. 2, p. 180-184, maio/ago. 2007.

ALMEIDA JÚNIOR, J. S. Verbete “Lugar teatral”. In: ALMEIDA JUNIOR, J. S.; KOUDELA, I. (coord.). **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ARAÚJO, A. O processo colaborativo como modo de criação. **Olhares**, n. 1, p. 46-51, 2009. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002736213.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.

ARAÚJO, H. C. **Artes Cênicas**: Introdução à interpretação teatral. Rio de Janeiro: Agir, 1986.

ARENDT, H. Que é liberdade? E Que é autoridade? **Entre o passado e o futuro**. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

ARY, R.; SANTANA, M. Da criação coletiva ao processo colaborativo. **Revista Pitágoras 500**. vol. 9, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8647190/14104>. Acesso em: 27 out. 2023.

AZEVEDO, S. M. **O papel do corpo no corpo no ator**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

AZEVEDO, S. M. Pele, poro, pó ou rios de sangue desaguando em doces corações em meio à ventania. Somos. O começo de tudo ou o viver como poesia. In: GONÇALVES, J. C.; AZEVEDO, S. M.; FERRACINI, R. (org.). **Corpo e(n)cena: ensaios urgentes..** São Paulo: Hucitec, 2020.

BARBA, E. **A canoa de papel: Tratado de Antropologia Teatral**. Tradução: Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARROS, M. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

- BENJAMIM, W. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- BISPO DOS SANTOS, A. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023.
- BITENCOURT, M. A. L. *et al.* O que é escrita performativa? **Escrita Performativa. DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, out. 2020., p. 1-24.
- BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOAL, A. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BOAL, A. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAVENTURA, S. S.; MENESES, M. P. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almeidina, 2009.
- BONDIA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.** [online]. 2002, n. 19, p. 20-28.
- BONFITTO, M. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BRANDÃO, C. R. **O que é método Paulo Freire**. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- BRECHT, B. **Poemas 1913-1956**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.
- BRETON, D. L. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BRETON, D. L. **Antropologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2016.
- CAILLOIS, R. **Os jogos e os homens – a máscara e a vertigem**. Cotovia: Lisboa, 1990.
- COPEAU, J. O amador. **Cadernos de Teatro**. v. 1, n. 1, p. 27. Disponível em: <<http://otablado.com.br/wp-content/uploads/notebooks-theater/1a0e512e578e82ae95d65301c9223996.pdf>>. Acesso em: 3 dez. 2023.
- DIAS, B.; FERNÁNDEZ, T. A Investigação Baseada em Arte (IBA) e a Investigação Educacional Baseada em Arte (IEBA): quatro questionamentos baseados nas concepções de arte e artista. **2VIS – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB**. v. 16, n. 2, jul.-dez.2017, Brasília.
- DUSIGNE, J.F. A incandescência, a Flor e o Anteparo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 1, n.1, p. 28-42, jan./jun., 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/revista-brasileira-de-estudos-da-presenca>

ufrgs.br/presenca. Acesso em: Acesso em: 3 out. 2023.

FABIÃO, E. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**. v. 10, n. 3, p. 321-326, set.-dez., 2010.

FEITOSA, C.; FERRACINI, R. A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas. **Revista Ouvirouver**, v. 13, n. 1, p. 106-118. Uberlândia, jan./jun. 2017.

FÉRAL, J. **Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero**. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Senac/Sesc, 2010.

FÉRAL, J. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução: Jacó Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, S. **Grupos teatrais: anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FERRACINI, R. A presença não é um atributo do ator. **Linguagem, sociedade, políticas**. vol. 1. Campinas e Pouso Alegre: RG e Univás, 2014p. 227-237.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FREIRE, P. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FREIRE, P. **Pedagogia da esperança: em reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

FREIRE, P.; FAUNDEZ, A. **Por uma pedagogia da pergunta**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998 [1985].

GADOTTI, M. **Qualidade na educação: uma nova abordagem**. São Paulo: Instituto Paulo Freire, 2010.

GALVÃO, D. 4 poemas de Ricardo Aleixo. Demétrios Galvão. **Revista Acrobata**. 6 out. 2021. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/demetrios/poesia/4-poemas-de-ricardo-aleixo/> Acesso em: 10 out. 2023.

GOHN, M. G.; HANTED, T. C. Teatro e educação: uma relação historicamente construída.

EccoS – Rev. Cient., São Paulo, n. 30, p. 199-220, jan./abr. 2013. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/eccos/article/view/3424>. Acesso em: 21 out. 2023.

GONÇALVES, J. C. O Corpo que pesquisa corpo [Além do rio azul]. Um posfácio. *In*: GONÇALVES, J. C.; AZEVEDO, S. M.; FERRACINI, R. (org.). **Corpo e(n)cena: ensaios urgentes**. São Paulo: Hucitec, 2020.

GALEANO, E. **As veias abertas da América Latina**. 48. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

GALEANO, E. **O livro dos abraços**. Tradução: Eric Nepomuceno. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2015.

GROTOWSKI, J. Da companhia teatral à arte como veículo. *In*: GROTOWSKI, J.; FLASZEN, L. **Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/Edições SESC/ Perspectiva, 2007, p. 226-243.

HOOKS, B. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF, 2017.

HOOKS, B. **Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática**. São Paulo: Elefante, 2020.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KOUDELA, I. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KRAMER, S. **Por entre as pedras: arma e sonho na escola**. São Paulo: Ática, 1993.

LAZZARETI, A. Entre-corpos em acontecimento. *In*: GONÇALVES, J. C.; AZEVEDO, S. M.; FERRACINI, R. (org.). **Corpo e(n)cena: ensaios urgentes**. São Paulo, Hucitec, 2020.

MÁRQUEZ, G. G. **Crônica de uma morte anunciada**. Rio de Janeiro: Record, 1983.

MEIERHOLD, V. **L'Ottobre Teatrale**. Milano: Feltrinelli, 1977.

MILLER, J. **A escuta do corpo. Sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

MUNDURUKU, D. **A milenar arte de educar dos povos indígenas**. Portal Geledés. 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-milenar-arte-de-educar-dos-povos-indigenas/>. Acesso em: 9 dez. 2023.

NEVES, N. **Klauss Vianna – Estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.

- OLIVEIRA, J. Mirar: quando os olhos se levantam. **Revista Labirinto**. São Paulo, 2022 (edição digital). Disponível em: https://www.coletivolabirinto.com.br/_files/ugd/15cc20_bedf59de5d614cc89f46bf19e72a2753.pdf. Acesso em: 9 dez. 2023.
- PAVIS, P. **L'analyse des spectacles; théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinema**. Tradução: José Ronaldo Freire. Paris: col. Fac/Arts du spectacle, 1996.
- PRADO, A. **Poesia reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991.
- PUPPO, M. L. S.B. **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.
- RICHARDS, T. **Al Lavoro com Grotowski sulle Azioni Fisiche**. Milano: Ubulibri, 1993.
- RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- RUFINO, L. **Vence demanda. Educação e descolonização**. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.
- RUFINO, L. **Ponta cabeça: educação, jogo de corpo e outras mandingas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2023.
- SAVIANI, D. **Escola e democracia**. Edição Comemorativa. Coleção Educação Contemporânea. Campinas: Autores Associados, 2008.
- SILVA, A. M. Entre o corpo e as práticas corporais. **Revista Eletrônica da Escola de Educação Física e Desportos**. vol. 10, n. 1, 2014.
- SIMAS, L. A. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- SLADE, P. **O jogo dramático infantil**. São Paulo: Summus, 1978.
- SPOLIN, V. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- STANISLAVSKI, C. **Minha vida na arte**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- STANISLAVSKI, C. **A construção da personagem**. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- STRAZZACAPPA, M. Com quantos passos se faz um caminho? — Um olhar sobre as metodologias de pesquisa de/em dança do LABORARTE/UNICAMP. **Revista Cena**. Porto Alegre, n. 34, p. 10-20, maio/ago. 2021. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: Acesso em: 3 fev. 2022.

