

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

**PEDAGOGIA DAS FORMAS ANIMADAS:
TRANSFORMAÇÃO DO OLHAR DE SI ATRAVÉS DO TEATRO**

FLÁVIA LOPES RODRIGUES

Rio de Janeiro
2021

FLÁVIA LOPES RODRIGUES

**PEDAGOGIA DAS FORMAS ANIMADAS:
TRANSFORMAÇÃO DO OLHAR DE SI ATRAVÉS DO TEATRO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Lucia Martins Soares (Ana Achcar)

Rio de Janeiro
2021

R696fRodrigues, Flávia Lopes.

Pedagogia das formas animadas: transformação do olhar de si através do teatro / Flávia Lopes Rodrigues. – Rio de Janeiro, 2021.
159 f.

Orientadora: Ana Lucia Martins Soares (Ana Achcar)

Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Artes Cênicas) –Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Bibliografia: f. 145-159.

1. Teatro de Formas Animadas. 2. Entre-mundos. 3.Criação-transformação.I.
Título.

CDD: 792

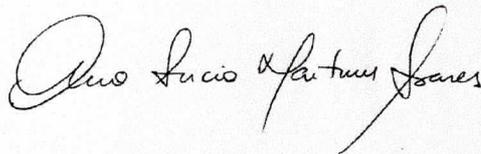
**PEDAGOGIA DAS FORMAS ANIMADAS:
TRANSFORMAÇÃO DO OLHAR DE SI ATRAVÉS DO TEATRO**

POR

FLÁVIA LOPES RODRIGUES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Ana Lucia Martins Soares (Orientadora)



Prof. Dr. Eduardo Ferreira Chaves Vaccari (FEBF)



Profa. Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade (UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 31 de maio de 2021

*Dedico este trabalho à memória da minha mãe, que um dia afirmou que eu nasci para ser professora.
Naquele dia, neguei veementemente.
Mas, hoje, diria que eu nasci mesmo foi para ser aprendiz.*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a Dr^a. Ana Lucia Martins Soares (Ana Achcar), por cada apoio, troca, afeto e olhar atento. À Prof^a Dr^a. Elza de Andrade e ao Prof. Dr. Eduardo Vaccari, pelas valiosas contribuições durante o percurso, em especial no processo de qualificação desta pesquisa e por formarem a banca examinadora. À Prof^a. Dr^a. Mônica Ferreira Magalhães (Mona Magalhães) e à Prof^a Dr^a. Jacyan Castilho de Oliveira (Jacyan Castilho), pela disponibilidade em compor a pesquisa como suplentes e também por serem grandes parceiras no dia a dia do fazer teatral. Ao Prof. Dr. Luciano Pires Maia, por sempre estar iluminando o caminho, como um grande incentivador desde a graduação. A todos os professores que fizeram parte da minha Jornada de vida e arte. À Universidade Federal do Estadual do Rio de Janeiro (UNIRIO), instituição a qual retorno depois de vinte anos com todo amor e gratidão.

Aos estudantes de Atuação Cênica V que contribuíram muitíssimo com o meu estágio docência para a pesquisa prática, estando comigo lado a lado nesta trajetória: Anna Carolyna Moreira, Ândrea Cordeiro, Akauã Santos, Bianca Paraty, Caio Passos, Caroline Genro, Daniel Passi, Danilo Agnaldo, Gabriel Hipólito, Gabriel Andrade, Gustavo Pavani, Heitor Acosta, Jeferson Fagundes, Jorge Oliveira, Layane Marques, Leonardo Silva, Matheus Neves, Maria Clara El-Bainy, Natali Barboa, Nádia Bittencourt, Rânnier Ribeiro, Roberty Flores, Talita Tâmara, Thaís Lima, Thayane Abreu, Vitória de Carvalho, Wanessa Malvar.

Às melhores monitoras Gabrielly Vianna e Graciana Valladares.

Ao Rodrigo Menezes e à Josélia Frazão, pelos lindos registros fotográficos durante os encontros práticos.

Aos meus grandes amigos e amigas: Kelly Russo, pela insistência e apoio à minha candidatura no mestrado; Daniela Carmona e Regina Mascarenhas, colegas mestrandas, companheiras nas aulas e no percurso da escrita; Caroline Lima, por me socorrer durante momentos de desafino tecnológico; Heloísa Lazzari, pelos vários áudios que tanto contribuíram; Fernando Queiroz, pela ajuda com as pedras no meio do caminho que poderiam impedir a escrita; Marcio Nascimento e Marise Nogueira, por dividirem o ofício e tanto aprendizado; Raquel Botafogo, por tanta delicadeza e inspiração; o trio Aline Marosa, Caio e Gaby, por avivar a minha curiosidade e me desafiar; Maria Adélia, pela escuta, acolhida, e viagem criativa.

Aos meus grandes parceiros de vida e arte, com os quais tive a oportunidade de dividir da dor e da delícia de pertencer a um grupo: Cristiane Muñoz, minha comadre, e Fabiana

Poppius, grandes palhaças e amigas com as quais pude ter o prazer de aprender tanto na vida como no grupo As Comediantes durante nossos doze anos juntas; Cia. dos Bondrés, onde vivi grandes viagens de muita aprendizagem durante dez anos junto aos amados Eduardo Vaccari, Eve Doe Bruce, Lucas Oradovschi, Mateus Lima, Helena Marques, Angelina Mello, Tomaz Nogueira da Gama, Samantha Rennó, Karina Neves; e, em especial, à Fabianna de Mello e Souza, Patrícia Ubeda e Miguel Nogueira, pelas conversas *online* durante o percurso da escrita. E aos tantos e tantos artistas maravilhosos que contribuíram com o nosso percurso e crescimento – nesses grupos os quais pude participar.

A todos os estudantes, em especial da rede pública de ensino, que me lembram todos os dias que “a arte existe porque a vida não basta” (Ferreira Gullar). E a todos os outros estudantes e atores, que tanto me desafiam e inspiram, fazendo de mim uma professora, diretora e pessoa melhor.

Ao meu pai.

Ao Marcos Guimarães, companheiro e melhor público, grata pelo apoio e incentivo em cada aventura.

Ao meu filho Felipe, que já nasceu me acompanhando nas aulas da graduação, e cresceu enrolado em figurinos à espera do fim do ensaio.

Às mulheres da minha família e suas histórias que tanto me ensinam e me abraçam todos os dias, mesmo não estando mais aqui: minha mãe, minha irmã Tatiana, minha avó Marta e minha tia-avó Rosa.

“Ninguém consegue voar só aprendendo voar.”

(Friedrich Nietzsche)

RESUMO

Este trabalho é um memorial que propõe investigar e refletir sobre como acontece o processo de transformação do olhar de “si” através do Teatro das Formas Animadas. O presente estudo convida a lançar um olhar expandido na direção deste teatro híbrido por natureza, que rompe fronteiras e se amalgama as outras artes e áreas do conhecimento. A pesquisa se apoia na Jornada do Herói como metáfora à Jornada do Artista, que para tornar-se o que se é, precisa passar por uma travessia entre-mundos. Paralelamente, analisa modos de ser e fazer ligados à imagem como princípio de pensamento e modo de ação que propiciam uma pedagogia para “transver” o mundo, com olhos de memória e imaginação, um duplo portal para tornar-se senhor e encenador de si mesmo.

Palavras-chave: Teatro de Formas Animadas. Entre-mundos. Criação-transformação. “Transver”. Ator-encenador.

ABSTRACT

This dissertation is a memorial that intends to investigate and ponder on how the transformation process of the look on the “self” takes place through the theatre of animated forms. The present study invites the reader to take an expanded look at this hybrid theater by nature, which shatter borders and puts together other arts and fields of knowledge. The research is based on the Hero's Journey as a metaphor for the Artist's Journey, who, in order to become who they are, needs to make a journey between worlds. At the same time, it analyzes ways of being an artist and doing art linked to the image; image seen as a principle of thought and mode of action, that provide a pedagogy to "transver" (see beyond) the world — see the world with the eyes of memory and imagination — a double portal which allows them to become master of themselves and self-directors.

Keywords: Theater of Animated Forms. Between worlds. Creation-transformation. "Transver" (see beyond). Actor-director.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 PRIMEIRA JORNADA: O CHAMADO PARA A AVENTURA	18
1.1 Fora do ventre do monstro-baleia.....	33
1.2 Algumas lições durante a travessia	37
1.3 Aprendizes de feiticeiros.....	42
1.4 A infância de um teatro fantástico por natureza	46
2 SEGUNDA JORNADA: APROXIMAÇÃO DA CAVERNA OCULTA	53
2.1 Exercícios preparatórios	55
2.2 Exercícios para um corpo-poesia	76
2.3 Da (re)descoberta da flor: poetizando-se com a menor máscara do mundo	87
3 TERCEIRA JORNADA: EM BUSCA DO ELIXIR SAGRADO	93
3.1 Exercícios “Do que dizem as coisas?”	95
3.2 Entre o mundo exterior e o corpo.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
REFERÊNCIAS	145

INTRODUÇÃO

“O que dá o verdadeiro sentido ao encontro é a busca, e é preciso andar muito para se alcançar o que se está perto.”¹
(José Saramago)

Eu nasci e fui criada em Duque de Caxias, cidade periférica e com poucas alternativas artísticas e culturais. Mas, durante a primeira infância, tive a oportunidade de experienciar o medo e o fascínio pela Folia de Reis e conhecer o Cine Odeon. Lembro-me do meu encantamento com aquele ser diferente dançante, vestido de tiras coloridas ao vento e sua perturbadora máscara. Me sentia curiosa sobre o mistério que rondava aquele grupo de senhores, todos vestindo o que parecia ser um uniforme já desbotado, tocando seus instrumentos. A cada ano pareciam mais cansados ao lado do palhaço que brincava, também cansado, e assustava as crianças. Uma vez, intrigada, perguntei à minha mãe por que eles faziam aquilo ano após ano. Acho que, na verdade, eu queria perguntar: O que os move? Com o tempo, os integrantes da Folia foram diminuindo, até que desapareceram.

No exercício desta escrita, minha trajetória artística passeia pela memória das brincadeiras que eu e minha irmã inventávamos, dos bonecos improvisados, das sombras pelas paredes no quarto de casa e dos seres que nasciam de lençóis sobre o corpo. Relembro da minha tia-avó, que, naquela época, secretamente apelidei de “tia rica”. Ela era viúva e morava na Glória em um apartamento de quarto e sala. A “tia rica” se chamava tia Rosa, não tinha filhos e adorava, de vez em quando, passear comigo e minha irmã. Foi quem me apresentou o Cine Odeon e todos os outros cinemas do Rio de Janeiro – alguns que não existem mais. Ela me levou à Confeitaria Colombo e ao Theatro Municipal. Eu achava a tia Rosa tão chique! Finalmente, chegou o dia em que ela me levou para ver uma “peça de verdade”. O nome do espetáculo era *Sapatinho de Cristal* e foi no Canecão. Nunca tinha visto nada igual. A luz, a música, os atores, os figurinos, a caracterização. Recordo que achei tudo tão diferente das novelas da TV, tão mais mágico e arrebatador. Eu tinha uns onze anos de idade e, por isso, me permito estar aqui narrando “memórias inventadas”². Mas, naquele dia, eu percebi que os adultos também criavam mundos imaginários.

¹ As citações fazem parte desta escrita como uma conversa polifônica e estarão presentes no decorrer desta travessia.

² Referência ao primeiro livro em prosa de Manoel de Barros, *Memórias Inventadas: As Infâncias*.

Hoje, como professora-artista, percebo que a experiência estética anima a imagem-pensamento, aflora os sentidos, as sensações e a sensibilidade, ativando uma inteligência imaginativa. Como diz Merleau-Ponty: “Eu poderia entender por sensação, primeiramente, a maneira pela qual sou afetado e a experiência de um estado de mim mesmo”. Ou ainda: “O visível é o que se apreende com os olhos, o sensível é o que se apreende pelos sentidos” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 23-28).

Cheguei à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) para cursar Direção Teatral. Desejo nascido, provavelmente, após o aprendizado de ministrar aulas de iniciação teatral com montagem de espetáculo. Com 19 anos, por fazer parte de um grupo de teatro da minha cidade natal e, talvez, por ter concluído o curso secundário profissional de formação para professores, recebi o convite para ministrar aulas de teatro no Teatro Municipal Armando Mello, em Duque de Caxias. Não sei se eu já tinha clareza desse entre-lugar que o professor de teatro exerce, mas essa oportunidade me sinalizou algo. Era preciso estudar, me aprofundar, me colocar em risco. Por falta de recursos, minha opção de curso superior não poderia ser outro senão em uma Universidade Pública de Artes Cênicas.

O meu ingresso no curso de graduação em Teatro aconteceu em 1995 aos 23 anos. Nesse percurso, desisti de cursar Direção Teatral e acabei me formando em 1999 em Interpretação Cênica. Imediatamente, reingressei no curso de Licenciatura em Teatro, concluindo em 2002. Durante a faculdade, não tive oportunidade de cursar disciplinas com a Prof^{ra}. Dr^a. Ana Lucia Martins Soares (Ana Achcar), minha atual orientadora. Ela era a única docente que ministrava um curso na graduação dessa instituição voltado para o jogo com as máscaras. Sendo, naquela época, um conhecimento artístico-pedagógico raro em currículos de ensino superior, em escolas públicas e privadas no Brasil.