STRAZZACAPPA, M. Imersões poéticas como processo de formação do artista docente. **Art Research Journal**. Brasil, vol. ½, p. 96-111, jul./dez. 2014.

TELES, G.M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. Recebido em: fevereiro de 2012. Aprovado em: maio de 2012.

THIOLLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 1986.

VELARDI, M. Sobre o centenário Paulo Freire. Pesquisa **Qualitativa em Cena**, 2021. Disponível em: <https://pesquisaqualiemcena.blogspot.com/2021/11/sobre-o-centenario-de-paulo-freire.html>. Acesso em: 13 jan. 2021.

WILLIAMS, R. **A cultura é de todos**. Tradução: Maria Elisa Cevasco. 1958. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/68474445/A-Cultura-e-Ordinaria1#scribd>. Acesso em: 3 dez. 2023.

WINNICOTT, D. W. **O brincar & a realidade**. Tradução: J. O. A. Abreu e V. Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

XAVIER, A. L. **Experiências pedagógicas: reflexões a partir da Casa do Teatro**. Dissertação (Mestrado). Orientadora: Lígia Cortez. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2019.

ZIENTARSKI, C.; OLIVEIRA, O. S.; PEREIRA, S. M. A educação e a escola brasileira: dialogando com Freire e Gramsci. **Revista Ibero-americana de Educação**, v. 5, n. 53, 10 set. 2010. Disponível em: <http://www.rioei.org/deloslectores/3201Santos.pdf>. Acesso em: 3 dez. 2023.

APÊNDICE 1

A seguir, disponibilizamos o documento de planejamento e registro da etapa da pesquisa-ação. Conforme citado na tese, os encontros estão divididos em duas partes pelos seus objetivos e práticas. Nos momentos de registro, os nomes dos participantes foram suprimidos, mantendo o sigilo.

PLANEJAMENTO E REGISTRO DOS ENCONTROS DA PESQUISA-AÇÃO

PARTE 1 (Encontro 1 a 8)

ENCONTRO 1 – 6 DE ABRIL DE 2022

OBJETIVOS DA AULA	ATIVIDADES	OBSERVAÇÕES DA AULA
<p>Conhecer a proposta e o grupo e esclarecer seus objetivos em relação às expectativas das pessoas interessadas</p> <p>Iniciar o trabalho prático, instaurando um ambiente de ludicidade, confiança e abertura.</p>	<p>a. Apresentação da proposta da oficina, da pesquisa de doutorado e do pesquisador.</p> <p>b. <u>Aquecimento</u>: Caminhar pela sala, buscando trajetórias diferentes no espaço e sempre na tentativa de olhar para as pessoas, evitando desviar o olhar para o chão, paredes e teto.</p> <p>c. <u>Jogo das atividades ou siga o mestre</u>: de acordo com comandas numéricas, os participantes realizam determinadas ações (1-para, 2-volta a caminhar, 3-bate palma, 4-muda de direção, 5-dá um salto, 6-fala sem parar, 7-silêncio). O objetivo é o grupo encurtar o tempo entre a comanda a e execução da ação. O condutor pode variar os números, buscando surpreender os participantes.</p> <p>d. <u>Letras com o corpo</u>: Exercício de composição de letras coletivamente no espaço no menor tempo possível. Todo o grupo deve formar uma única letra com o corpo.</p>	<p>Foi o primeiro dia, momento de receber as pessoas, contar do trabalho, afinar as expectativas. Muitos não sabiam do lugar da ação e chegaram atrasados. Mesmo assim, conseguimos realizar uma prática de aproximação com o trabalho.</p>

	<p>e. Exercício de composição de lugares no espaço (Velório, feira livre, arquibancada de um jogo de futebol, lua, sonho de um cachorro). Para este exercício foram divididos dois grupos, um fazia e outro assistia e depois comentava sobre o que via.</p> <p>f. Encerramento com conversa novamente sobre a proposta da oficina e da pesquisa e alinhamento das expectativas.</p>	
--	--	--

ENCONTRO 2 – 20 DE ABRIL DE 2022

OBJETIVOS DA AULA	ATIVIDADES	OBSERVAÇÕES DA AULA
Apresentação do grupo e interação a partir dos nomes de cada um deles	<p>a. <u>Aquecimento</u>: massagem nos pés; banho seco; massagem no rosto e soltura do maxilar; acordar os pés, fazendo torções no tornozelo, ficando o pé no chão; exercício da caminhada pelo espaço – foco em olhar nas pessoas</p> <p>b. <u>Jogo dos nomes 1</u>: sair do lugar na roda falando o próprio nome e ocupando o lugar de outra pessoa. Variações mais rápido, falando o próprio nome como quem se apresenta para o jogo, para a outra pessoa e para o grupo, ouvir a sonoridade do próprio nome. Fomos até duas linhas de troca de lugares.</p> <p>c. <u>Jogo dos nomes 2</u>: sair do lugar falando o nome da pessoa de quem vai se ocupar o lugar. Variações mais rápidas, falando o nome da pessoa como se a chamasse para o jogo, trazendo ela para o espaço e para si.</p> <p>d. <u>Jogo da orquestra</u> com o próprio nome como música. Fazer com que o coro cante sua música (nome) através do movimento e indicações não verbais.</p> <p>e. <u>Prática de escrita</u>:</p>	<p>- A diferença entre falar e ouvir o próprio nome. Alguém falar o nosso nome me convoca porque me sinto vista.</p> <p>- O estranhamento em dizer o próprio nome em voz alta</p> <p>- A sensação de se perder no jogo</p> <p>- A maximização da atenção que torna o corpo “pronto”, “preparado” para alguma coisa.</p>

	Escrita em fluxo de dois minutos a partir do estímulo “ <i>Eu estou presente quando...</i> ”	
--	--	--

ENCONTRO 3 – 27 DE ABRIL DE 2022

OBJETIVOS DA AULA	ATIVIDADES	OBSERVAÇÕES DA AULA
Os participantes conhecem a si a partir do outro.	<p>a. <u>Aquecimento</u>: Banho seco, acordar os pés com torções e “afundando no chão”; movimentos das articulações dos ombros, pescoço; respiração coletiva.</p> <p>b. <u>Jogo de andar pelo espaço</u>: Caminhando pelo espaço, olhando nos olhos das pessoas, ombros, braços e pulsos relaxados. Encontrar uma velocidade coletiva comum. Variar velocidades coletivas (entre 1 – mais lento possível e 6 – uma quase corrida). Depois, variar coletivamente entre estas velocidades, primeiro a partir da minha condução e depois de acordo com acordo tácito do grupo. Fazer três rodadas de variação de velocidade, buscando compreender coletivamente o momento e a qualidade da mudança. Neste exercício, experimentar o olho no olho, mesmo em velocidades menores.</p> <p>c. <u>Exercício do espelho</u>. Em duplas, uma pessoa de frente para a outra, uma conduz o movimento e outra reproduz como se fosse um espelho. Dar foco para a o rigor da mímese, sem se preocupar com a complexidade dos movimentos. Trocar as funções da dupla.</p> <p>d. <u>Exercício da escultura</u>: Exercício de moldar o corpo de uma dupla, a partir de estímulos com as mãos. Numa espécie de escultura, moldar a forma do corpo alheio. Construir uma galeria de poses e formas</p>	<p>Assuntos que surgiram no papo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - A dificuldade do olho no olho. Até fica um tempo, mas logo desvia. O porquê disso. Um participante disse que achava que seria mais fácil, mas nesta aula ficou com receio disso. - O desafio da imitação - Como o olhar pode indicar o que se quer que a outra pessoa faça. - A palavra vulnerabilidade foi forte neste encontro. <p>Começou com a tentativa de deixar os braços soltos (em contraponto ao braço preso, no bolso, mão fechada, que traz uma certa segurança). A vulnerabilidade também veio com o olho no olho, na outra pessoa me moldando. Acho</p>

	<p>corporais. A turma visita a galeria. Depois, troca a dupla e o exercício se repete.</p> <p>e. <u>Exercício da estátua</u> Caminhando pelo espaço, ao sinal (palma), parar numa pose qualquer no espaço. Encurtar o tempo da reação à palma, sem planejar muito. Depois dividir a turma em dois grandes grupos. Enquanto um grupo fica na pose o outro compõe corporalmente, em situação de repetição, complementação ou oposição, em busca de um sentido na junção das duas ou mais poses compostas. Depois, escolher duas ou três para fazer uma leitura coletiva do sentido delas.</p>	<p>que podemos pensar o que a vulnerabilidade tem a ver com presença. Presença como perigo, como instabilidade, vulnerabilidade.</p> <p>- Fala da participante que fez o jogo da moldura: “eu queria ser assim, como ela, flexível, aberta etc”.</p>
--	---	--

ENCONTRO 4 – 4 DE MAIO DE 2022

OBJETIVOS DA AULA	ATIVIDADES	OBSERVAÇÕES DA AULA
Os participantes conhecem a si a partir da tensão que o jogo traz.	<p>a. <u>Aquecimento</u>: foco nas articulações dos pés. Espreguiçar; breve aquecimento vocal, com vibração com as consoantes v-z-g, abrir e fechar a boca e olhos, passar língua dentro da boca e produzir salivas.</p> <p>b. <u>Identificar o espaço</u>: Caminhada pelo espaço, primeiro em contato com as pessoas, depois em contato com o espaço, procurando lugares vazios. Por fim, a caminhada tinha como objetivo pesquisar as características do nosso espaço de trabalho, localizando cores, formas, texturas do espaço.</p> <p>c. <u>Olho no olho e troca</u>: Paradas no espaço, na palma olha para alguém da sala. Em contagem de 8, trocar de lugar com essa pessoa. O exercício se repete algumas vezes até que todos troquem olhares com todas da sala.</p> <p>d. <u>Exercício da tesoura que corta a linha entre duplas</u>. Duas pessoas caminham</p>	<p>Não tivemos um papo coletivo ao fim deste encontro, mas notei algumas coisas:</p> <p>Neste encontro investi em exercícios que exigiam uma atitude um pouco mais aguerrida, mais tônus e atenção. Em contraponto aos encontros anteriores, as participantes precisavam tomar atitudes mais rápidas, com mais energia e numa inclinação para o “embate” que os</p>

	<p>pelo espaço com uma linha imaginária entre elas. Três pessoas tem a função de cortar essa linha, atravessando entre essas duas pessoas. A dupla precisa impedir isso, mas ao mesmo tempo se arriscar em caminhadas mais distantes, estendendo a linha imaginária.</p> <p>e. <u>Exercício do Pif-paf</u>; uma pessoa no centro aponta para alguém da roda e diz “pif”. A pessoa apontada abaixa e as duas imediatamente ao lado apontam uma para a outra e dizem “paf”. Quem fizer a ação por último senta na roda e espera a próxima jogada. Ganha que conseguir chegar vivo no jogo até o fim.</p> <p>f. <u>Exercício do Poder na roda</u>. Uma energia imaginária circula na roda através da expressão “ratatátá”. A qualquer momento, uma pessoa pode dizer “random” e inverter a direção do poder. Fizemos o exercício com o Poder circulando e depois de forma aleatória na roda.</p>	<p>jogos carregavam. Algumas pessoas não se sentiram muito à vontade para isso e dava para perceber. Ou porque ficavam bravas por “perder” no jogo, ou porque tinham que deslocar o corpo/presença na direção do embate, o que gerava desconforto. Por outro lado, consegui ver pessoas que se sentiram mais à vontade neste tipo de abordagem, se revelando e se permitindo atitudes corporais mais efusivas que nos encontros anteriores. Uma participante veio falar comigo no fim, disse que estava saindo bastante incomodada com a aula, justamente por se sentir inadequada nesta qualidade mais aguerrida. Citou que se incomodou com as trombadas do exercício da linha. No fim da aula, comentei sobre a questão da tensão que o jogo pode trazer, deslocando</p>
--	---	---

		o foco do “ganhar” para o “jogar”.
--	--	------------------------------------

ENCONTRO 5 – 11 DE MAIO DE 2022

OBJETIVOS DA AULA	ATIVIDADES	OBSERVAÇÕES DA AULA
<p>Continuar o trabalho da noção de coletividade e iniciar o trabalho com a palavra.</p>	<p>a. <u>Aquecimento</u>: Deitadas no chão com foco na respiração, cedendo o corpo a cada expiração, trazendo a imagem do corpo como carimbo no chão. Soltar o ar com som, (vogais) e trazer as consoantes para dar resistência ao som vocal. Colocar as mãos no peito e na região do abdome, aquecendo essas regiões. Transitar para a posição fetal de um lado e do outro, prestando atenção no caminho do movimento. Sentar em 8 tempos e ficar de pé em 8 tempos.</p> <p>b. Caminhar pelo espaço com foco nas pessoas. Paradas e retomadas coletivas. Escolher mentalmente duas pessoas e se manter o mais perto possível da primeira e o mais longe possível da segunda, e depois inverter. Fizemos duas vezes o exercício. Depois ficar o mais longe possível das duas pessoas escolhidas.</p> <p>c. <u>Exercício da constelação</u>: escolher duas pessoas mentalmente e ao sinal se manter à mesma distância das duas pessoas até estabilizar.</p> <p>d. Caminhar em duplas, buscando formas de caminhada. Depois se juntar em 4, 8. Até que tivemos dois grupos, um de 10 e outro de 8 pessoas. Encontrar formas de se deslocar em grupos maiores pelo espaço, inventar modelos de deslocamentos.</p> <p>e. <u>Improvisação</u>: Quatro pessoas em cena em duas filas de frente para o público. A dupla que está à frente pode dar tchau e mandar beijo. Quem está atrás pode cutucar quem</p>	<p>-Aqui ficou forte a questão da energia da decisão, do risco do estar no presente, da necessidade de engajamento para estar jogando.</p> <p>-Falei um pouco com eles sobre a quebra da medida, da humanidade presente nesta questão. Sobre como podemos nos descobrir se nos permitirmos testar ir além do comum e do confortável, de ultrapassar alguma medida da criação e, principalmente, do engajamento do corpo.</p>

	está na frente e espreguiçar. Todos podem dizer a expressão “suco de laranja” um para o outro para mudar de posição nas filas. O jogo é encerrado pelo condutor.	
--	--	--

ENCONTRO 6 – 25 DE MAIO DE 2022

OBJETIVOS DA AULA	ATIVIDADES	OBSERVAÇÕES DA AULA
Continuar o trabalho sobre coletividade, atenção e começar o trabalho com os materiais a partir da identidade e história dos participantes	<p>a. <u>Aquecimento</u>: foco nas articulações, de pé, começando pelos pés até a cabeça. Caminhar pelo espaço mexendo as articulações e ampliando a cinesfera particular.</p> <p>b. Exercícios “Palma anda e palma para”. Dou comandas (andar em duplas, sozinho, sem olhar pro chão etc.) que só valem depois que eu bater palmas. Se eles fizerem alguma ação sem que eu bata a palma, sai do jogo. Ganha quem chegar até o fim sem errar.</p> <p>c. Fizemos o exercício de contar uma história própria (inventada ou não) em duas rodas – de dentro e de fora. Quem está no círculo de dentro conta uma história para quem está no círculo de fora. Na minha palma o círculo de dentro gira e continua-se a história de onde parou para a nova pessoa que se está de frente. Vai assim até girar todo o círculo e depois troca os círculos. Para este exercício, pedi que eles registrassem frases, passagens, palavras que ouviram. Depois, coloquei todos em círculo voltados para fora e, de maneira tácita, deveriam ir dizendo as frases na ordem em que achassem mais apropriado, lógico ou inusitado. Por fim, fizemos um exercício em dois grupos. Cada um deles, em linha, dizia as frases do exercício anterior, trazendo algum tipo de intenção,</p>	<p>-Eles gostaram de ouvir as histórias uns dos outros.</p> <p>-Retomamos o papo do olhar, agora com o objetivo de olhar e contar uma história para alguém. Aqui eu retomei o papo sobre a presença novamente, numa tentativa de trazer para o grupo o assunto novamente.</p> <p>Surgiram algumas coisas interessantes.</p> <p>“presença traz esquecimento do que está lá fora”.</p> <p>“ao entrar nesta sala eu lembro de tudo o que aconteceu aqui nos outros encontros, prestamos mais atenção ao que acontece aqui”.</p> <p>“estou presente quando estou</p>

	buscando corporificar a frase de alguma forma.	alerta” “quando estou presente eu pertencço a este coletivo” “a presença mais que um sentimento, é um amplificador de sentimentos”
--	--	--