A reivindicação da prática do Teatro de Formas Animadas como disciplina dentro da grade curricular só teve êxito na primeira década dos anos 2000, quando artistas dedicados a este teatro ingressaram nas universidades como professores.³

Todavia, é importante salientar a lacuna que ainda existe em relação ao Teatro de Formas Animadas como disciplina, não apenas no tocante à formação técnica em relação ao domínio das habilidades e especificidades da animação para aqueles que desenvolvem interesse profissional por essa arte. Como pesquisa acadêmica, compreendo essa linguagem como

³ É importante registrar que a grande precursora dessa mudança foi Ana Maria Amaral, professora titular de Teatro Animação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, onde orienta pesquisas da pós-graduação ligadas ao Teatro Animação.

território artístico expandido, híbrido, que fecunda uma poética de si mesmo, capaz de exercer não só uma Educação de Habilidades, mas também de Sensibilidades. Segundo Rubem Alves, “Sem a Educação das Sensibilidades, todas as habilidades são tolas e sem sentido” (ALVES, 2018, não paginado).

Ao lançar um olhar na direção de produções teatrais da atualidade, é possível observar espetáculos que exercem essa linguagem com reconhecimento técnico e artístico. Essas produções indicam modo de se pensar e de fazer o teatro nas quais a pedagogia e a criação estão amalgamadas solicitando pluralidade através do jogo da imaginação entre todos os envolvidos, potencializando energia sensorial intensa entre atores e público. Uma arte que rompe fronteiras entre linguagens e cria novas realidades exercendo a poetização do ser. Nomes como James Thièrree, da Compagnie Du Hanne-ton, Théâtre du Soleil, Companhia Cumplicité, Hugo & Inês, Moitará, Grupo Sobrevento, Cia. Pequod, Companhia do Chapitô, Cie Dos a Deux, Grupo AMOK TEATRO, Cia. de Teatro Manual, a artista Ilka Schonbein e o artista Duda Paiva, são apenas algumas das inúmeras referências que desenvolvem essa linguagem artística.

O que esses artistas e companhias têm em comum? No meu entendimento, eles executam o *transver*⁴ o mundo. Uma pedagogia intrínseca ao processo de criação/transformação de uma arte imagética, híbrida, horizontal, que potencializa autonomias artísticas, descobertas coletivas, atorais por meio da relação com o outro: “O Teatro de Animação funda-se no tripé ator-animador, objeto (animado) e público” (COSTA, 2000, p. 250).

O primeiro contato como treinamento prático que eu tive com o universo das máscaras balinesas aconteceu em 2006 em um intercâmbio gratuito promovido pelo Teatro Poeira (Rio de Janeiro), na residência artística da atriz e diretora Fabianna de Mello e Souza, recém-chegada de um período de nove anos de trabalho no Théâtre du Soleil (França). Guardo a imagem ao entrar no espaço, que já estava preparado aguardando o grupo: o cheiro do incenso, as cores fortes e vibrantes e a sensação de ser transportada para outro lugar, que mais tarde viria a conhecer por meio de um intercâmbio em Bali. Na época, a experiência com esse outro teatro, o balinês, da música, dança e rito, e dos hieróglifos e gestos codificados mencionados por Artaud ainda eram novos para mim.

Segundo Ariane Mnouchkine,

As teorias orientais marcaram todas as pessoas de teatro. Impressionaram Brecht e todos os outros, porque o Oriente é o berço do teatro. Então, fomos lá buscar o teatro. Artaud dizia “O teatro é oriental”. Essa reflexão vai mais além. [...] eu diria que o ator vai procurar tudo no oriente: ao mesmo tempo mito e realidade, interioridade e

⁴ “Transver” é um verbo inventado e utilizado pelo poeta Manoel de Barros.

exteriorização, aquela famosa autópsia do coração por meio do corpo. Vamos lá buscar o não realismo, a teatralidade. (FÉRAL, 2010, p. 39)

O encontro com as máscaras balinesas me levou a lugares imagináveis e inimagináveis! Em dezembro de 2010, me levaram a Bali e ao mestre balinês I Made Djimat na Tri Pusaka Cakti Arts Foundation, onde pude participar de estudos práticos e teóricos de teatro, dança, música, escultura e cultura. Visitar os templos balineses, ver e conviver com aquelas pessoas foi uma grande escola. Era lindo ver a infância presente nos olhos daquele público durante cada apresentação e como eles se divertiam ao assistir aquele ritual artístico. Uma cerimônia que é pura arte, um teatro onde atores e plateia estão juntos no mesmo rito e festa. Me lembrei da Folia de Reis de quando eu era criança e mais uma vez me perguntei: O que os move? No ano seguinte, participei de uma Terreirada no Cariri e me encantei ao encontrar a mesma poesia em cor, corpo e música, e o mesmo brilho no olhar de uma infância preservada. Pensei: O Cariri é Bali e Bali é o Cariri. E mais uma vez minha curiosidade de menina: O que os move? Em 2013, a convite das atrizes do Théâtre du Soleil, Juliana Carneiro da Cunha e Eve Doe Bruce, fui à Cartoucherie, acompanhar o dia a dia e o processo de criação para o espetáculo *Macbeth* da companhia francesa. Participei de um estágio fechado para convidados e da produção do espetáculo *La Ronde Nuit*, do Théâtre Aftaab, grupo de refugiados de Kabul para o qual o Soleil era um tutor artístico. Foram três intensos meses na Cartoucherie e, muitas vezes, pude presenciar as máscaras (como disciplina de base) conduzindo caminhos na cegueira de terras áridas, expressão utilizada pela Madame Mnouchkine durante o processo.

Entendo o Teatro de Formas Animadas como linguagem que propicia a natureza de “escola”, um lugar de criação/transformação de si mesmo, de dentro para fora e de fora para dentro, na relação com o outro; formação e transmissão, via dupla entre todos os envolvidos, coletivamente, a partir de uma política pedagógica e artística. Presenciar o processo pedagógico do Théâtre du Soleil foi um “colocar-se em escola” (BANU, 2001, p. 3 apud VACCARI, 2014, p.2), pois, segundo Ariane Mnouchkine, “uma trupe de verdade é uma escola” (PICON-VALLIN, 2011, p. 106).

Durante a permanência no Soleil, aproveitei para frequentar o ateliê do mestre Erhard Stiefel, mascareiro que assina as criações da trupe. Um dia, ele disse: “Volte para o Brasil, descubra o seu teatro, faça o seu teatro!”. Essas palavras ecoam em mim até hoje. Talvez, sem saber, motivou em mim a pergunta: O que me move? A resposta veio do encantamento e da experiência com o Teatro de Formas Animadas. Eram muitas as questões que me propunha: Será que essa pedagogia é tão transformadora como eu acredito? Ou só acontece nos meus

olhos? Será que realmente essa é uma pedagogia que potencializa um ator-criador? Um ator-dramaturgo no jogo com o outro? Um ator-encenador de si mesmo, como sonhava Meyerhold?

Retornei ao Brasil determinada a promover um processo pedagógico com a linguagem da máscara e outras formas animadas, por acreditar na possibilidade de criação/transformação do olhar de si do ator através desse teatro que tem como princípio a infância, em que tudo é possível quando nasce do jogo do faz de conta, uma via de mão dupla entre arte e vida... Das brincadeiras, nas quais “O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo. O poeta é um vidente, vê coisas que não existem”⁵.

Esse Teatro tem como natureza o hibridismo, cruzamento entre fronteiras, no qual teatro, cinema, artes visuais, música e dança estão amalgamadas, gerando novos modos de ver e de existir que abarquem o entre-lugar que essa linguagem artístico-pedagógica exerce. Acredito que essa linguagem é a infância do teatro: um portal de acesso direto a uma experiência pedagógica de criação-transformação de um ser-poesia. Minha pesquisa nasce do desejo de investigar como se realiza esse processo de criação-transformação do olhar de “si” próprio da Pedagogia do Teatro de Formas Animadas.

Antes de apresentar os capítulos, é preciso dizer que após a minha qualificação, em novembro de 2019, retomei a escrita em um domingo pela manhã em meio à pandemia que se arrastava e me fazia perder o tempo. Isolada, me sentia sofrendo de distâncias, uma suspensão que só era interrompida pelas aulas *online* de Teatro de Formas Animadas que precisava ministrar como garantia de sustento e poesia na Faculdade Cesgranrio. Dar aulas, transmitir o meu ofício como artista desse teatro que é uma porta aberta para a infância, me coloca sempre nesse lugar de voltar para casa, minha casa criança, esse lugar dentro e fora, de encontros, risco, jogo, procura, descobertas, tentativas e erros.

A pesquisa é apresentada em três capítulos:

O primeiro capítulo intitulado “Primeira Jornada: o chamado para a aventura” é uma metáfora à Jornada do Herói, de Joseph Campbell, à Jornada do Artista, no intuito de refletir sobre a experiência de transformação do ator, que assim como o herói, precisa passar por uma travessia entre dois-mundos, o mundo cotidiano e o mundo desconhecido. Dizer sim ao desafio, passar pelas etapas e provas são fundamentais. Muitas vezes, durante o caminho, para renascer transformado, é preciso ir para dentro de si. No decorrer da escrita, um passeio pela memória

⁵ Manoel de Barros em entrevista no filme: Manoel de Barros, só Dez Por Cento é Mentira, 2010. https://www.youtube.com/results?search_query=manoel+de+barros+s%C3%B3+dez+por+cento+%C3%A9+mentira/ Último acesso: 29/02/2020.

através de uma conversa comigo mesma e meus pares sobre ousadia, riscos, e o vazio que engravida, percursos que nos transformam. Entre reflexões acerca de teatro e vida, arte e educação, nomes como Campbell, Manoel de Barros, Ariane Mnouchkine, Nise da Silveira, Jorge Larrosa, dentre outros, estão presentes no trajeto.

O segundo capítulo intitulado “Segunda Jornada: aproximação da caverna oculta” apresenta os primeiros passos ao longo da trajetória desta pesquisa com os estudantes de Atuação Cênica V, durante o Laboratório Prático. Alguns exercícios apresentados no decorrer do trabalho expõem e refletem o processo investigativo, colaborativo e criativo por entre brincadeiras e jogos que despertam e potencializam as descobertas dos princípios do Teatro de Formas Animadas e do animismo da criança. A infância não-cronológica de um teatro fantástico por natureza, tendo a Imagem como princípio de pensamento e modo de ação. Nomes como Antonio Damásio, Augusto Boal, Béatrice Picon-Vallin, clareiam nossos passos.

O terceiro capítulo “Terceira Jornada: em busca do elixir sagrado” é um confronto com as coisas do mundo, em especial com o símbolo da máscara e do boneco concomitantemente, e seu poder misterioso de esconder para revelar. Apresenta exercícios, jogos de improvisação e habilidades técnicas referentes ao trabalho do ator-animador no Teatro de Formas Animadas, mas, acima de tudo, aponta uma experiência que aflora a sensibilidade e a alteridade. Em atenção a como acontece essa transformação do “olhar de si” por meio da experiência com o duplo,⁶ nomes como José Gil, Martha Adams, Peter Brook, Vsevolod Meyerhold, Gordon Craig, provocam e impulsionam esta investigação.

⁶ A palavra experiência, advinda do latim, *experiri*, traz consigo o sentido de provar. Conforme esclarece Bondia: “O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona, antes de tudo, a ideia de travessia.” Cf. BONDÍA, L. J. Notas sobre a Experiência ou sobre o Saber da Experiência. *Revista Brasileira de Educação*. ANPPGE, São Paulo, n.19, jan-abr, 2002, p. 25. O “duplo” se refere às máscaras, aos bonecos e aos outros objetos, assim como o “outro” se refere à música, ao espaço e a tudo o que faz parte de um processo de criação artística.

1 PRIMEIRA JORNADA: O CHAMADO PARA A AVENTURA

“AVENTURA

Achamos na beira do rio um sapo seco, e um pote. O pote estava de barriga aberta ao sol. (Depois eu falo sobre do sapo.) Nas enchentes nem quase que não entravam as águas para dentro do pote. Por forma que o pote era seco e aberto aos ventos. Os bons ventos da tarde que entravam com areia e cisco pelo ventre aberto do pote. (Demoramos de dois anos para voltar àquele retiro.) Agora, de volta, achamos o pote tibi de emprenhado. A barriga do pote fosse agora um canteiro arrumado. Estava bom de criar. Foi que veio daí um passarinho e cagou na barriga do pote uma semente de roseira. As chuvas e os ventos deram à gravidez do pote forças de parir. E o pote pariu rosas. E esplendor de amor ficou o pote! De amor, de poesia e de rosas. E havia perto, por caso, um sapo destripado e seco. A abertura do ventre do sapo também se enchera de areia e cisco. Também se fizera ele um canteiro arrumado. Foi que outro passarinho veio e cuspiu outra semente de rosa no ventre do sapo. E outra rosa nasceu na primavera. Foi um dia de glória para o nosso olhar. As rosas do sapo e do pote foram abençoadas de borboletas que pousaram nas roseiras. Houvemos júbilo!”
(BARROS, 2014, p. 47)

Durante toda a vida, muitos são os chamados para a aventura. E, a cada nova viagem, uma história sobre alguém que decide partir intencionalmente rumo a sua Jornada, ou daquele que inconscientemente se vê no meio da aventura, ou, daqueles que são arremessados nela. Ainda ouço atrás da cortina a clássica frase de Madame Mnouchkine: “*Courage*”⁷. Paradoxalmente, é nesse momento que o corpo treme e queima como uma febre terçã, deixando o medo tomar conta, na única certeza de que, se o teatro não aparecer, sua cabeça pode ser arrancada sem piedade.