ENCONTRO 7 – 01 DE JUNHO DE 2022

OBJETIVOS DA AULA	ATIVIDADES	OBSERVAÇÕES DA AULA
Continuar o trabalho sobre coletividade, atenção e continuar o trabalho com os materiais a partir da identidade e história dos participantes	<p>a. <u>Aquecimento</u>: de pé, pequenos tapinhas no corpo com a mão em concha; lanças as pernas para frente, lado e trás em sequências (8, 4, 2, 1); espreguiçar de pé (ficar nas pontas dos pés; alongar os braços.</p> <p>b. <u>Jogo da flecha</u>: em círculo, lançar a flecha em roda, depois de forma aleatória no círculo, buscando criar ritmos, dinâmicas diferentes.</p> <p>c. Exercício do objeto imaginário lançado em círculo (concretizar o peso, forma, textura etc do objeto).</p> <p>d. Exercício de contar uma história coletivamente, cada pessoa tem direito a uma palavra, dando três voltas no círculo.</p>	<p>-Neste dia foi o que mais falamos sobre a questão da presença até aqui. Senti a turma motivada a falar sobre isso. Começamos a pensar sobre o que envolve a presença, quais as condições que de fato preciso para estar presente – espaço? concentração? rigidez? liberdade? o que envolve?</p>

ENCONTRO 8 – 8 DE JUNHO DE 2022

OBJETIVOS DA AULA	ATIVIDADES	OBSERVAÇÕES DA AULA
<p>Continuar o trabalho sobre coletividade, começar o trabalho sobre leitura de texto, escuta da própria voz e expressividade na fala; relação voz e presença,</p>	<p>a. <u>Aquecimento</u>: de olhos fechados, de pé, sentir os pés no chão, respirando. Colocar as mãos no abdome e respirar colocando ar nesta região. Exercício de imagens corporais (raízes nas solas dos pés, braços como toalhas molhadas, fogueira no peito, nuvem que atravessa a cabeça de uma orelha a outra e flor que nasce no topo da cabeça).</p> <p>b. Em roda, jogo da definição. A primeira pergunta foi “O que é a vida”. A partir dessa resposta, pegar qualquer palavra na definição da pessoa e perguntar para a próxima pessoa o que é aquela palavra.</p> <p>c. <u>Leitura de quatro textos do Eduardo Galeano</u>: em roda, de pé, uma pessoa lê cada texto; caminhando pelo espaço todo mundo lê os quatro textos ao mesmo tempo. Pelo espaço, cada pessoa diz sem ordem pré-definida uma frase de algum dos textos. Em roda inversa (voltados para fora), cada pessoa diz sem ordem pré-definida uma frase de algum dos textos. Depois, com a roda original (voltados para dentro). A partir daí, começar um jogo de perguntas e respostas, jogando e experimentando novas formas de dizer a própria frase. Ficamos um tempo nessa experimentação.</p>	<p>-Eles ficaram nervosos com a presença do texto. Porque o texto assusta? Relataram medo de esquecer. Mas também tem algo aí de exposição da própria voz, de ser o foco. Falamos sobre como a frase pode resignificar. Uma participante disse sobre a dificuldade de dizer a frase “eu tenho pena de você, mamãe” olhando nos olhos das pessoas. Outro defendeu que não precisa gritar, falar alto para ser ouvido. Curioso que ele foi quem menos se arriscou nos volumes do texto. Ele disse também que ficou “assustado” (em tom de brincadeira), com a força com que a participante dizia o texto dela (às vezes ela falava brava o texto).</p>

ENCONTRO 9 – 6 DE JULHO DE 2022

OBJETIVOS DA AULA	ATIVIDADES	OBSERVAÇÕES DA AULA
<p>Finalização do primeiro momento. Primeira cena improvisada com a presença da palavra improvisada. Primeira vez em que eu estive em cena com os participantes.</p>	<p>a. <u>Aquecimento</u>: deitadas no chão, sentindo a respiração e o peso do corpo. Respirar soltando o ar em ss, xx, ff e vogais. Sentar em oito tempo, levantar em oito tempos. Paradas e retomadas de caminhada coletivamente.</p> <p>b. <u>Exercício dos números</u>: em círculo, de olhos fechados, começa-se uma contagem numérica crescente a partir do 1 e sem ordem entre os participantes. Caso duas ou mais pessoas falem o mesmo número ao mesmo tempo, volta para o 1. O objetivo é chegar ao maior número possível. Chegamos ao 59.</p> <p>c. <u>Exercício do carro</u>. Situação ficcional: duas pessoas estão num carro indo para algum lugar. Um guarda de trânsito para o carro e pede para conversar separadamente com cada uma das pessoas. Ele faz perguntas objetivas como: para onde estão indo? De onde estão vindo? quantos anos vocês tem? As duas pessoas precisam dar as mesmas respostas a estas perguntas. Quem respondeu primeiro ajuda a segunda pessoa através de mímica.</p> <p>d. Neste dia também conversamos sobre a continuidade dos trabalhos no segundo semestre. Lemos e fechamos o cronograma.</p>	<p>-Nesta aula as meninas estavam super à vontade. Depois de um mês afastados, sinto que a sintonia continua a mesma. Sobre a improvisação, conversamos sobre a importância do corpo na cena, como o olho no olho ajuda. Também falamos sobre a questão da brincadeira. Eu estive com elas pela primeira vez em cena e senti que isso tornou tudo mais liberado. Elas se sentiram menos observadas, eu penso. Acho que isso é um ponto que preciso pensar mais: como eu posso estar mais junto com elas? Pensando sobre a questão do corpo do professor em sala, este diálogo.</p>

PARTE 2 (Encontros 10 a 20)

ENCONTRO 10 – 13 DE JULHO DE 2022	Seleção de temas e materiais para o segundo momento dos encontros. Em círculo, debatemos sobre possíveis caminhos, temas e materiais para as cenas. As ideias foram anotadas numa lousa e foi feito o exercício de buscar possíveis aproximação das ideias.
ENCONTRO 11 – 3 DE AGOSTO DE 2022	<p><u>a.</u> <u>Aquecimento:</u> banho seco</p> <p><u>b.</u> <u>Paredão:</u> de olhos fechados, os participantes se posicionam numa linha, um ao lado do outro em uma das paredes da sala. O objetivo é caminhar de olhos fechados e chegar na mesma linha, tal como saíram.</p> <p><u>c.</u> Imagens estáticas com situações de aniversário. Aqui começamos a elaborar as primeiras ideias das cenas que compomos nessa parte dos encontros. As imagens de “festa de aniversário” faziam parte de um estudo de situações, circunstâncias e personagens dessa situação cênica.</p>
ENCONTRO 12 – 10 DE AGOSTO DE 2022	<p><u>a.</u> Aquecimento: banho seco</p> <p><u>b.</u> Em círculo, discurso em roda e os outros não deixam a pessoa falar. O exercício partia de um estímulo cênico: alguém fazendo aniversário e chega a hora do discurso. Mas quando ele tenta falar, ninguém deixa, falam por cima, começam a cantar parabéns. Mas há algo importante a ser dito, o que</p>