O mitólogo e antropólogo Joseph Campbell acredita que tudo começa com uma história, e talvez por isso tenha se tornado o maior estudioso sobre as histórias mitológicas, religiosas,

⁷ Em português, “Coragem” – palavra proferida frequentemente pela diretora Ariane Mnouchkine, do Théâtre du Soleil para encorajar estagiários e atores da trupe.

de contos de fada e do folclore, que representam, na maioria das vezes, fases da mesma história. Pois, segundo ele, é um único gesto feito por pessoas diferentes, contada pelo homem ao longo dos séculos para explicar o universo e o lugar que nele ocupa. Em uma longa entrevista-documentário⁸ sobre o “Poder do Mito”, explica que “a mitologia é a canção do universo tão enraizada no inconsciente coletivo que dançamos ao som dela mesmo sem saber a melodia”⁹ (informação verbal). Essas histórias revelam experiências de um processo de transformação, um vir-a-ser-outro, por meio de uma morte e uma ressurreição. Campbell desacredita que estamos procurando o sentido da vida, mas pensa que buscamos a experiência de estarmos vivos, e aponta que essa experiência de vida, do plano físico, pode ter ressonância no interior do nosso ser através da sensação, do êxtase, de estar vivo.

As Jornadas podem ser desafiadoras e muitas vezes dolorosas. Em 1998, quando me indicaram para dar aulas de teatro no Centro Psiquiátrico Pedro II¹⁰, no Engenho de Dentro, em um dos primeiros projetos de inclusão social implantado durante o governo Fernando Henrique, não me contaram as histórias das pessoas com as quais eu iria encontrar; fazia parte da estratégia que consideravam ser uma pedagogia inclusiva. No primeiro dia de encontro, antes mesmo de me apresentar, percebi que tinha dois meninos com síndrome de Down e um autista severo. Logo, um rapaz comunicativo se apresentou a mim, falou sobre a história daqueles muros, sobre o Museu da Imagem do Inconsciente e sobre o trabalho realizado pela Nise da Silveira. Surpreendi-me que, depois de me apresentar a todos e propor uma roda, ele continuava ao meu lado. Erroneamente, cheguei a pensar que fosse um colega professor, talvez um psicólogo, ou até mesmo um psiquiatra do projeto. Pedi para que todos dessem as mãos e, quando ele me deu a dele, algo se transformou em seu corpo, algo sem som, mas com uma música interna potente que reverberou no meu corpo também; senti medo e rapidamente dei o comando para que todos soltassem as mãos. Altair foi embora no intervalo e nunca mais voltou, mas me enviava mensagens por uma das psiquiatras. Foi assim que descobri que ele era interno do hospital, alguns eram semi-internos. Depois de um ano de trabalho, ele soube que eu iria fazer uma montagem teatral com o grupo e me enviou um desenho muito simbólico feito por ele. Mediante a sua arte, um pedido para que eu montasse com o grupo o Mito do Dragão-Baleia.

⁸ ‘O Poder do Mito’ é uma entrevista-documentário com seis capítulos, uma conversa entre o jornalista norte-americano Bill Moyers e seu entrevistado, o professor Joseph Campbell. Os episódios podem ser acessados na internet pelo youtube. 1º <https://www.youtube.com/watch?v=gKc8AjRerFw&t=22s> /Último acesso: 10/01/2021
⁹Idem 8. Informação retirada da entrevista-documentário entre o jornalista Bill Moyers e o professor Joseph Campbell.

¹⁰ Hoje, denominado como Instituto Municipal Nise da Silveira em homenagem à psiquiatra brasileira, reconhecida mundialmente por sua contribuição à psiquiatria, que revolucionou o tratamento mental no Brasil. Fonte: <http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/biografias.php> /Último acesso: 10/01/2021

Mas, neste caso, em lugar de passar para fora, para além dos limites do mundo visível, o herói vai para dentro, para nascer de novo. O desaparecimento à entrada do templo – onde ele será revivificado pela lembrança de quem e do que é, isto é, pó e cinzas, exceto se for imortal.

O interior do templo, ou ventre da baleia, e a terra celeste, que se encontra além, acima e abaixo dos limites do mundo, são uma só e a mesma coisa. Eis porque as proximidades e entradas dos templos são flanqueadas e defendidas por colossais gárgulas: dragões, leões, matadores de demônios com as espadas desembainhadas, anões rancorosos e touros alados. Eles são guardiães do limiar, a quem cabe afastar todos os que forem incapazes de encontrar os silêncios mais elevados do interior do templo. São encarnações preliminares do aspecto perigoso da presença e correspondem aos ogros mitológicos que marcam os limites do mundo convencional, ou às fileiras de dentes de baleia. Ilustram o fato de o devoto, no momento de entrar num templo, passar por metamorfose. Sua natureza secular permanece lá fora; ele a deixa de lado, como uma cobra deixa a pele. Uma vez no interior do templo, pode-se dizer que ele morreu para a temporalidade e retornou ao Útero do Mundo, Centro do Mundo, Paraíso Terrestre. O simples fato de todos poderem passar fisicamente pelos guardiães do templo não invalida sua importância; pois se o intruso for incapaz de compreender o santuário, então permaneceu efetivamente do lado de fora. (CAMPBELL, 1997, p. 92-93)

Figura 1 - Imagem ilustrativa do artista Olívio Fidelis, paciente da Nise da Silveira



Fonte: Museu da Imagem do Inconsciente

Campbell esclarece que há vários tipos de heróis, como por exemplo o do Mito Celta. Alguém segue um animal até um lugar desconhecido, o animal se transforma, e de repente esse alguém se torna um herói no meio da aventura. Ou o tipo que resolve intencionalmente caminhar em direção à sua Jornada, como na história de “Telêmaco, filho de Ulisses, que é chamado por Palas-Atena, que lhe diz: ‘Vá encontrar seu pai’”. Essa procura é uma aventura heroica para um jovem. E a aventura de descobrir qual é o seu destino, a sua natureza e a sua

origem.” (informação verbal)¹¹. O antropólogo explica sobre formas primárias do herói, os processos de transformação que passamos pela vida, e cita a afirmação do psicanalista e professor Otto Rank¹² de que “todos somos heróis ao nascer” (informação verbal)¹³, quando “passamos pela metamorfose de um ser aquático que vive dentro de um líquido amniótico que precisa sair” (informação verbal)¹⁴, tornando-se um ser-outro que respira e que vai ficar de pé sobre duas pernas. Nesse contexto, a mãe também passa por uma transformação como ato heroico. Outro tipo de herói é aquele que é jogado na aventura, como quando um jovem é convocado para a guerra mesmo sem querer ir: “passa por um processo de transformação, por uma morte e uma ressurreição, vestiu um uniforme e se tornou outra criatura” (informação verbal)¹⁵.

Na psicologia junguiana, a imagem, as fantasias e o delírio são de grande importância para compreensão da função imaginativa do inconsciente, como “autorretratos” do que está acontecendo no “espaço interno da psique, sem quaisquer disfarces, véus, pois é peculiaridade essencial da psique configurar imagens de suas atividades por um processo inerente à natureza” (SILVEIRA, 1992, p.85). Transversalmente ao exercício da pintura, mas diferente dela, Jung experienciava com seus pacientes daquilo que é visto no interior de cada um e que não pode ser exprimido por palavras. O importante, para ele, não era perceber habilidades técnicas ou a reprodução de um belo traço do mundo exterior, como uma bela paisagem por exemplo, mas a pintura do que está dentro. Nise da Silveira nomeava as pinturas e esculturas dos pacientes de “mundo interno em imagens”. Entre as suas memórias, tem a da paciente Adelina que iniciou seu mergulho interno com o barro, depois se dedicou à pintura e produziu mais de 17.500 obras até 1984, ano de seu falecimento. Nise pôde observar que Adelina, mesmo desconhecendo o estudo da mitologia, pintava muitos temas míticos comuns às histórias da humanidade. É justamente sobre os elementos comuns aos mitos do mundo que surgem da humanidade, que se sustenta que a mitologia é um mapa interior da experiência, não pela busca de sentido, mas pela experiência de estarmos vivos, como se refere toda a pesquisa de Campbell.

As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito.

¹¹ Idem 9.

¹² Joseph Campbell menciona o livro *O Mito do Nascimento* escrito por Otto Rank para elucidar a Jornada do “herói” do homem comum.

¹³ Idem 9

¹⁴ Idem 9.

¹⁵ Idem 9.

O prodígio reside no fato da eficácia característica, no sentido de tocar e inspirar profundos centros criativos, esta manifesta no mais desprezioso conto de fadas narrado para fazer a criança dormir – da mesma forma como o sabor do oceano se manifesta em uma gota ou todo o mistério da vida num ovo de pulga. Pois os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador da fonte.

Qual o segredo dessa visão intemporal? De que camada profunda vem ela? Por que é a mitologia, em todos os lugares, a mesma, sob a variedade dos costumes? E o que ensina essa visão? (CAMPBELL, 1997, p. 15-16)

Campbell foi um pesquisador incansável. Suas questões acerca das histórias que povoam o mundo surgiram por entre as máscaras e os totens, vistos pela primeira vez quando visitou o Museu de História Natural de Nova York com seu pai. E foi a partir daí que começaram suas perguntas: “Quem os fez?”, “O que significam?” O antropólogo e mitólogo Mircea Eliade afirma que: “O símbolo, o mito, a imagem, pertencem à substância da vida espiritual, que se pode camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas que nunca se poderá extirpá-los” (ELIADE, 1979, p.12). Nas tradicionais histórias seculares, as máscaras, as formas de mascaramento e objetos-máscaras fazem parte de um imaginário de processos de transformação, de um vir-a-ser-outro. Povos antigos, no intuito de se metamorfosearem para caçar, colocavam sobre o corpo a pele e as presas de um animal, para esconder e revelar, um vir-a-ser-dois, entre caça e caçador. Nos ritos das cerimônias religiosas, a tentativa de entender e se conectar com o divino atravessadamente do encontro sagrado por meio de um artifício,¹⁶ “como elemento intermediário entre dois-mundos. “Do ritual, o teatro herdou seus principais elementos: dança, ritmo, máscaras, gestos codificados, narrativas e mitos que falam da transformação do universo” (AMARAL, 2002, p.15). Na Grécia, devotos de Dioniso acreditavam sair de si, em estado de êxtase, depois de dançarem e beberem, como um mergulho no Deus da natureza, da fertilidade e da alegria.

O homem simples mortal, “ánthropos”, em êxtase e entusiasmo, comunga com a imortalidade, tornando-se, “anér”, isto é, um herói. Um varão que ultrapassa o métron, a medida de cada um. Tendo ultrapassado o métron, o anér é, ipso facto, um “hypocrités”, quer dizer, aquele que responde em êxtase e entusiasmo, isto é, o ATOR, um outro. (BRANDÃO, 2009, p. 11)

Foi Téspis que, segundo conta a história do teatro ocidental, na Grécia, colocou pela primeira vez conscientemente sobre o próprio rosto a imagem materializada do deus através do

¹⁶ Referente ao artigo “Máscara: corpo. Artifício”, pesquisa de Felisberto Sabino da Costa, Professor Doutor, Livre Docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo/USP. Esse artigo, segundo o autor, compõe-se em grande parte da sua pesquisa de livre docência “A outra face: a máscara e a (transformação do ator)”, publicada na revista da Secretaria de Cultura de Jandari (SP). (BELTRAME e ANDRADE, org. 2010, p.11)

objeto-máscara, e tornou-se um ser-Outro imortalizado ao dizer: “Eu sou Dioniso”. Em verso, o poeta Wally Salomão manifesta: “Tenho fome do abraço de me tornar o outro em tudo que não sou” (JUNIOR, 2017, p. 135). Na ressurreição de si mesmo, o teatro ocidental¹⁷ encontra o Oriente na procura por esse outro. Em Moscou de 1935, a visita do ator chinês Mei Fang-Lang e suas performances provocaram grande impacto na plateia; estavam presentes os diretores russos Stanislavski e Meyerhold, também Brecht, Piscator, Gordon Craig e o cineasta Eisenstein. Esse primeiro contato com o teatro chinês fascinou e marcou fortemente a todos. Um teatro em que se mesclam linguagens como a literatura, a música, o canto, as artes marciais, o malabarismo, tudo reunido em torno de uma espetacularidade. Antes disso, em 1931, Antonin Artaud, assistindo a uma performance de dança do teatro de Bali em Paris, ficou impressionado com os gestos codificados dos bailarinos, os aspectos fantásticos, ritualísticos, metafísicos expressos na combinação de elementos e afirmou que o teatro é oriental.

Mas não data sequer de Artaud o fascínio pelo teatro oriental. Isso vem desde Stanislavski e seu método das ações físicas, passando pelas pesquisas biomecânicas de Meyerhold, chegando até Brecht, e depois se estendendo, sobretudo, a Eugênio Barba. Talvez a grande contribuição do teatro oriental tenha sido a de revelar as possibilidades expressivas do corpo. (FÉRAL, 2010, p.13)

O Oriente, como também a arte abstrata africana, começa a exercer grande influência na arte ocidental, trazendo de volta as máscaras, os bonecos, as marionetes, os objetos, as sombras e a força dos símbolos na busca por esse Outro-teatro. Nesse percurso histórico, está o começo da encenação moderna, que não questionou em absoluto a supremacia do texto e sua vocação para construir-se como fonte e destino, com algumas exceções como: Craig, Meyerhold e Artaud. Com o advento do encenador e a consideração da representação como um lugar de significação, Bernard Dort (2013) constata uma emancipação gradual dos elementos da representação e uma mudança estrutural: o reconhecimento do fato teatral como “polifonia significante” aberta ao espectador.

A presença da ética na formação e trabalho do ator oriental repercutiu nos processos pedagógicos ocidentais. Nesse caminho, formação e profissão são lados da mesma moeda em

¹⁷ Historicamente, o mundo estava mudando e o teatro precisava mudar. Jean-Jacques Roubine afirma que o teatro do século XX se torna mais tolerante e acolhedor a todas as tentativas e teorias. Segundo ele, “as três últimas décadas do século XIX constituem, para nós, os primeiros 30 anos de uma nova época para a arte teatral. É época nova em função da transformação das técnicas, da formulação dos problemas, da invenção de soluções...” (1998, p.14). O advento da luz elétrica marca uma nova era com a iluminação teatral. A fotografia como retrato do real também impulsionou transformações que questionaram a imitação do real em cena, sendo o Simbolismo (e depois outros “ísmos”) o movimento que atacou ferozmente as ideias do Naturalismo cênico. Nesse contexto, os símbolos, os mistérios, os silêncios, o invisível, a imagem poética e a natureza mística são parte de princípios que nortearam os expoentes do Simbolismo no teatro.

uma Jornada para a vida inteira, não só através da dedicação religiosa, mas também das exigências de uma linguagem com códigos complexos. Uma boa história para alcançar esse entendimento é a do mestre zen, contado por Yoshi Oida: Depois de assistir a um espetáculo de um grande contador de histórias, foi procurado por ele para saber sua opinião. O mestre disse-lhe que estava bom, mas que ele estava falando com a boca. O contador de histórias agradeceu e disse que queria estudar com o mestre. Depois de algum tempo de trabalho, o contador perguntou-lhe de novo sua opinião sobre seu espetáculo e o mestre disse: “Muito bom, agora você está contado com a língua” (OIDA, 2001, p.156).

O processo de travessia e transformação do teatro e do ator ocidental se dá nesse encontro intercultural. Stanislavski recorreu aos estudos de Yoga para trabalhar a concentração e atenção na elaboração do “sistema”, e acreditava que pesquisar o “si mesmo” é pesquisar a vida inteira. O pedagogo russo ressaltou que vida e arte não estão separadas; e ao longo de suas últimas descobertas alegou que era chegada a hora do irreal no teatro, fazer a vida acontecer em cena, “não como ela acontece na realidade, mas como a sentimos vagamente nos nossos sonhos, visões e momentos de elevação espiritual” (STANISLAVSKI, 1989, p. 258 apud MORGADO, 2018, p.52). Grotowski discursa com prazer sobre a “magia teatral” (GROTOWSKI, 2010, p. 38) e volta-se para as origens das cerimônias quando elimina a dicotomia palco-plateia, celebrando, o que, para ele, é o mais importante neste acontecimento: o encontro entre atores e espectadores como um acordo recíproco de transformação. Reitera que se tivesse que definir suas pesquisas cênicas, se referiria ao mito da Dança de Shiva¹⁸, e diz “brincamos de Shiva” (GROTOWSKI, 2010, p. 38). E complementa reconhecendo que a essência que procura no teatro é “pulsar, movimento e ritmo” (GROTOWSKI, 2010, p. 38).

No Teatro Laboratório, portanto, os espectadores são obrigados a enfrentar o mais secreto, o mais escondido de si mesmo. Lançados brutalmente no mundo dos mitos, eles devem ao mesmo tempo, reconhecer-se neles e julgá-los, examinando-os à luz das próprias experiências de indivíduos do século XX. (BARBA, 2010, p. 100)

Talvez uma das questões propostas até aqui seja a de puxar um fio na direção das transformações, de morte e ressurreição do ator através da experiência da alteridade como uma metáfora da Jornada do Herói. É importante lembrar que foi do encontro com o “outro” que os nomes mais significativos da história do teatro ocidental iniciaram viagens transformadoras na descoberta de “outros mundos”. Antonin Artaud aponta em sua busca a reconexão das forças

¹⁸Grotowski explica que o patrono mitológico do teatro indiano antigo era Shiva, e que nos contos aparece como criador dos opostos. Nas esculturas antigas era representado com os olhos entreabertos, levemente sorridente; o seu rosto trazia a marca de quem conhece a relatividade das coisas.

de atuar como magia, um caminho para a cura, não só dele, mas de toda a Europa doente. Segundo ele, um signo de confusão da época de um mundo adoecido por ter se separado das forças cósmicas, a separação da cultura e da vida, “como se de um lado estivesse a cultura e do outro lado a vida” (ARTAUD. 1999, p.2). Em sua busca por um novo órgão nascido da cultura em ação, do signo da verdadeira magia, Artaud viaja para o México e descobre culturas ligadas à natureza, capazes de

[...] captar o Manas¹⁹, as forças que dormem em todas as formas e que não podem surgir de uma contemplação das formas por si sós, mas que surgem de uma identificação mágica com essas formas. E os velhos Totens lá estão para apressar essa identificação. (ARTAUD, 1999, p. 6)

Gordon Craig (1964) comungou com muitos outros artistas reformadores o sonho de um teatro em que as pessoas recuperassem a antiga alegria das cerimônias. E discorreu sobre os tesouros esquecidos nos templos, pensamentos dos grandes mestres asiáticos, africanos e da arte egípcia, que guardam os segredos dos gestos cheios de silêncio, semelhantes à morte. Segundo Almir Ribeiro (2016), Craig exerceu grande fascínio pela arte indiana, pelas máscaras gregas e orientais, pela *commedia dell'arte*, pelos gestos e movimentos conscientes da graça superior da marionete e por aquilo que não é deste mundo. Mesmo sendo um feroz crítico à figura do dramaturgo, foi um grande admirador do universo fantasmagórico, sobrenatural e místico shakespeariano. “Craig, suscitou um intrigante questionamento sobre a definição do que é a “vida” em cena” (RIBEIRO, 2016, p.23). E causou um grande rebuliço quando proferiu o desaparecimento e a morte do ator, e em seu lugar uma figura inanimada, a do *Über-marionette*, como imagem totêmica, ritualista, matéria mística, como um símbolo da máscara e da marionete. Para ele, o ator ideal saberia representar os símbolos de tudo que existe na natureza, sabendo descer ao mais profundo da sua alma para descobrir o que guardam as regiões do espírito.

A “Sur-marionette” é o comediante com fogo a mais e egoísmo a menos; com o fogo sagrado, o fogo dos deuses e o dos diabos, mas sem o fumo e o vapor de que os mortais os envolvem. Os espíritos “positivos” estavam convencidos de que eu queria falar de bocados de madeira de um pé de altura. Esta ideia irritou-os; falaram dela durante anos como da ideia de um louco, dum perverso, de um insultador dos comediantes e do teatro. (CRAIG, 1964, p.34)

¹⁹ No dicionário, uma das definições é o significado de todas as coisas: pessoas, objetos, sensações, sentimentos etc.

O *Über-marionette* pode ser a essência das coisas que se comunicam entre si, um símbolo, “como uma eterna dualidade intercomunicante, como o símbolo do Tao chinês: seus nítidos contrários avançando um sobre o outro, em uma dança circular e infinita, carregando cada um dentro de si, uma pequena intuição de seu outro” (RIBEIRO, 2016, p.26).

Para explicar sobre a mitologia baseada no dualismo²⁰, Joseph Campbell usa a imagem da Caverna Escura na Ilha do Golfo de Bombaim, conhecida por “A ilha de Elefanta”. Descreve a travessia como o sair de uma paisagem iluminada para entrar na escuridão, que requer a calma durante a caminhada, até que seus olhos se acostumem e de repente vejam, segundo ele, a Máscara da Eternidade. Que ele retrata como uma enorme Máscara de Deus que fica no centro entre dois pares de opostos, macho e fêmea, seres que comeram o fruto da árvore do conhecimento, “mas não só do bem e do mal, mas do macho e da fêmea, do certo e do errado, da luz e da escuridão” (informação verbal)²¹. O antropólogo cita que tudo nesse campo do tempo é dualístico: “passado e futuro, morto e vivo, ser ou não ser, é ou não é... Essa Máscara representa o centro e os dois representam os opostos sempre em pares, colocando a mente no meio” (informação verbal)²². Campbell explicita que os mitos são verdadeiros, mas em sentidos diferentes. E que há uma mitologia que transcende a mitologia do dualismo, para explicá-la refere-se ao mito do pecado original. Antes, homem e mulher eram apenas criaturas e Deus era praticamente a mesma coisa; depois de comerem a maçã, o conhecimento dos opostos, de que são diferentes um do outro e de Deus, “cobrem as suas vergonhas” e a Natureza fica contra eles. A luta do bem contra o mal faz parte desse sistema religioso. “Na condenação bíblica, Deus não está na Natureza, é separado dela, e a Natureza não está em Deus. Essa distinção entre Deus e o Mundo não existe na base do hinduísmo, nem do budismo” (informação verbal)²³.

²⁰ Idem 32

²¹ Idem 9.

²² Idem 9.

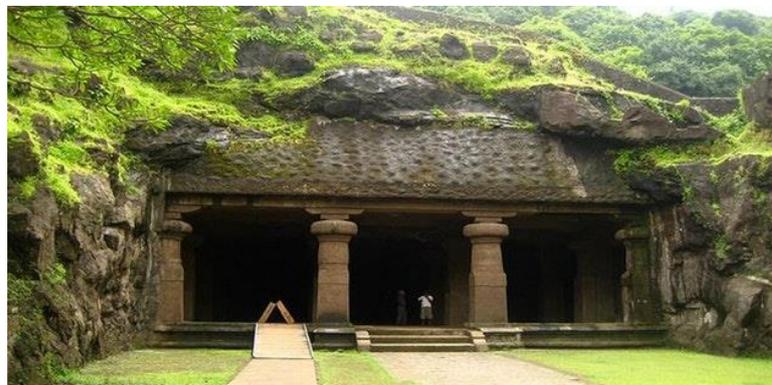
²³ Idem 9.

Figura 2 – Imagem da Elefanta



Fonte: *Pinterest*²⁴

Figura 3 – Imagem da Caverna Escura



Fonte: *Pinterest*²⁵

No Mito do Dragão-Baleia, o herói também vai para dentro, para a escuridão, um rito de passagem para nascer de novo. E foi esse mito que me apresentou Campbell, por meio do livro *O Herói de Mil Faces*, no qual pude ter acesso à sua pesquisa sobre o “Monomito.”²⁶ Seus estudos sobre as histórias comuns em todas as mitologias possibilitou o entendimento da “narratologia” ou a “ciência da narrativa”, inspirando e influenciando até hoje vários escritores,

²⁴ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/143059725635734278/>. Acesso em: 1 abr. 2021.

²⁵ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/432556739212083745/>. Acesso em: 1 abr. 2021.

²⁶ O “Monomito”, conceito difundido por Joseph Campbell, popularmente conhecido como “A Jornada do Herói”, representa certa sequência típica de ações realizadas pelo herói, que pode ser observada em histórias do mundo inteiro. Segundo o antropólogo, é “a essência de um único gesto, feito por pessoas diferentes” por diversas épocas.

roteiristas, dramaturgos, diretores, artistas e publicitários. Mas foi o diretor George Lucas²⁷ que, no decurso da saga de *Star Wars*, popularizou o “Monomito”. Que considero uma contribuição imaginativa para processos criativos, um portal para improvisações inspiradas em mundos fantásticos, oníricos e histórias épicas, além de poder ser uma estrutura para pensar a dramaturgia através de exercício em sala de aula e de ensaio, um grande aprendizado para vida interior e para a arte de maneira complementar.

O pesquisador acreditava na importância de descobrir o que os mitos têm a dizer, considerando que a vida é uma aventura, e que precisamos estar dispostos a nos livrar da vida que planejamos, para podermos viver a vida que nos espera. Segundo Campbell:

Não precisamos nem mesmo nos arriscar sozinho, pois os heróis de todos os tempos, já foram na nossa frente. O labirinto é bem conhecido, só temos que seguir os passos do herói. E onde pensávamos em encontrar algo abominável... Encontramos um Deus. E onde pensávamos que teríamos que matar alguém... Teremos de matar a nós mesmos. E quando pensávamos em viajar para fora... Chegaremos bem ao centro da nossa existência. E onde pensávamos estar sozinhos... Estaremos em companhia do mundo inteiro. Joseph Campbell²⁸. (informação verbal)

Depois da Jornada de uma experiência de três meses no Théâtre du Soleil, fui convidada para ministrar um curso de um ano no SESC Tijuca. As palavras do mascareiro Erhard Stiefel ainda ressoavam forte em mim: “Volte para o Brasil, descubra o seu teatro, faça o seu teatro”. Stiefel fazia provocações sobre a verdadeira coragem de se lançar na aventura do não saber. Com posicionamentos bem rígidos, falava contundente que é contra o uso de máscaras da *commedia dell’arte* ou de Bali em processos ocidentais contemporâneos, mas me pediu para calçar²⁹ uma máscara do arlequim, confeccionada por ele. É claro que na hora me surpreendi quando ele confirmou que, a cada fim de ano, confecciona uma nova versão. Eu o questionei, ele sorriu e me respondeu apenas que faz parte da tradição. Essa lembrança me desafia e me transporta à poesia de Manoel de Barros: “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis. Elas desejam ser olhadas de azul” (BARROS, 2016, p. 18 e 19).

Segui acreditando que esse convite era um sinal, um sim que a vida estava me dando para iniciar algumas tentativas acerca do Teatro de Formas Animadas. E comecei a ministrar

²⁷ Produtor cinematográfico, roteirista e diretor de cinema norte-americano mundialmente conhecido como criador das franquias de *Star Wars* e *Indiana Jones*. O contato inicial de Lucas com Campbell foi por meio de seu livro mais famoso *O Herói das mil Faces*, o qual foi produto de seus estudos sobre antropologia na universidade. Assim, temos a aventura do Herói da qual Campbell escreveu de forma extensa retratada com clareza na trilogia original.

²⁸ Idem 9.