	deixa o aniversariante incomodado.
ENCONTRO 13 – 17 DE AGOSTO DE 2022	<p><u>a.</u> Massagem em duplas.</p> <p><u>b.</u> Improvisação da sombra: uma pessoa diante do espelho imaginário e outra como uma voz inconsciente conversam. A cena se constrói a partir desse diálogo e daquilo que a consciência quer a falar e o inconsciente quer revelar.</p>
ENCONTROS 14 a 19 (31 DE AGOSTO A 24 DE OUTUBRO DE 2022	<p>Nesta etapa dos encontros, o foco esteve todo voltado à criação de cenas a partir do tema “Festa de aniversário”.</p> <p>Conseguimos construir cinco cenas, com os seguintes títulos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Celebração da vida e da morte - Bolo-bomba - A queda - Felicidade virtual - A sombra <p>Cada uma das cenas trazia diferentes olhares sobre o fazer aniversário, algumas mais cômicas, outras mais dramáticas.</p>
ENCONTRO 20 – 24 DE OUTUBRO DE 2022	<p>Finalização dos encontro. Neste dia conversamos sobre o processo, as questões que tinham ficado, as aprendizagens. Lancei duas perguntas para elas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Como elas entendiam a questão da presença a partir do que tínhamos vivido? - Como a experiência do teatro vivida por elas poderia dialogar com a prática como pedagogas em formação? <p>Por fim, cada uma das participantes compôs um desenho que pudesse sintetizar a experiência com o teatro com a presença.</p>

APÊNDICE 2

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Prezada(o) aluna(o) da oficina Teatro e Expressão

Temos a satisfação de convidá-la(o) a participar de pesquisa a ser desenvolvida no decorrer da oficina “Teatro e Expressão”, do professor Me. Abel Lopes Xavier, sob a orientação da professora Dra. Mônica Caldas Ehrenberg da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

Tal pesquisa tem entre seus objetivos observar e analisar o desenvolvimento do estado de presença no palco e de presença no mundo através da prática teatral.

A pesquisa fará uso dos instrumentos de observação, entrevista, coleta de áudios e imagens fotográficas para coletarmos os dados necessários, não oferecendo assim qualquer risco ou desconforto para as professoras participantes.

Ressaltamos que todas as informações fornecidas serão tratadas em absoluto sigilo mantendo sempre o anonimato das participantes.

Qualquer contato poderá ser feito diretamente com os professoras responsáveis pelos e-mails: monica.ce@usp.br, abellxavier@usp.br.

Dúvidas e possíveis esclarecimentos: Comissão de Pesquisa – USP – Faculdade de Educação: fone: (11) 30912270

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DO SUJEITO DA PESQUISA

NOME.....

DOCUMENTO DE IDENTIDADE Nº..... GÊNERO:
.....

DATA NASCIMENTO..... /...../.....

ENDEREÇO..... Nº.....
COMPL.....

BAIRRO..... CIDADE.....

CEP..... TELEFONE:DDD(.....)

E-mail:.....

Declaro ter sido informada(o) e estar devidamente esclarecida(o) sobre os objetivos e intenções desse estudo, sobre as técnicas (procedimentos) a qual estarei sendo submetido. Recebi garantias de total sigilo e de obter esclarecimentos sempre que o desejar. Sei que minha participação está isenta de despesas, portanto não receberei qualquer tipo de reembolso. Concordo em participar voluntariamente desse estudo e sei que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem nenhum prejuízo ou perda de qualquer benefício.

São Paulo, _____ de _____ de _____. Assinatura do
sujeito participante da pesquisa

ANEXO – PROTOCOLOS DOS ENCONTROS DA PESQUISA-AÇÃO

Nos protocolos que havia uma proposta estética específica e clara foram mantidas as configurações originais.

Protocolo de Alaíde de 20 de abril de 2022

Querido diário,

Hoje é dia 20 de abril de 2022. Confesso que não acordei muito bem. Indisposta e com dores musculares, achei melhor não ir no CEPEUSP treinar e também deixei de ir à ginástica, o que me deixou mais triste. Apesar disso, precisava ir ao teatro! Cheguei Á FEUSP, tirei meus sapatos e deixei a dor e os problemas lá fora. Me sentei e me levantei em 1...2...3...4...5...6...7...8... Estamos em um círculo e agora preciso trocar de lugar com alguém. Olhar fixamente nos olhos de outra pessoa é algo com que não estou habituada: é desafiador, difícil, um pouco intimidador. Enfim, agora é preciso olhar para alguém e dizer o meu nome. "CAMILA". Será que todo mundo entendeu? Foi alto o suficiente? Claro o suficiente? Bom... vamos seguindo... quantas pessoas eu já tinha visto em outras oficinas e nem sabia o nome!!! Duas pessoas começam a circular juntas agora! Uau! Ouça esses passos firmes no chão junto com as vozes imponentes no espaço! Já parece que estou num espetáculo de teatro! Agora é preciso olhar a pessoa e dizer o nome dela! Mas eu nem sei o nome das pessoas! E agora? Espera... de quem eu lembro o nome mesmo? Leonardo... Malu... Vinícius... Adrieli... Dirceu... Vejo alguém me encarando se aproximar de mim. – CAMILA! – escuto. Ai caramba! Para onde vou agora?! Cadê as pessoas que eu lembro o nome? – ??? – ADRIELI! UFA! Bom ter feito a oficina de narração de história contigo ontem! rs. Percebi que estava mais preocupada em ver quem se aproximava de mim do que ouvir o nome das pessoas no início. Hoje saio sabendo melhor o nome das pessoas do que semana passada. Próxima dinâmica. Uma pessoa é o maestro que rege seu próprio nome para o coro, que deve seguir seus comandos. AI QUE VERGONHA. POR FAVOR NÃO ME CHAMEM PARA SER MAESTRINA QUE MINHA EXPRESSÃO CORPORAL É PÉSSIMA! E essa era a única coisa que passava na minha cabeça nesse momento, além de tentar entender o que as pessoas estavam querendo "dizer" com as mãos. Afinal, nunca participei de um coral antes. Agora sentamos em círculo em 1... 2... 3... 4... 5... 6... 7... 8... Temos que escrever sobre o que é estar presente. Escrevi o que estava pensando na hora, mas confesso que nesse momento teria escrito outras coisas, talvez mais relevantes. Enfim... também fiz um desenho que, particularmente, ficou horrível, mas tá tudo bem. AAAAAAAAH respiro soltando o ar fazendo barulho. Foi muito bom estar aqui. A dor passou e o sentimento de pertencimento se faz presente. Ser olhado, notado, lembrado, reconhecido... Essa é a CAMILA! É uma sensação muito boa! Volto para casa com essa sensação de acolhimento, mais leve, mais tranquila e lembrando de respirar – AAAAAHHHH – soltando o ar e fazendo barulho.

Protocolo de Zulmira de 27 de abril de 2022

Banho seco para acordar o corpo e liberar a mente. Como calibrar o meu corpo, com o corpo do coletivo, para transitar entre as velocidades de 1 a 6, com fluência e organicidade?

Cardume! Formamos um potente cardume de olhos, nos conhecendo, nos desafiando, sentindo, olhando e manifestando os movimentos no coletivo. No olhar do outro encontro meus próprios medos, e nessa maré me solto. De repente aconteceu, mudamos de velocidade harmonicamente como um cardume de peixes no mar.

Respira, solta os braços... Corpo em estado de cena, olhar para o coletivo, corpo em atitude, duplas, espelho. O olhar do outro me revela, eu te vejo, você me vê, mas... o que será que realmente vemos?

“Olhar é desafiador e nos deixa vulneráveis. Quando estamos vulneráveis estamos mais vivos”. Disse o professor.

Fez sentido pra mim!

Ser moldado como uma escultura, encontrar o ponto de disposição e tônus do meu corpo como uma argila. Ao moldar o seu corpo entendo mais sobre o meu. Ao criar a partir do seu corpo, criei outra versão de você, que tem um pouco de mim também. Eu te expus em uma galeria e ao te observar de longe pensei: Será que a argila sabe de todo o seu potencial, mesmo antes de encontrar com as mãos do escultor?