²⁹ Termo usado pelo pedagogo Jacques Copeau na Escola do Vieux Colombier. Sobre a escola e sua pedagogia no ato de usar uma máscara, Jean Dorcy descreve a utilização do verbo “calçar” e acrescenta que: “[...] a Máscara deve se agarrar à face e servir tão apertadamente como um sapato, e não como uma vestimenta ou um chapéu” (COPEAU, 1961, p. 13 apud LOPES, 2010, p. 34).

aulas em dois grupos diferentes, que logo foram interagindo e trabalhando coletivamente em função da pesquisa que eu propunha, atravessadamente a um ambiente de coletividade, cumplicidade, curiosidade e experimentações. Os grupos eram muito heterogêneos na idade e na experiência, desde iniciantes a atores formados em escolas como a Martins Pena, UNIRIO e Cal (Casa das Artes de Laranjeiras). Como o curso era gratuito, a seleção aconteceu durante três encontros como uma oficina e teve os seguintes critérios: diversidade local, suporte financeiro, dando prioridade aos menos favorecidos e a aparente disponibilidade para o trabalho em grupo. Com Certeza, 2015 foi um ano de muitas investigações com a linguagem do Teatro de Formas Animadas. Máscaras, bonecos, objetos e sombras direcionando o caminho. Experienciar todas essas formas, como pedagogia complementar e com pessoas tão diferentes, me trouxeram muitas perguntas e algumas pistas.

No desejo de dar continuidade à pesquisa, em 2016 iniciei encontros de estudos e ensaios para a montagem do espetáculo *Um Sonho para Méliès*, com alguns participantes desse curso do SESC, no intuito também de acolher a curiosidade brincante da descoberta do teatro pelo interior da linguagem das Formas Animadas.

Figura 4 – A atriz, Muriel Vieira e o pequeno Méliès; Aline Marosa e Marcio Nascimento



Fonte: Rodrigo Menezes

Todavia, a certeza de querer investigar essa linguagem artístico-pedagógica em um projeto de mestrado veio de dentro do meu monstro-baleia em um longo período como acompanhante-cuidadora dentro de um hospital público.³⁰

Já estávamos quase completando um inverno inteiro entre o som ensurdecido da máquina de apitar para avisar o fim do soro, o fim da quimioterapia, o fim do remédio de enjoo, ou o fim da vida... Ali, estávamos cercados por objetos, da cadeira desconfortável de não dormir, da manivela da cama que sustentava o corpo-doente que solicitava constantemente que eu manipulasse para achar uma posição, das seringas, das agulhas, dos frascos... E eu, na tentativa de não morrer um pouco todos os dias em meio a terras áridas, buscava sentido nas histórias de outras pessoas daquele lugar. E talvez como meio estratégico de sair dali, comecei uma rotina de escrita e publicações em minha rede social.

Com todas as precariedades inerentes ao sistema hospitalar público, vivíamos o pior momento: com o Estado em greve e o hospital com funcionários sem receber há três meses. Escrever sobre aquelas pessoas também foi uma forma que encontrei de dizer ao mundo de fora que existia vida lá dentro. Em um dos momentos mais difíceis, sem cor e sem música para dançar, que de dentro da enfermaria de despoetizar quase acreditei que a poesia havia se apagado em mim. Eu, em um corpo cotidianizado e aprisionado por aquele lugar, me reconhecia sem vida. Mas, inesperadamente, quase por descuido, olhei e fui olhada por uma figura que fazia parte da cama, e ao mesmo tempo não fazia, era um ser-outro. Fui animada por essa coisa, esse pedaço da cama, esse objeto, esse ser, matéria morta, animado por forças invisíveis do mundo das coisas.

Aquela figura debaixo da cama me olhou e me viu. E através dessa força invisível eu a vi também, fui animada por ela, renasci e me poetizei.

³⁰ Cuidadora do meu companheiro. Marcos foi diagnosticado com leucemia Mielóide Aguda M4 no Hospital Universitário Pedro Ernesto – HUPE, no ano de 2016.

Figura 5 – Parte de uma cama hospitalar



Fonte: Elaborada pela autora

Foi naquele lugar de perder poesia que fiquei imaginando como deve ser dura a morte sem poder renascer para aqueles que não conseguem transver o mundo. Segundo Viviane Mosé no filme sobre Manoel de Barros, “É Preciso Transver o Mundo. É Preciso Transver o Mundo. Razão, filosofia e lógica não dão conta de todas as sensações”³¹(informação verbal). Na tentativa de transver o mundo, a poesia está inerente a essa linguagem que tem como princípio pedagógico despertar e potencializar um olhar poético sobre as coisas. E pensar o Teatro de Formas Animadas hoje é perceber que não podemos restringi-lo ou até compartimentá-lo a uma única forma, porque,

³¹ Idem 5.

na atualidade, existe uma profusão de possibilidades inimagináveis nesse campo. No PROVOCAÇÃO - Encontro Internacional sobre Formação no Teatro Animação, uma das falas provocativas foi a respeito da dificuldade em nomear atualmente, por exemplo, o teatro de marionetes ou de bonecos, já que o que vemos é a possibilidade de todas as coisas em cena e até mesmo a hibridização das formas que muitas vezes se metamorfoseiam.

O ator e diretor John Bell (2018) propõe um olhar expandido na direção da atuação com as coisas do mundo material em cena. E partindo dessa noção expandida, o termo mais adequado, hoje em dia, seria o de “objetos que atuam” (termo proposto por Frank Proschan em 1983).

Segundo Bell,

O problema básico com bonecos (e máscaras, máquinas e outros tipos de coisas) é que o mundo material resiste à intrusão humana até que nós mesmos nos juntemos ao mundo material, quando nossas vidas cessam. Nós podemos modelar e transformar o mundo material e podemos até imaginar este mundo habitado por espíritos, mas no fim, os diferentes elementos do mundo material (madeira, couro, vidro, pedra, areia, água, osso, plástico e luz) resistem às nossas tentativas de dominá-los e as metáforas de texto e corpo param no limiar de coisas. (BELL, 2022, p.57)

Rufus faz parte do mundo material das coisas, mas não estava em cena e não havia intervenção visível e direta sobre ele. Todavia, aquele ser pedaço de ferro estava habitado. Sua forma, mesmo que estática, de alguma maneira estava dotada de vida. Naquele dia, aquela coisa sem som me fez ouvir a música, fui animada por ela. Desse encontro, um portal fantástico se abriu, como nas histórias em que a personagem viaja para lugares incríveis, onde tudo é possível para quem tem imaginação.

1.1 Fora do ventre do monstro-baleia

*“O mais belo dos nossos mitos
não é nem Faust nem Don Juan,
mas o MITO DO PINÓQUIO.”*
(Valère Novarina)

Há muitos mitos sobre a passagem de renascimento mundialmente simbolizada pelo útero, ou o ventre da baleia, mas acredito que foi pelas “Aventuras de Pinóquio”, um menino feito de madeira pelo velho carpinteiro Gepeto, que vivi pela primeira vez, ainda pequena, o deslumbramento pela possibilidade de encontrar a si mesmo do lado de dentro. Na história, Pinóquio se recusa a ser um boneco, e, ao negar sua natureza, foge de seu pai-criador, iniciando uma longa travessia. No caminho, já transformado em um ser-menino de pele e osso, igual aos outros no exterior, se afasta dele mesmo, do seu interior. Com o perder-se de si mesmo, sente a perda do pai. E, no percurso de sua Jornada, passa por muitas provas. Durante uma fuga, é atirado ao mar, retomando seu corpo-boneco de madeira ao ser engolido pelo terrível Peixe-Cão:

Numa golada bebeu o pobre boneco tal como teria bebido um ovo de galinha: e o engoliu com tamanha violência e com tanta avidez, que Pinóquio, caindo dentro do corpo do Peixe-Cão, sofreu um choque tão violento que ficou atordoado por um quarto de hora.

Quando voltou a si daquele torpor, não conseguiu sequer concatenar em que mundo estaria. Ao seu redor havia em toda parte uma escuridão, mas uma escuridão tão negra e profunda que lhe parecia ter entrado de cabeça num tinteiro. [...]

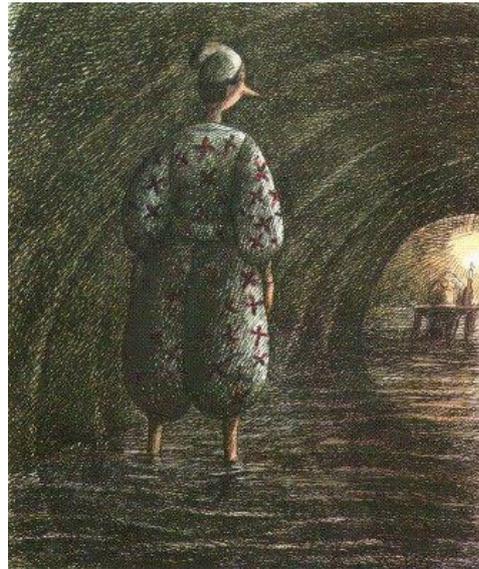
Pinóquio, antes de mais nada, empenhou-se em tomar um pouco de coragem: mas, quando teve a prova e a contraprova de se encontrar preso ao corpo do monstro marinho, começou a chorar e gritar, e chorando dizia:

- Socorro! Socorro! Ai, pobre de mim! Não há ninguém aqui que me possa salvar?

- Quem acha que poderá salvá-lo, desgraçado? – disse naquela escuridão uma vozinha rachada de guitarra desafinada (COLLODI, 2013, p. 316-317).

Quando revisitei a história de Pinóquio durante a escrita, me surpreendi ao redescobrir essa vozinha: “Quem acha que poderá salvá-lo, desgraçado?”. Essa pergunta feita no escuro, de dentro do monstro, de dentro de si mesmo, me conecta com toda a minha trajetória de vida e arte e me faz refletir sobre o processo de construção do saber como processo de autonomia, da dor do crescimento, da transformação-formação.

Figura 6 – As aventuras de Pinóquio



Fonte: *Pinterest*³²

Depois que fui cuspidada pelo meu monstro-baleia, iniciei nova Jornada pelas disciplinas do Mestrado Acadêmico e fui presenteadada com a indicação do livro *Esperando não se sabe o quê*: sobre o ofício do professor, pela professora doutora Elza de Andrade. Depois de comprá-lo, fui viajando guiada pelo autor. E dentre outras leituras bibliografias, esse se tornou meu livro de cabeceira. Porém, devo confessar que só depois de brincar entre suas histórias, que li sua apresentação:

O que haveria aqui, então, seria o retrato de um professor estudando o ofício de professor ou, talvez, tentando compor um curso (ou uma classe), em que a natureza desse ofício possa não só se fazer presente para os demais, mas também, para si mesmo. (LARROSA, 2018, p.11)

Larrosa discorre sobre o ofício do professor. Mais que isso, se mostra como professor por meio de suas referências, pensamentos, revelando, segundo ele: o “retrato de um professor conversando na saída da classe” (LARROSA, 2018, p. 9). Ler e constatar a forma utilizada por ele na apresentação desse livro foi como acalmar as vozes que me povoam, aceitar meus percursos de idas e vindas de uma artista-pesquisadora e a minha não linearidade. Tomo de

³² Pintura de Carlo Collodi. Ilustrado por Roland Topor Milano Olivetti, 1972. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/620793129877389877/>. Acesso em: 12 jan. 2021.

empréstimo esse lugar da conversa, com o si mesmo e seus pares, na tentativa de que essa escrita seja também uma conversa.

Segundo Jorge Larrosa, poderíamos chamar de “professor” aquele que conduz alguém a si mesmo, como em uma viagem interior.

O processo de formação está pensado, melhor dizendo, como uma aventura. E uma aventura é, justamente, uma viagem no não planejado e não traçado antecipadamente, uma viagem aberta em que pode acontecer qualquer coisa, e na qual não se sabe onde se vai chegar, nem mesmo se vai se chegar, nem mesmo se vai chegar a algum lugar. De fato, a ideia de experiência formativa, essa ideia que implica um se voltar para si mesmo, uma relação interior com a matéria de estudo, contém, em alemão, a ideia de viagem. Experiência (Erfahung) é, justamente, o que se passa numa viagem (Fahren), o que acontece numa viagem. E a experiência formativa seria, então, o que acontece numa viagem e que tem a suficiente força como para que alguém se volte para si mesmo, para que a viagem seja uma viagem interior. (LARROSA, 2010, p. 52-53)

É importante dizer que o processo de mestranda foi um novo chamado para a aventura, com todos os testes, provas, recusas, monstros, armadilhas, medos, crises, provações, morte e renascimento. Esse processo de pesquisa e escrita acadêmica fortaleceu a certeza de que morremos e renascemos muitas vezes durante nossas Jornadas. E que a relação entre mestre e aprendiz ou professor e estudante, diretor e ator é uma viagem que só acontece quando todos dizem sim à aventura.

Antes de começar a ministrar aulas em um estágio docência na disciplina de Atuação Cênica V, no curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UNIRIO, como Laboratório Prático para minha pesquisa, me coloquei no exercício dessa linguagem pedagógica, desse lugar de “voltar-se a si mesmo”, dentro e fora, esse entre-lugar de artista-docente. Acionei muitas vezes a minha memória e minhas sensações... Encontrar pela primeira vez uma máscara, um boneco, objetos, figuras e até materiais para criação-confecção no Teatro de Animação, é perceber a necessidade de se dar tempo de olhar e ver, se colocar atento ao que é invisível. Esse espelhamento entre si e cada objeto. E em como é importante dizer sim à natureza de cada coisa para descobrir como jogar junto. É muito difícil, por exemplo, impor a um objeto mais pesado uma natureza leve; inevitavelmente precisamos de tempo para descobrir e conhecer a singularidade de cada matéria, de cada ser. Provavelmente, teríamos que ter mais tempo ainda para descobrir como é ou onde está a leveza desse ser pesado por exemplo. Nesse percurso, de idas e vindas, do encontro com o outro, inerente a esse teatro, foi preciso criar o lugar da curiosidade, matéria prima para a descoberta. Saber como acontecia a dinâmica entre as disciplinas foi o primeiro passo. E foi pelas mãos da minha orientadora Ana Achcar que recebi

informações importantes, como a necessidade de 15 minutos de tolerância para que, entre uma aula e outra, pudessem ir ao banheiro, beber água ou até comer algo.

Refleti sobre a importância de um bom começo e das vezes que fui tomada pelos deslumbramentos das cores, do rito, das festas, da música, da curiosidade da infância viva no Teatro de Formas Animadas. Entendi que era preciso me deixar conduzir pelos seus princípios fazendo as escolhas certas. Refleti: “O que é primordial nesse processo artístico-pedagógico? Como criar um espaço de imaginação, criação, transmissão e transformação?” Essas perguntas me cutucaram, provocaram e, com a credulidade de uma infante, lancei a vista na direção da tradição e gênese desse teatro, tendo o “grupo como escola”.

Sabendo que a turma era composta por estudantes de períodos diferentes e que aquela era uma disciplina obrigatória, minha primeira preocupação era ir além a ideia da obrigatoriedade ligada ao número de créditos, tornando o curso um espaço de encontro prazeroso. Segui o que acredito ser um verdadeiro encontro entre transformar e ser transformado transversalmente à experiência viva em grupo. Como diz Jerzy Grotowski:

A essência do teatro é o encontro. O homem que faz um ato de autorrevelação é, digamos assim, aquele que estabelece contato com ele mesmo. Isto é, uma confrontação externa, sincera, disciplinada, exata e total – não simplesmente uma confrontação com seus pensamentos, mas a que envolve todo o seu ser, desde seus instintos e seu inconsciente até seu estado mais lúcido. (GROTOWSKI, 2011, p.44)

É importante localizar que escrevo como alguém que experienciou no próprio corpo o dia a dia do trabalho em grupo, dos processos artesanais, das tentativas e erros e da alegria das descobertas colaborativas. Um corpo tomado pelo deslumbramento do Teatro de Formas Animadas, como uma aventura imagética visual e sonora, da imagem-pensamento³³, daquilo que a gente vê, e enxerga através de um pensamento sensível, de memórias e imaginação, uma relação de forças invisível entre o olho que vê e o que é visto.

³³ Referências de leituras e pesquisas sobre imagem-pensamento, tendo como principais bibliografias a do neurocientista Antônio Damásio, do teatrólogo Augusto Boal e do filósofo José Gil.

1.2 Algumas lições durante a travessia

“Eu pensei que estava indo para uma oficina de teatro, mas é mais uma lição de vida.”
(Lucy Hout)

A escolha da citação acima debuta nesta pesquisa como inspiração de um terreno fértil. Esse testemunho foi dito durante um estágio da Escola Nômade do Théâtre du Soleil em Oxford³⁴.

Em 2013, pude experienciar, como estagiária no Théâtre du Soleil, vida e arte amalgamadas nessa trupe que estava prestes a completar 50 anos de história de criação e transmissão por meio de processos coletivos entre seus integrantes e a diretora Ariane Mnouchkine. E para celebrar meio século de existência, se preparavam para mais uma aventura na descoberta do espetáculo *Macbeth*, de W. Shakespeare. Durante três meses, vivenciei de segunda a sexta, das 8h da manhã às 20h, muitas vezes sem hora para acabar o seu dia a dia.

Ainda me lembro do primeiro dia da viagem quando cheguei carregando na mala sonhos de atriz, e logo estava fazendo adereços para a improvisação do dia, costurando figurinos, cozinhando para quase cem pessoas. Entre chegar mais cedo para fazer o café e o chá, lavar os banheiros e entrar em cena por poucos instantes, sentia o frio congelante do inverno na busca por mim mesma no meio de tantas pessoas, tantos artistas, erros, alguns acertos e tantos e tantos sonhos. De forma muito simbólica, quando chegou o novo ano, parti sem poder ver a estreia, mas levando comigo tudo o que o meu corpo pôde carregar de vida, criação e transmissão.

Observar o percurso histórico do Teatro de Formas Animadas é reconhecer uma condução que acontece nesse entre-lugar, bens imensuráveis entre vida e arte, tradição e vanguarda, criação e transmissão pedagógica, vivenciadas em modos de ser e viver em grupo, como uma grande “escola” para artesãos do seu ofício. Uma comunidade que comunga dos mesmos interesses, partilham saberes, experiências e o pão de cada dia.

Quando esta noção de comunidade é pensada no (e para) o teatro, e tem como prática a ideia de formação de indivíduos-artistas como momento de criação, a sua autossuficiência relaciona-se, fundamentalmente, à liberdade, à autonomia. Autonomia tanto no que diz respeito às relações internas quanto no estabelecimento de relações externas. Na esfera interna, uma reconfiguração do lugar da figura do mestre formador e, portanto, catalisador desta experiência, como mais um indivíduo,

³⁴ PEREIRA, Costa Heloisa. “Ecole de Théâtre e/ou école de vie? Par-delà la pédagogie de l’acteur du Théâtre du Soleil, les processus de transmission d’une éthique et d’un mode de vie dans le cadre de l’Ecole Nômade” (outubro, 2018) / Mémoire de Master 2 – Université Vincennes – Saint Denis – Paris 8 / Master Arts – Mention Arts de la Scène et du Spectacle Vivant Parcours Scènes du Monde, Histoire et Création Heloísa Costa Pereira - 15603980

agente em formação que interage e também se constrói nesta relação; e na esfera externa, como consequência desta autossuficiência primeira, uma reformulação nos modos de produção e difusão de suas criações. (VACCARI, 2014, p. 28-29)

Lançando um olhar expandido sobre o teatro ocidental do final do século XIX e início do século XX, na busca por um teatro menos textocentrista, talvez não por coincidência, diretores-pedagogos olharam para o passado na tentativa de encontrar o futuro, com um novo ator mais poético, e acolheram em suas pesquisas processos pedagógicos de um outro teatro, o das máscaras, bonecos, objetos, luz e sombras. Uma arte relacional, coletiva, plena de sentidos e sensações. Uma arte que nasce e acontece da ação, do fazer, do aqui e agora, do presente, do jogo, do improviso e do encontro com o outro que tem como gênese esse espaço entre.

Quando ouvi a história do Chico Simões, mamulengueiro e grande contador de causos, fui atravessada pelas conexões entre as raízes dessa tradição, herança artística-pedagógica, e as transformações que o teatro ocidental moderno experimentou, como via de mão dupla e cujos frutos estão espalhados na atualidade como modos de existência dentro e fora do Teatro de Formas Animadas.

Quando eu comecei a andar com o mestre eu falava: “quando é que nós vamos ensaiar?”. E ele respondia: “como nós vamos ensaiar se não tem público?”. Eu falava: “como o boneco vai andar?” e eu pegava o boneco parado, depois botava o boneco na mão e tentava andar com o boneco. Ele ria: “na hora que você for apresentar você vai ver”. Era tudo muito, muito diferente, e você vai vendo que é o fato de estar convivendo que vai fazendo com que a gente aprenda. Eu nunca sei o que eu vou falar... eu só sei quando eu olho para as pessoas para quem eu vou falar. Por isso que não dá para preparar! (SIMÕES, 2019, p. 480-481)

Pensar o teatro ocidental, sua pedagogia, sua trajetória, é considerar que a máscara, o boneco e outras formas animadas estão presentes de alguma maneira até os dias de hoje nessa Jornada em busca por um outro teatro, mesmo que de forma invisível, sem a presença material desses objetos ou sem a familiaridade e técnica dessa linguagem, mas certamente como histórias registradas em nossos corpos e em novos modos de ver e fazer teatro, como uma herança no nosso DNA artístico.

Segundo Gilberto Icle, o século XX foi marcado pelas “escolas” e que somente em um segundo momento ressoaram nos espetáculos. O pesquisador cita Cruciani para dissertar sobre a escola e as situações pedagógicas promovida pelos reformadores:

O teatro, diria Copeau, precisa dar mais ampla abertura e mais profunda raízes ao espírito de grupos; criar hábitos de vida favoráveis ao ofício, uma atmosfera de formação intelectual, moral e técnica, uma disciplina, das tradições. A renovação do teatro, que tantas épocas sonharam e que hoje não se cessa de invocar, me parece, em primeiro lugar, como uma renovação do homem no teatro. (CRUCIANI, 1995, p. 64 apud ICLE, 2010, p. 51)

Fazer parte de um grupo de teatro como atriz ou ator requer muito mais do que decorar um texto, se aquecer devidamente antes de entrar em cena, ou, no caso de um diretor ou diretora, acredito, mais do que conduzir atores a encontrar o seu papel no espetáculo. Fazer parte de um grupo é dizer sim todos os dias ao outro, com toda a dificuldade inerente ao que isso implica, mas também com o conforto e alívio de saber que não se está só.

Na minha trajetória, integrei dois grupos de teatro, As Comediantes e a Cia. Dos Bondrés, e ainda hoje mantenho as relações como parceiros de vida e arte. Estar junto com o outro é se permitir descobertas de si mesmo. É se perceber e perceber o outro em cada contribuição, em cada ação na lida do dia a dia, entre alguns afazeres que acontecem sem acordo prévio no cotidiano de grupo, desde montar o cenário a passar o figurino, fazer o café, a ajudar na montagem da luz. Escolhas que revelam e contam sobre cada um de nós. Importa salientar que um artista de grupo exerce muitas funções, algumas não acontecem espontaneamente. Elas surgem da necessidade, da descoberta de que é possível tornar-se outro através de duplos ofícios os quais se acreditava não possuir a menor familiaridade ou competência.

No jogo de cena, da descoberta com o outro, também é possível fazer leituras de si mesmo e do outro por meio dos nossos deslumbramentos, do nosso olhar sobre a vida e do nosso repertório de memórias, de imagens e da gramática que nossos corpos imprimem. Muitas vezes, descobrimos como pode ser difícil jogar junto, ceder ao outro, mas, sobretudo, como é divertido quando dizemos sim ao jogo do outro, sim ao teatro! Sobre o jogo com o outro, Ariane Mnouchkine diz:

Penso que uma trupe de verdade é uma escola. Tudo mudou, quando veio do outro. É preciso que vocês compreendam que tudo vem do outro. O outro aqui era a pessoa em cena com vocês, era a música, era Shakespeare. Repito: vocês não são um recipiente passivo. A esse dom, que é feito pelo outro, responde um dom que você vai fazer por sua vez. (PICON-VALLIN, 2011, p. 106)

Pensar o grupo como escola aciona um vaivém na minha memória, reacendendo algumas histórias da minha criança que um dia sonhou em fazer parte de uma companhia como o Grupo Galpão. Também, de todas as aventuras, histórias de vida e arte, experiências que dão “sentido ao que somos e ao que nos acontece”³⁵ (LARROSA, 2002, p. 21) e que talvez, em

³⁵ Referente ao texto “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”. De Jorge Larrosa. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro/ São Paulo: ANPEd/Autores Associados, nº19, p.20-28, jan./fev./mar/abr.2002.

conversa com o professor Jorge Larrosa, se explique “Como se chega a ser o que se é” (LARROSA, 2010, sem paginação)³⁶.

Durante a escrita, quando resolvi me colocar em situação de grupo, a primeira conversa *online* foi com a atriz e palhaça Patrícia Ubeda. Eu estava excitada em poder dividir minhas questões acerca da pesquisa. Planejei algumas perguntas antes da chamada, pensei em ser formal, afinal havia uma crença em mim do uso de uma formalidade em entrevistas acadêmicas. No entanto, mesmo virtualmente, logo nos vi, lado a lado, procurando, refletindo, dividindo e rindo como nos tempos em que fazíamos parte do mesmo grupo, a Cia. dos Bondrés. Entre as questões, perguntei se ela vê uma relação entre o Teatro de Formas Animadas e o teatro de grupo:

Nunca pensei nisso, mas acho que você falando assim, me vem muito rápido na cabeça, os espetáculos que eu conheço de formas animadas, acho que eu nunca vi um espetáculo de formas animadas que não fosse de grupo.

Acho que sim, acho que sim. Também tem muito o que eu entendo por um trabalho de grupo né. Acho que o trabalho de grupo é o trabalho onde todos tem uma trajetória, não digo que similar, mas que conflua na vontade, na pesquisa. Tem uma confluência no interesse de linguagem. E eu também acho que tem uma perspectiva, às vezes não tem nem um estudo, mas tem uma perspectiva, tem uma vontade de permanência, de continuidade, não sei se de permanência, mas de continuidade. A questão da linguagem eu acho muito forte, mas agora me veio também uma outra referência que é o teatro musical, todos ali estão em prol de uma mesma linguagem, e não exatamente existe um teatro de grupo. Então não sei se essa minha definição serve muito. É porque no caso das máscaras e das formas animadas, para mim essa referência é forte, essa confluência numa mesma linguagem. Também acho que tem um recorte fundamental para o trabalho do teatro de grupo acontecer que é uma mesma... um interesse cênico parecido. Talvez no teatro musical não aconteça muito, enfim, estou fazendo também esse paralelo porque também é um teatro de uma linguagem..., mas enfim, também não importa. Dessa maneira que eu vejo assim, que defino teatro de grupo assim.

Na verdade, eu acho que eu inverti. Pensar o que que é o teatro de grupo, para mim seria isso, essa confluência de linguagem, essa vontade de continuidade, essa mesma identidade, talvez uma busca de identidade do grupo. E eu acho que nesse sentido, eu trabalhei muito pouco com não-grupo, muito pouco, muito pouco. Eu acho que sou mesmo de grupo, ainda que eu faça uma passagem pelo grupo, não exatamente fique, mas eu acho fundamental (informação verbal)³⁷.

Ficamos algum tempo nos interrogando sobre essa questão que, até então, parecia ser algo que estava fora da gente, na direção do outro. Foi quando surgiu a curiosidade em saber dos vestígios desse estado de grupo em seu corpo, em como ela vive seus processos de trabalho,

³⁶ Referente às reflexões e ao título original do primeiro capítulo do livro *Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas* de Jorge Larrosa / Texto de Jorge Larrosa, tradução de Alfredo Veiga-Neto – 5 ed. – Belo Horizonte. Autêntica, 2010.