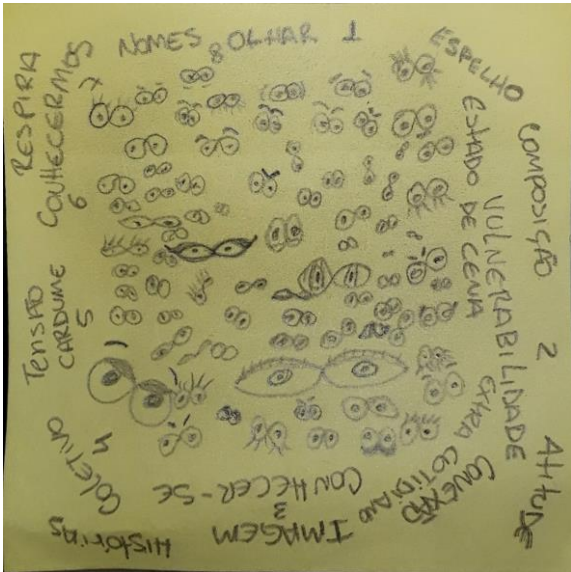
Olhar o outro revela sobre mim...

Grupo 1 e grupo 2, na palma sustenta uma imagem. Atitude!

O grupo 2 sai da cena e observa. Que atitude minha pode somar para essa história que você começou a contar?

Grupo 2 compõe as imagens do grupo 1. Grupo 1 sai, observa, compõe... Agora temos algumas histórias, não a sua ou a minha ou a de outro indivíduo do coletivo, mas sim, as histórias que construímos juntos a partir das escolhas e das composições das nossas atitudes.

Olhar... vulnerabilidade, respiração, espelho, composição, estado extracotidiano, desafio, histórias, transformação da realidade, incomodo, encontro, jogo, expressão, risco, coletivo, velocidade, cardume...



Protocolo de Ana de 27 de abril de 2022

Caminhando, sem destino concreto
Passando de um lado ao outro, praticando a arte do movimento conjunto
Eu me vi em frente ao espelho
Primeiro, contemplei minhas formas e me reconheci, admirei o meu reflexo
Depois, aproximei meus olhos de mim e, neste momento, atravessei o espelho e
encontrei o
outro lado. Lá, estava você
Dessa maneira, nossos olhares se tornaram Um
Uma correspondência
O que eu vejo, é o que carrego em mim
O que está fora corresponde ao que está dentro
Uma conexão
Olhei para ela, no espelho, sonhando, compartilhando o que sentia...
Também percebi os reflexos laterais, com o canto dos meus olhos
Verdadeiras conexões foram criadas
Reflexos na Sala dos Espelhos Vivos, uma Rede foi tecida
Linhas de conexões, por meio do Tempo e do Espaço, e, assim, nos unimos uns aos
outros

Vivenciando uma bela experiência humana

Após um tempo

Caminhamos em todas as direções

Observando uns aos outros, havia uma comunicação recíproca entre nós

Passo a passo. Tomando o poder de meus passos e construindo um novo caminho

São caminhos, caminhos para me descobrir

Integrei-me aos demais, com o corpo vivido

E depois de viver tanto, pude me perceber de novo

Com minhas próprias mãos, a escultura ganhou vida. Escultura orgânica, que respirava

Moldei a realidade. Criei, tentando dar a forma esperada àquele que me representava

As descobertas ocorreram mutuamente, entre o observador e o observado

Admiramos as obras por diversos ângulos, perspectivas foram compartilhadas

E, assim, descobri a beleza que habita em nós.

Protocolo de Glorinha de 4 de maio de 2022

Pareceu que estávamos brincando. Todos os jogos, uma grande brincadeira.

Uma energia turbulenta e um pouco caótica.

Andamos, andamos e andamos pelo espaço. Observamos, conhecemos, tocamos, sentimos. Re-observamos.

Olhamos com propósito. Andamos com propósito. Dessa vez, mais rápido.

Fizemos duplas com o olhar, trocamos de lugar.

1, 2, 3, 4

5, 6, 7 e 8

Muitas e muitas e muitas vezes.

Até que o olhar passou a ser nosso elo de conexão secundário.

Agora uma linha energética unia nossos ombros. Bem juntinhos. E quando tomamos coragem, bem separados.

Vai e volta e bate e se afasta e ri. De alegria, de nervoso. Tentando observar e fugir das tesouras prontas pra cortar nossa conexão.

1, 2, 3, 4

5, 6, 7 e 8

Estamos em roda

Bang Bang virou pif paf.

Dedos a postos.

Concentração.

Um pif do centro, à minha esquerda. Tenho que virar... PAF!

Muito lento. Estou fora.

...PAF =>

<= PAF...

Uma confluência lenta que nos causa risos

Todos caem, restam dois num duelo acirrado.

Palmas ao sobrevivente!

Repetimos a rodada 3 vezes. Cada vez me concentro mais, mas não chego ao duelo final.

PAF!

Estou fora. O jogo segue.

1, 2, 3, 4

5, 6, 7 e 8

Mesma roda, novos lugares.

Agora, um poder circula entre nós. Não podemos ficar com ele, tem que ser compartilhado. Logo em seguida, rápido.

RATATATATA, RATATATATA, RATATATATA, RATATATATA,

RANDOM

RATATATATA, RATATATATA, RATATATATA, RATATATATA

Um ciclo interminável de transmissão de energia.

Mas que então se interrompe.

A vida lá fora chama.

Encerra-se o jogo, acabou-se a brincadeira

Sobrou energia.

Protocolo Terezinha de 4 de maio de 2022.

Começamos realizando uma observação do espaço. Uma sala com todas as paredes brancas, menos uma – que tem um espelho de ponta a ponta – e chão de madeira. A mim parecia ser configurada como uma sala de dança comum.

Fui descobrindo que as paredes que a princípio eram tão monótonas e até familiares tinham suas especificidades, suas rachaduras, falhas de tinta. No teto, surpreendentemente um “buraco” enorme, não sei como nunca tinha reparado naquilo se a princípio nem tinham tantas coisas para reparar. As estruturas que escondem os fios do ventilador estavam me enganando esse tempo todo, pareciam tanto metal que nem tinha pensado sobre isso. Eram plástico afinal.

O grupo já está ganhando forma, temos mais sincronia no espaço, as trocas de olhares se sustentam mais.

Alguns jogos foram propostos, me lembro de pif paf, random e um outro sobre duplas com atravessadores.

Acho que esse encontro foi sobre aprender algo que qualquer grupo de crianças poderia ter nos ensinado. Mas não me levem a mal, isso não é pouco. Precisamos de muito esforço pra voltar a brincar de verdade, como fazem as crianças.

Não basta ir lá e fazer o que a regra diz.

Tem que estar tão afim e tão presente que aquilo se torna tudo que você poderia estar fazendo naquele momento. Não é só ganhar, é arriscar, porque brincar é arriscado, mas é também engraçado.

Entrei nesse espaço através de passos automáticos e cansados de um dia de trabalho, sai com a intencionalidade do jogo permeando cada ação. Não estava menos cansada, mas consciente do que eu queria fazer e presente para realizar.

Protocolo Sofia de 11 de maio de 2022

Palavras.

Teatro. Porta. Conversa. Professor. Pessoas. Círculo. Sentar. Semana. Espera. Pessoas. Crianças. Barulho. Escola. Risadas. Palavras. Levantar. Escuro. Projeção. Protocolos. "Ratatata"? Medo. Competição? Ansiedade. Buraco? Teto. Deitar. Palma.

Relaxar. Osso. Desconforto. Respiração. "Aaaah". Vergonha. Massagem. Coração. Umbigo. Oito. Virar. Fetal. Órgãos. Proteção. Ventre. Parede. Chão. Poeira. Sentar. Contagem. Levantar. Círculo. Relaxada.

Caminhar. Encarar. Ocupar. Ver. Observar.
Sentir. Olhos. Sorriso. Sobrancelhas.
Espelho? Gente! Parar. Olhar. Voltar?
Quando? Sentir. Andar. Parar? Agora?
Coletivo. Aperfeiçoamento. Beleza.
Aprovação.