³⁷ Informação retirada de entrevista *online* realizada por Flávia Lopes Rodrigues a Patrícia Ubeda em março de 2021.

em diferentes relações, independentemente de estar de fato fazendo parte de um grupo, de uma companhia institucionalizada ou apenas se unindo na criação de um espetáculo.

Eu acho que eu gosto de pesquisar, acho que isso é uma característica importante para uma atriz que se autodenomina atriz de grupo. Eu gosto muito do momento da pesquisa, em diferentes âmbitos, seja uma pesquisa mais imagética, uma pesquisa sonora, uma pesquisa física, o que quer que seja. Para mim é fundamental, se não for assim é muito difícil. Então percebo que eu agrego à minha vida. Eu acho que eu me adapto bem. Eu acho que isso é uma característica importante também para atores que trabalham em grupo. Eu posso ir um dia com uma ideia, uma sugestão de cena, uma sugestão de imagem, mas se vem outra “vamos testar essa?” “Vamos”. E eu vou de fato testar, não vou me opor, não sei como é a palavra...

(Eu perguntei: é “sim”?! Você vai dizer sim?)

Sim... é... acho que sim. Eu vou testar de fato. Vou aceitar a proposta e aceitar de fato (informação verbal)³⁸.

Acredito que dizer sim ao outro é se abrir para a aventura rumo ao desconhecido, debutar em lugares ainda não explorados, se permitir ao vazio e, talvez, poder encontrar a si mesmo.

Figura 7 – Laboratório Prático UNIRIO



Fonte: Rodrigo Menezes

³⁸ Idem 40.

1.3 Aprendizes de feiticeiros

*“No teatro, somos todos aprendizes de
feiticeiros.”*
(Ariane Mnouchkine)

No Teatro de Formas Animadas todos são aprendizes. E é na busca pela descoberta de que algo aconteça que professor e estudante, diretor e ator colocam-se juntos, como aprendizes, como nos jogos em criança, tendo como princípio a linguagem artística-pedagógica e as inspiradoras palavras do Paulo Freire: “quem ensina aprende ao ensinar, e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 1996, p. 13). É importante não ignorar que assim como o professor o estudante já chega trazendo consigo um repertório de imagens, memórias, pensamentos e saberes. E é nesse encontro que acontecem novas descobertas e experiências. Essa linguagem tem como iniciação a vida que nasce do contato com o outro, e para que essa vida aconteça é necessário que professor e estudante se nutram da infância não cronológica, próprio ao animismo como possibilidade de criação:

A criança naturalmente dá vida a tudo que toca. Relaciona-se igualmente com o mundo vegetal, mineral, animal e material. Anima objetos e se comunica com a natureza. Fala com as plantas, com as árvores, com as pedras, colheres e cadeiras, com seu gato, ou com um macaco selvagem criado em sua imaginação, conversa com o vento e com as nuvens. É naturalmente animista. É como se o seu pensamento, ou a sua consciência, estivesse ainda ligada a uma vida anterior, mas à medida em que vai atingindo a idade da razão, vai dela se afastando. (AMARAL, 1996, p. 171)

Uma pedagogia que acontece do embate filosófico do corpo *versus* alma, através da ação de dar e receber, habitar e ser habitado pelo outro, despertando uma compreensão de si mesmo. E é nesse abrir de portas que se inicia um processo de travessia à imaginação, criando mundos possíveis e fantásticos, onde o devir está intrinsecamente ligado a esse processo pedagógico de transmissão-criação-transformação. Esse teatro é o exercício da imaginação! “Foi aí que encontrei Einstein (ele mesmo – o Alberto Einstein). Que me ensinou esta frase: A imaginação é mais importante do que o saber. Fiquei alancorado!” (BARROS, 2014, p. 66).

Acredito que antes da travessia, é necessária uma preparação. Por isso, antes de iniciar meu encontro com a turma de Atuação Cênica V, apesar de ter um planejamento prévio, sabia que era preciso estar na escuta do outro, aberta para refazer as propostas a cada novo encontro. Era fundamental vê-los, conhecê-los, ter curiosidade, saber um pouco de cada um e deixar que me conhecessem também; nos reconhecer como um grupo em busca do mesmo elixir. Nesse caminho, no dia a dia de cada encontro, os exercícios e as metas iam se transformando, sempre em exercícios que propunham a relação de alteridade, entre dar e receber. Todas as terças e

quintas, dias dos nossos encontros, eu chegava meia hora antes, preparava uma mesinha com café fresco e alguns biscoitos. Do outro lado da sala, um tecido balinês acolhia livros de artes plásticas, cinema, teatro de máscaras, bonecos, corpo, dança, música e muitas imagens inspiradoras, que, acredito, despertam a curiosidade para essa arte tão híbrida. Seguindo as palavras da diretora Ariane Mnouchkine, “Quando se olha bem, aprende tudo” (PICON-VALLIN, 2011, p.95). E do outro lado da sala, outro tecido, também balinês, acolhia os instrumentos musicais.

No início do semestre, eles chegavam agitados, já em cima da hora de começar. Alguns chegavam até um pouco depois da hora e aguardavam um momento propício para se unir ao grupo. Com o tempo, foram se contaminando, como um despertar para o compromisso com o outro. E começaram a chegar antes, alguns até mesmo antes de mim, à espera, se colocando a serviço de carregar o material, preparar o café, o biscoito, os livros e os instrumentos musicais. Preparávamos juntos a sala como em um ritual que parecia familiar. Aos poucos, eles compartilharam os seus biscoitos, os seus instrumentos musicais, os seus sorrisos, as suas referências, as suas vidas e suas descobertas artísticas.

Pensar em como seria esse encontro com os estudantes, fazer escolhas através do planejamento de cada aula, me deixou ansiosa. A calma só apareceu quando resolvi parar, olhar e escutar os princípios desse teatro de alteridades, da relação com o outro, da importância de conhecer e respeitar a natureza dos materiais, dos objetos, da comunicação, desse entre-lugar, do ausentar-se sem desaparecer. Relembrar que, nesse teatro, a pesquisa é um campo de liberdade em uma Jornada ininterrupta por meio da curiosidade da infância, do jogo, do aqui e agora, do presente, na certeza de que nunca estamos sós, me trouxe de volta à essência dessa linguagem, acalmando meu ego. E revisitando Campbell: “Precisamos estar dispostos a nos livrar da vida que planejamos, para podermos viver a vida que nos espera. A pele velha tem que cair para que uma nova possa nascer” (informação verbal)³⁹.

É nesse momento-entre que nós, artistas e diretores-pedagogos, também nos tornamos aprendizes nesse teatro que impõe o fim de uma inteligência hierárquica. A transmissão acontece quando professor e estudante estão juntos, no escuro, com uma lanterna na mão, na tentativa de que algo aconteça, em um verdadeiro encontro. Quando professor e estudante, finalmente, se colocam lado a lado no processo de criação e descoberta, hierarquias são rompidas e os dois tornam-se pesquisadores-brincantes.

³⁹ Idem 8.

Dentre as leis que regem esse teatro, principia a lição de que, mesmo para artistas hábeis nas técnicas próprias dessa linguagem, a percepção de que a cada encontro existe uma nova descoberta. E, antes de cada nova descoberta, o vazio e a certeza do não saber nos une, vivos, atentos e cheios de vontade por desvendar o que as coisas têm a dizer, solicitando uma pedagogia-artística igualitária.

No meu entender, uma boa imagem de aprendizagem foi dada por Peter Brook quando disse ter se sentido pouco à vontade em uma palestra em uma universidade inglesa, ao se deparar com o que ele chamou de grande buraco negro: algumas pessoas sentadas no escuro da plateia esperando por palavras de sabedoria. Ele se viu no papel de um professor acima dos outros, como uma autoridade vertical, e foi se deprimindo e achando que tudo que dizia era inútil, pois não conseguia sentir que os atingia, diante da distância que o separava. Então, pediu à organização para encontrar uma sala, um novo ambiente onde todos pudessem desenvolver relação. Segundo Brook,

Para que algo de qualidade aconteça, é necessário criar um espaço vazio, possibilitando que um novo fenômeno ganhe vida. Pois qualquer coisa relativa ao conteúdo, significado e expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e estimulante. Contudo, nenhuma experiência nova e estimulante é possível se não houver um ambiente puro, virgem, pronto para recebê-la. (BROOK, 2016, p. 8)

Jacques Rancière (2010), em seu livro *O mestre ignorante: cinco lições sobre emancipação intelectual*, fala da hierarquização pedagógica instituída na distância entre professor e aluno, no decorrer de velhas explicações preguiçosas e dominantes de formar um instrumento empobrecedor de ordem social. Na contramão, os sábios, não os que explicam saber dos outros, talvez encontrem novas descobertas se começarem a ensinar aquilo que ignoram, emancipando as inteligências por uma pedagogia igualitária:

[...] não se sabe que caminho traçará o aluno, mas sabe-se de onde ele não sairá – do exercício de sua liberdade. Sabe-se, ainda que o mestre não terá o direito de se manter longe, mas à sua porta. O aluno deve ver tudo por ele mesmo, comparar incessantemente e sempre responder à tríplice questão: o que vê? O que pensa disso? O que fazes com isso? E assim, até o infinito. Mas o infinito não é mais um segredo do mestre, é a marcha do aluno. (RANCIÈRE, 2010, p.44)

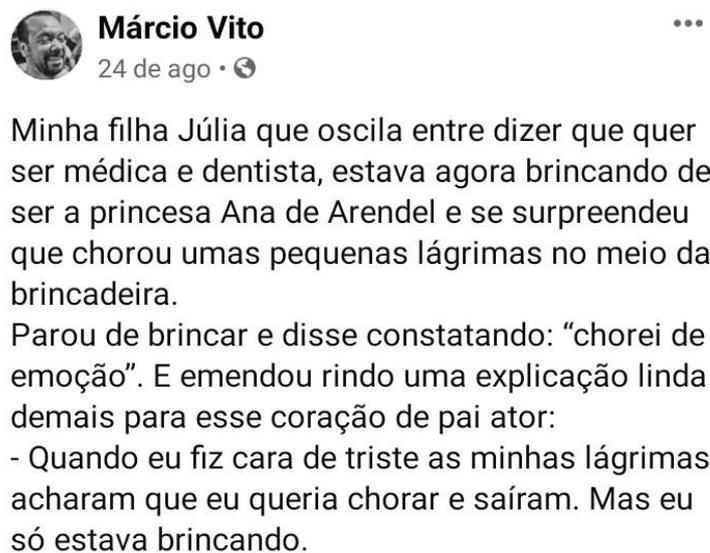
Ainda sobre emancipação, as ideias do mestre russo Meyerhold sobre um “ator-encenador de si mesmo” iluminam os caminhos artísticos-pedagógicos do Teatro de Formas Animadas e, conseqüentemente, desta pesquisa. Ator e diretor, vanguardista como Gordon Craig e Tadeusz Kantor, comungava que o teatro não deve ser mera reprodução da realidade, além da forte ligação com o teatro de bonecos, mas de formas diferentes. Para Kantor, o texto

é parte de um conjunto, assim como o ator, o objeto e o espectador, todos igualmente importantes. Segundo Ana Maria Amaral, no teatro de Kantor o objeto ocupa uma função fundamental: “cada ator tem seu o objeto, ligado ao corpo, como uma espécie de prótese, criando um só ser” (AMARAL, 1991, p. 200). Kantor considera que “a realidade é sempre alguma coisa que já existiu” (AMARAL, 1991, p. 201). Nesse contexto, se serve de objetos, formas, máquinas, bonecos, e manequins para colocar suas reflexões existências. Meyerhold, que também era um grande admirador da arte da marionete, dos bonecos de teatro, sob todas as formas, ocidentais ou asiáticos, assumiu como grande inspiração, transformando o jogo dos atores e suas relações com os espectadores. Acreditando na importância de que todos os atores e diretores deveriam conhecer essa arte, escreveu um hino aos bonecos, e lamentava que os “fazedores de teatro” não conheciam os segredos dessas “maravilhas do teatro”, como ele chamava. Fascinado pelo poder pedagógico dessas criaturas, afirmava, como Craig, que os atores precisam aprender com as marionetes. Não como àquelas que se assemelham ao homem. Mas, ao contrário, das marionetes “que sem imitar os homens, persistem no que são, em seu mundo encantado, inventado” (PICON-VALIN, 2018, p.134). Seu ex-aluno Eisenstein fala de como o seu mestre Meyerhold sabia emprestar tão bem sua alma, dando vida a um pequeno corpo branco, da figura de uma princesa.

1.4 A infância de um teatro fantástico por natureza

“Sou hoje um caçador de achadouros da
infância.
Vou meio dementado e enxada às costas cavar no
meu quintal vestígios dos meninos que fomos.”
(Manoel de Barros)

Figura 8 – Instagram do ator Márcio Vito sobre sua filha Júlia Souto de 4 anos



Fonte: *Instagram* do ator Márcio Vito

A pequena Júlia, que está na primeira infância, foi tocada por uma experiência. E foi durante o brincar, no jogo entre o mundo interno e o mundo externo, que ela descobriu que tudo nasce do corpo. E que a emoção é um movimento de dentro para fora.

Segundo o neurocientista Antônio Damásio, a emoção não tem a ver com o que se passa dentro da mente. É disparado por ela, mas com ações dentro do corpo que reverberam fora do corpo e podem ser vistas em movimento, diferentemente dos sentimentos que não podem ser vistos e acontecem mentalmente. De acordo com Damásio, a integração entre emoção e razão remontam a história evolutiva dos seres vivos.