Escolha. Constelação. Perto. Seguir. Aproximar. Disfarçar. Troca.
Longe. Fugir. Acelerar. Distanciar. Dois? Confusão. Dois. Camiseta.
Altura. Aproximar. Distanciar. Aproximar. Distanciar. Parar. Andar.
Passos. Pare! Andou... Novamente! Paramos. Observar. Triângulos.
Amontoado.

Caminhar. Duplas. Confusão. Olá! Círculos. Quarteto. Onde? Achei.
Andando. Lado. Frente. Difícil. Seis. Gente. Onde? Ei! Voltou. Dez?! Grupo.
Andar. Trem. Ré? Costas. Círculo. Trem. Roda. Saltitar. Pular? Andar.
Palmas. Pés. Observar. Quem? Eu? Trem. Círculo. Risadas. Cansaço.
Máscara. Ar. Suor.

Sentar. Plateia. Quatro. Eu! Tensão. Vergonha?
Beijos. Tchou. Espreguiçar. cutucar. Suco? Troca.
Laranja! Posição. s-Suco? Entonação. Corpo.
Olhar. Movimentos. Plateia. Cenas.
Observação. Palmas. Comentários. Engraçado.
Indiferença. Olá! Ignorado. Miss. Distância.
Provocação. Professor. Teatro. Currículo.
Risadas.

Roda. Comentários. Professor. Sentar. Pés. Posição. Reflexão. Unhas? Mãos.
Professor... Chuva. Chão. Madeira. Arranhar. Sensação. Textura. Protocolo? Eu!
Ideia. Ansiosa. Palavras. Professor? Olhos. Cabelos. Postura. Palavras! Atenção.
Entregar. Novidade. Levantar. Professor. Peça. Teatro. Gratuito. Horários? E-mail.
Interesse. Curiosidade. Mãos? Lembrança. Coletivo. Liberados. Palma.

Protocolo de Julieta de 11 de maio de 2022

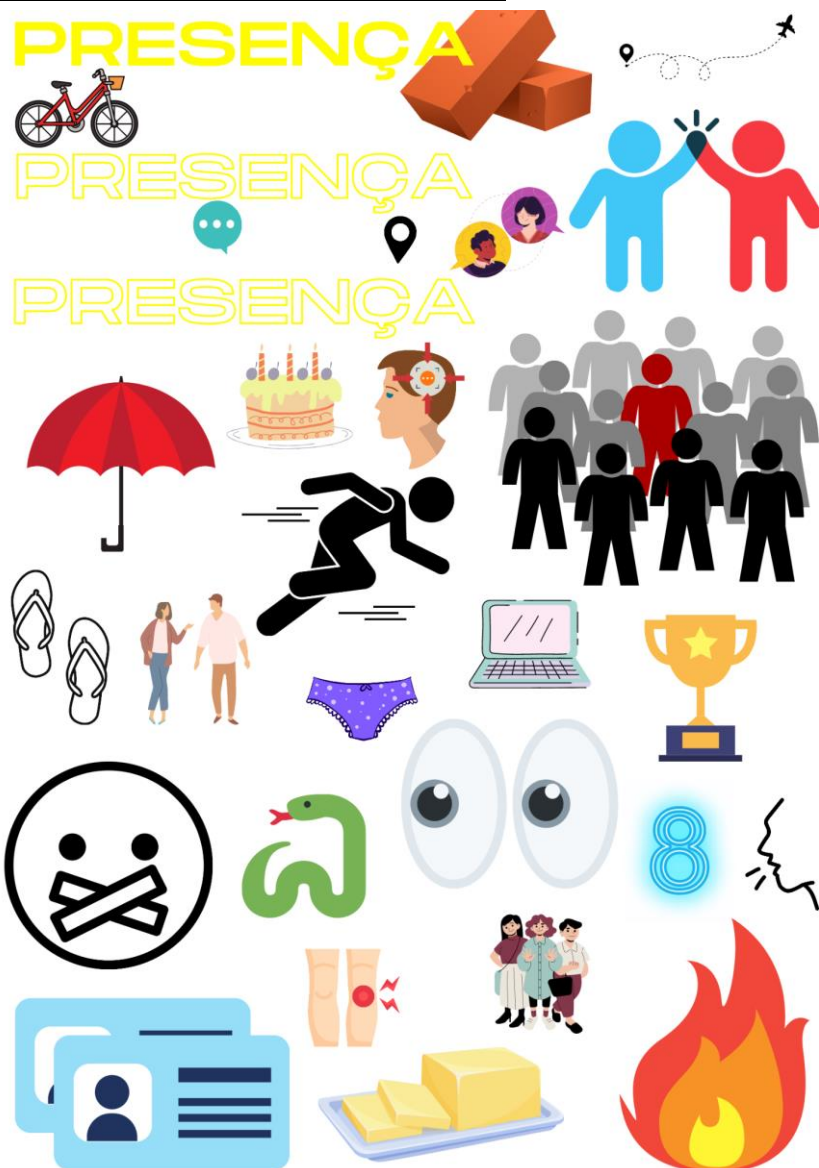
Começamos com relaxamento e uma postura incrível e simples que eu sempre fazia nas práticas de yoga, a shavasana, que na minha opinião é a postura mais relaxante de toda prática, ficar parado e relaxar parece muito simples, mas na realidade é muito mais complicado do que se pensa, talvez seja por isso que essa é sempre a última postura da prática, mas, iniciar com ela foi muito bom.

Depois no exercício de andar e parar no espaço juntos a mudança foi notória, foi até mais satisfatório do que desesperador, ninguém tava perdido (ou muito perdido).

Aí, começamos a formar duplas, ainda andando juntos, e alguém tinha que passar entre as duplas para tentar separá-las, assim se formavam outras duplas que depois foram quartetos, quintetos, sextetos e já éramos um grupo grande de novo, sem muito tempo para pensar em como se organizar, com líderes diferentes a todo momento definindo o rumo da caminhada, a intensidade ou até o jeito de andar. Os líderes eram sempre quem se propunha a fazer algo primeiro, que além da iniciativa tinha a energia do fazer, propor e guiar.

Por fim, fizemos uma cena em que o único texto era “suco de laranja”, com propostas bem simples e abstratas, cada pessoa ali tinha que propor seu próprio contexto e interação com quem estava encenando ali com eles. Trabalhando com a mesma energia de propor e guiar. Fazer com que uma única frase, talvez fadada a ter mesma entonação e sentimento, ganhasse maneiras diferentes de ser dita e entendida.

Protocolo Érika de 25 de maio de 2022



Protocolo de Pedro de 1 de junho de 2022

“Em formação circular, a flecha invisível inicia sua dança, primeiro em ritmo constante e direção clara, até a primeira intervenção á atirar cortando o salão ao meio, vinte flechadas seguiram a primeira, algumas rápidas e outras lentas, até que a pequena flecha se transformou em uma bola. Coube ao primeiro mágico premiado transformar a bola em uma pesada âncora, que não pesava mais que uma pena ao feiticeiro seguinte, que depressa a levou pela coleira até o eficiente bruxo que converteu o cachorro âncora em uma gelatinosa gosma espacial.

No meio do feitiço, tamanha energia de potencial ilimitado se fundiu sozinha criando um grande elefante serpente que precisava atravessar o salão principal, o clã precisou então deixar de lado a ambição individual no feitiço original, e conduzir a criatura feroz. Embora aquele fosse um clã de criativos feiticeiros, nenhum deles sozinho era ardiloso o suficiente para controlar aquela criatura horrenda que agora se transformará no último copo da água existente. Porém descobriram que juntando suas forças eram capazes de desfazer qualquer vilania ou benevolência já criada.

Protocolo de Romeu de 08 de junho de 2022

Vozes

Enquanto caminhávamos pelo espaço, declamávamos trechos memorizados de um fragmento de *O livro dos abraços*, de Eduardo Galeano. Como foi estranho, e confesso, desconfortável para mim escutar minha própria voz! Como foi difícil me lembrar do trecho que eu escolhi declamar diante de tantas vozes declamando outros trechos do mesmo fragmento, que acabara de ler! Qual foi mesmo a parte que eu havia memorizado? Ah sim, me lembrei: “eu sou o vento que bate em minha cara”, esse era o trecho.

Depois, formamos um círculo e tínhamos que declamar o trecho a qualquer um que estava ao círculo inserido. Mas, agora havia um elemento novo: a encenação do fragmento memorizado, mesmo que esta encenação alterasse o sentido do trecho dentro do texto. Daí eu percebi que pouco importava o texto, a protagonista ali naquele exercício era a voz.

Vozes confiantes, vozes engraçadas, vozes emocionadas, vozes embargadas pela timidez. Vozes que simulavam confiança, mas ainda sim tímidas, ou vice-versa. Mas, sobretudo, vozes reveladoras do sujeito.

Sim, a voz revela! Revela todos os tipos de sentimentos: angústia, dor, ironia, deboche, timidez, agonia, tristeza, revolta, desilusão, alegria etc. A voz, muitas vezes, revela mais que a própria fala, por isso a comunicação textual, para alguns, é mais fácil do que a própria conversa. E esse elemento revelador, e portanto, íntimo da voz, que revela algo que muitas vezes não se quer revelar, faz com que, as vezes, e para alguns, seja tão difícil falar.

Protocolo de Mateo de 08 de junho de 2022

Não tínhamos naquele momento começado ainda. Estava bastante frio lá fora. Havia poucas pessoas em relação aos primeiros dias. Talvez isso significasse que o ambiente estivesse mais pessoal, ou talvez assim me parecesse por causa do fato de que eu já conhecesse as pessoas que por ali caminhavam. Mas também havia pessoas o suficiente para que a nossa interação se fizesse da forma mais completa possível. Olhos

que se entrecruzam em uma quarta-feira fria a entardecer, e um pequeno crepúsculo de meditação começa. A imaginação faz fervilhar o corpo. As pernas criam raízes no subsolo, fixam suas radículas no mais profundo dos subterrâneos. A consciência ignora; faz tempo que a consciência já se espalhou pelo campo. Os braços pendem toalhas úmidas pelos ombros. Os ombros chacoalham: prenunciam um coração em chamas, ardente, a trepidar pequenas explosões pelas janelas. Algum fenômeno borbulha e uma grande nuvem se enfia por entre nossos ouvidos. Silêncio. Essa nuvem é tão grande que nem parece caber dentro de nossa cabeça. Começa a entrar e começa a sair pelo outro ouvido, o coração estremecendo o seu fogo maior, as raízes estralando como carvões, os braços como sopapos de tabefes. Uma grande nuvem que entra toda branca por um ouvido pelo outro ouvido sai de fuligem cheia, cheia de sujeira, cheia de coiso, cheia de negócio. Tardamos a limpar a chuva. Pouco depois a nuvem sai e já não há mais fuligem. O fogo reverbera; o orvalho assopra; o frio se afasta.

Espalham-se folhas pelo ar. Cada um pega uma folha: são quatro textos, quatro estórias, quatro ensejos. Eduardo Galeano. Não consigo entender ao certo o que aqueles textos significam. Só sei que os leio, mas minha atenção talvez esteja dispersa demais para uma concentração literária. Todos lemos em voz alta os textos de uma só vez. Depois, captamos uma frase ou outra e a memorizamos. Espalhamo-nos pelo espaço, pelo tempo. Entrecruzamo-nos como fôssemos uma organicidade una e multivalente. Paramos e, a partir de então, cada um recita o seu poema em voz alta, um a um, até que todos recitem todas as passagens. Um pequeno poema, uma pequena respiração frasal, uma escolha. Uma frase em específico me comove na surdina de minha mente: "Quando eu já não estiver, o vento estará, continuará estando". Nem me lembra haver lido isso, mas sempre que essa frase é recitada eu me desloco um pouco no interno de mim mesmo. Quando eu já não estiver... o vento estará... continuará estando... Presença, presença, presença; o teatro me pede presença e uma frase tão boba me joga para tão longe. Esqueçamo-nos do mais. Recito a minha frase, uma frase de ternura, talvez: "E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza". A vertigem de perder-se enquanto plenitude e vida em minha frase; a vertigem de perder-se enquanto passagem e fluidez na frase do Dirceu. A do Dirceu, penso, supera em muito a minha frase. Vida e morte que se entrecruzam, Alina e sua mãe, repetições de uma mesma pessoa que percorre uma pequena estrada lado a lado a si mesma, um início, um meio e um enfim – um roteiro que se repete: "Morro de pena de você, mamãe – disse, soluçando". As frases são dedilhadas ao sabor do vento, como o músico que toca suas variações em seu instrumento. Recitamos várias e várias vezes, tentamos afinar o tom do texto com o tom do contexto de nós mesmos, do espaço inscrito, do tempo circunscrito. Expressamo-nos no desigual de nós mesmos ao sabor da organicidade dos conjuntos: uma corda que vibra e não se desafina. "Morro de pena de você!" – de repente, uma voz furiosa, impactante, tão surpreendente quanto como se estivesse vendo um teatro em minha frente. Preciosidades dispersas no miúdo pleno de nosso dia a dia: uma voz que espontaneamente estrala das raízes do subsolo ao ar que respiramos: um unísono contínuo que nos une, a perda do intervalo cindido que nos desune – a presença.

Protocolo Geni de 6 de julho de 2022

Poucas pessoas e uma roda de conversa: Covid. Cólica. Tosse. Leitura de protocolo. UM MÊS SEM TEATRO, ninguém acreditava. Troca de experiências e confirmação da vontade de prosseguir com o trabalho.

Espalhadas pelo espaço em busca de conexão. Deitadas no chão controlando a respiração: sssss, xxxxxx, aaaaa. Olhos fechados e atenção no aqui e agora, na presença. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 para mudar de posição; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 para levantar e 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 para um círculo formar. Espreguiçar e observar, reconhecer novamente o espaço, refamiliarizar. Depois começamos a andar, preencher o espaço sem nunca deixar de se olhar, parar juntas e juntas recomeçar. UM MÊS SEM TEATRO e a sintonia continua.

Em roda novamente, deveríamos contar até dez sem repetição, as duas primeiras tentativas não alcançaram o objetivo inicial: 1, 7, tudo do início; 1, 2, 3, 3, volta do começo. Na terceira deu mais que certo: 1, 2, 3, 4, 5... 56, 57, 58, 59. O plano era chegar no 10, mas ultrapassamos essa meta e na repetição do 60 a alegria e a comemoração reinaram. UM MÊS SEM TEATRO e a conexão continua.

Construção de cenas em dupla. Risadas. Improvisação. Guarda. Casal. Mãe. GRÁVIDA? Irmão esquecido. Na escola, cartório, hospital e supermercado. Na cena a risada e o improviso foram presentes e a fluidez foi incrível de ver. Andando de "carro" e sendo paradas pelo guarda. Uma pessoa sai enquanto a outra é interrogada, e logo após, por mímica a segunda é entrevistada. A surpresa quando a informação era entendida corretamente e a diversão quando era de forma divergente: "Estamos casadas há dois anos, é recente!" *sinal positivo e comemoração*; "Na verdade eu tô grávida!" *choque da mãe e risadas*; "Achei uma criança no mercado" *sinal negativo e tentativa de sinalizar irmão*. Na hora de passar a informação até a linguagem de sinais foi utilizada, valia tudo para se livrar do guarda. Um protocolo com diferentes risadas (KAKAKAKAKAKA, HAHHAHAHAHAHA, AHSUAHSUAHUSHAH, RSRRSRS LOL...) resumiria bem esse momento, mas foi uma atividade tão rica que vale a pena ser descrita em mais detalhes.

Por fim, outra roda e mais conversa. UM MÊS SEM TEATRO nunca vamos nos conformar, mas percebemos que apesar de tudo a conexão e sintonia vão ficar. Planos

para o futuro do teatro e empolgação pelo que está por vir. E como de costume, finalizamos com uma palma coletiva.