O movimento de uma criança chorando capturado por uma fotografia em um tratado de Charles Darwin foi ponto de partida para que George Didi-Huberman indagasse sobre a natureza das emoções em uma breve conferência:

Henri Bergson considerará as emoções como gestos ativos – à maneira dos gestos de paixão que encontramos na mesma época em Rodin, gestos que, aliás, reafirmam muito bem o próprio sentido da palavra: uma emoção não seria uma e-moção, quer dizer, uma moção, um movimento que consiste em nos pôr para fora de nós mesmo? Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos. Desde então, outros filósofos quiseram se dedicar a descrever o gesto da emoção. Por exemplo, Jean Paul Sartre dirá que, ao contrário de nos afastar do mundo, “a emoção é uma maneira de perceber o mundo. Mais tarde, Maurice Merleau Ponty dirá que o evento afetivo da emoção é uma abertura afetiva – uma abertura: o contrário de um impasse, portanto –, um tipo de conhecimento sensível e de transformação ativa de nosso mundo, Freud, por sua vez, ao inventar a psicanálise – ao descobrir os poderes do inconsciente –, descobriu algo muito estranho, muito perturbador e muito importante: acontece com frequência que uma emoção nos tome, nos toque, sem que saibamos por que, nem exatamente o que ela é: sem que possamos representá-la para nós. Ela age sobre mim, mas, ao mesmo tempo, está além de mim. Ela está em mim e fora de mim.” (DIDI-HUBERMAN, 2016. p.23-24)

A simplicidade com que Júlia explica ao pai o acontecimento, no tempo da sua tomada de consciência, gerou intervenções de colegas na rede social, que admirados escreviam respostas afirmando uma maturidade e uma inteligência, que talvez a fizesse avançar algumas casas, dando-lhe um status de adulta.

Mas o que é uma criança? Pergunta que não se esgota e que, com certeza, dá uma tese. Retomando sua etimologia, “criança” vem do latim “*creare*”, mesmo radical do qual derivam as palavras “criação” e “criatividade”. Curiosas, atentas, imaginativas, as crianças transformam-se em super-heróis, princesas, bruxas, formigas, vento, árvore; transformam pedras em soldados em guerra, caixas de papelão em gigantes sem piedade, colher de pau em nave espacial. Na descoberta do mundo, dão vida e ganham vida, animam e são animadas mediante a imaginação. Ana Maria Amaral fala sobre o animismo infantil e a relação com esse Teatro que, por meio de uma atividade lúdica, exerce o animismo por intermédio de representações simbólicas.

Uma imagem que surge na minha memória é a de um menino de aproximadamente cinco anos que observei no aeroporto durante uma grande espera entre São Paulo e Rio de Janeiro. Eu estava sozinha e entediada. Ele pedia insistentemente para brincar com o pai que estava no celular e recusou. O menino ganhou distância do pai e seu pequeno corpo ganhou tônus e desenho. O olhar vivo de como se estivesse materializando outro ser à sua frente. Depois, empunhou sua espada imaginária e tornou-se aquilo que parecia ser um guerreiro medieval. O menino, transformado em guerreiro, atacou um ser-outro imaginário, que revidou e conseguiu lançar longe sua espada. Ele, em uma grande parada, moveu somente a cabeça, que como um grande olho olhou para seu adversário. Em seguida, olhou para a espada no chão. Antes de conseguir pegá-la, foi atingido e caiu, não imediatamente, foi caindo como um boneco

articulado, como em uma cena em que Charles Chaplin decupa o corpo até o chão. O menino, em cada movimento transposto de falecimento, olhava com terror para o outro que parecia ser o anunciador da morte. Já de joelhos, a aventura foi interrompida por uma chamada incisiva do pai do menino. E, sem vestígios, o guerreiro voltou a ser menino e correu, pois era hora de embarcar na realidade. Essa deliciosa brincadeira que pude presenciar poderia ser a descrição de uma improvisação de atores no jogo com as máscaras ou com bonecos. Eu aprendi muito observando aquela criança brincando no seu jogo do vir-a-ser, entre dois, ser-dois; ele elucidou os princípios de um corpo-animado⁴⁰.

Criança, um belo encontro do verbo “criar”, que também deu origem às palavras “criatura”, “criação”, “cria”, “criadouro” e do sufixo “ança”, que, segundo a pesquisadora Andréa Lacotiz, de acordo com a gramática significa “Estado” ou “Ação ou resultado dela”. Em castelhano, por exemplo, “*crianza*” não é próprio de um humano pequeno, mas do “processo de criação”. No dicionário da Real Academia Espanhola, entre outros significados, está o de “ação e efeito da criação”.

Muitas vezes, para depreciar alguém, ouvimos: “ela é muito criança”, “ele é tão infantil”. Mas o que é a infância? Para alguns, a infância é uma etapa da vida, cronologicamente, o início, o começo, um momento de aprendizagem para a vida adulta. E, nessa trajetória, a escola é para muitos a protagonista dessa passagem, como um lugar para adquirir e aprender conhecimento e habilidades importantes. E o que é uma escola? Não tenho imagens tão felizes. Lembro-me de mim e muitos colegas que, ao ímpeto de perguntar algo, nos calávamos diante do medo da advertência e da exposição da professora sobre a nossa ignorância, o que resultaria em olhares de reprovação e risos de deboche. A imagem de não saber a resposta pode assombrar até mesmo a nós adultos.

Albert Einstein afirmou que “não são as respostas que movem o mundo, são as perguntas”⁴¹. Curiosamente, em 1888, quando jovem, ingressou na escola Luitpold Gymnasium, mas não se adaptou à rigidez que primava pelo intenso volume de memorização mecânica e a imposição de um comportamento mecanizado, deixando-o desinteressado em acompanhar uma escola considerada por ele como defasada; chegou a ouvir de um professor

⁴⁰ No dicionário espanhol a palavra “animado” está formada por raízes latinas e significa “que tem muita vida, ânimo e movimento”. Na gramática, a palavra “**animação**”, também é a etimologia de “**animado**”, “**animado**”, “**animado**”, “**animado**” e derivados, e tem sua origem na língua da Antiga Roma, o latim, em **ANIMATIO** que significava “animação, qualidade de pessoa ou ser animado”. Esta palavra, por sua vez é derivado de **ANIMA**, significava “sopro, ar, brisa”, a partir daí foi que adquiriu o sentido de “princípio vital, alma”, pois sempre foi encarada pelo homem como algo imaterial como um movimento do ar, que pode ser traduzido como “ser humano, disposição, coragem, espírito” (Fonte: site “A origem da palavra”, dicionário português e espanhol online).

⁴¹ Citação usada em 2009 pelo CANAL FUTURA.

que não seria ninguém. Entretanto, nas suas memórias, guardava vivo o deslumbramento de, aos cinco anos de idade, seu pai lhe apresentar um objeto cheio de magia:

[...] aos quatro ou cinco anos, experimentei esse sentimento quando meu pai me mostrou uma bússola. O fato de a agulha comportar-se de uma certa forma que não se encaixava entre os tipos de ocorrências que podiam ser colocados no mundo inconsciente dos conceitos (eficácia produzida pelo “toque” direto). Lembro-me ainda – ou pelo menos creio que me lembro – que essa experiência me causou uma impressão profunda e duradoura. Deveria haver algo escondido nas profundezas das coisas. Aquilo que o homem conhece desde a infância não provoca esse tipo de reação; ele não se surpreende com o vento e a chuva, com a lua, nem com o fato de essa mesma lua não cair do céu ou com as diferenças entre a matéria viva e a matéria sem vida. (EINSTEIN, 1982, não paginado)

A infância é tida como a primeira etapa da vida, o começo, o crescimento, e é somente a criança que aprende a falar, conforme alguns estudiosos. É ela que acessa pela primeira vez a linguagem, e não o adulto. Uma imagem provocadora sobre as fases da vida de um homem é a do conto “O Curioso Caso de Benjamin Button”, de Francis Scott Fitzgerald, sucesso homônimo produzido por Hollywood e protagonizado por Brad Pitt. Na história, o protagonista já nasce idoso, uma espécie de bebê-idoso, e vai rejuvenescendo corpo e mente na medida em que os anos vão passando. No conto, o pai do menino, assustado com a reação do médico que fez o parto, corre para ver o que há de errado com o recém-nascido e se aterroriza ao encontrar um pequeno bebê-idoso que o olha e pergunta: “Você é meu pai?”.

A aprendizagem da linguagem permaneceu ligada a uma condição infantil e a uma exterioridade: quem acredita em um destino específico, não pode verdadeiramente falar. No entanto, diversos trabalhos estabeleceram outros lugares para a infância, afirmando outros conceitos. Giorgio Agamben fala da impossibilidade de isolar a infância cronologicamente ou por uma idade, e sustenta que a infância é uma condição da experiência humana; é tanto ausência quanto busca da linguagem (2014, p.10). “Como infância do homem, a experiência é a simples diferença entre humano e linguístico. Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda Infante, isto é a experiência” (AGAMBEN, 2014, p. 62).

Impossível pensar a infância não cronológica sem olhar com os olhos do poeta Manoel de Barros, quando diz que “a infância renasce a cada idade do homem” (BARROS, 2018, não paginado). O poeta afirma que quando começou seu livro *Memórias Inventadas* tinha o intuito de escrever sobre as fases da vida, mas como, para ele, “só interessava as memórias de volta a infância real e imaginária” (BARROS, 2018, não paginado), dividiu o livro em três infâncias (A Infância, A segunda infância e A terceira infância).

Ainda sobre a infância, Jorge Larrosa, em seu livro *Esperando não se sabe o quê*: sobre o ofício de professor, apresenta alguns fragmentos da carta de Georgina Martin, professora de educação infantil e de basquete, para explicitar a importância do olhar:

Na comunicação há algo mais forte que as palavras e inclusive do que o contato físico: trata-se do olhar [...], o olhar é vital para crianças com necessidades especiais que quase não falam, e o olhar é vital entre jogadores de basquete que, as duras penas, conseguem se comunicar verbalmente com o técnico no jogo. [...] Mas há algo mais no olhar, que é único entre aluno e professora, e é isso que descreve a relação entre os dois. [...] É um olhar indescritível porque é único com cada um deles [...]. A professora que responde às motivações e inquietações é, aquela que cuida da importância do olhar. (LARROSA, 2018, p. 105)

O Teatro de Formas Animadas significa, antes de tudo, saber olhar. Por se tratar de uma linguagem que surge da relação entre-dois, precisa de uma prática pedagógica principiada pelo professor-artista ou pelo diretor-pedagogo em saber olhar e ver o outro. Um teatro da infância, da curiosidade sobre as coisas do mundo, em que a “ignorância”, conforme Manoel de Barros, pode ser “a sabedoria do não letrado” (2016, não paginado). É importante ressaltar a natureza dessa pedagogia-artística, essencialmente imaginativa, um modo de ser e fazer teatro no qual o processo de criação-transformação aparece da crença de que o lugar da pesquisa é de liberdade e onde é possível “desinventar objetos”.

O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha. Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma. Repetir repetir – até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo. (BARROS, 2016, p.15-16)

Figura 9 - Laboratório Prático UNIRIO: Caio Passos e Leonardo Pinto



Fonte: Rodrigo Menezes

Reconhecendo e partindo de pesquisas nessa perspectiva me lanço na investigação do processo de criação-transformação no Teatro Animação como promessa de poetização do ser durante o “encontro” com o outro, na oportunidade de transver o mundo.

Vários foram os momentos em que me vi nesse entre-lugar que a própria linguagem exige. E, por isso, quis dividir com eles verbalmente afirmando: “estamos juntos”, “vamos tentar descobrir”, “é fazer, fazendo”. A descoberta nesse teatro nasce da tentativa, da concentração, do estudo, do trabalho em ação, do “repetir, repetir – até ficar diferente. Repetir é um dom de estilo.”, como disse o poeta (BARROS, 2016, p.16). E para acender a chama, junto aos estudantes, foi necessário nomeá-los como atores-pesquisadores⁴². Era mais do que uma afirmação, era um chamado intensificado a cada encontro, no intuito de provocá-los, instigá-los, no exercício de pertencimento e autonomia artística do ofício no processo de criação-transformação de si para potencializar uma curiosidade ativa da infância que alimenta uma epistemologia do ator.

Pensar a sala de aula como um espaço de criação-transformação exige um entendimento da própria linguagem como possibilidade pedagógica através do processo de se “colocar em escola”, ressignificando o espaço como o lugar da infância, espaço de grupo, de processos de descobertas de criação coletiva, entre o dar e receber, contaminar e ser contaminado, habitar e ser habitado pelo outro. Na tentativa de estabelecer e fomentar um espaço de troca, surgiu a necessidade de criar um ambiente de acolhimento, apostando em aguçar a curiosidade, o desejo e o prazer.

Aos poucos, a turma foi se reconhecendo como grupo, de modo a exercerem atitudes de pertencimento, como chegar mais cedo, ajudar na arrumação do espaço, se apropriar dos livros e instrumentos musicais, promover discussões sobre o próprio andamento do processo de descobertas por meio de exercícios, vídeos, imagens e textos propostos durante todo o semestre e algumas trocas, que se mantém até hoje mesmo depois do fim da disciplina.

Em virtude do exposto até aqui, esta pesquisa não poderia ser inserida em outro campo senão o de investigação de uma prática que permeia a preparação e processos formativos. E, assim, analisar as experiências de estudantes atores-pesquisadores em seu contato com a Pedagogia das Formas Animadas: transformação do olhar de si através do teatro.

Eugenio Barba e Nicola Savaresi em *A arte secreta do ator* (1995) apontam que as dificuldades estão ligadas à pessoa do estudante, à sua possibilidade de compreensão e

⁴² No decorrer da escrita, refiro-me aos estudantes como atores-pesquisadores, aprendizes e jogadores, pois acredito que são nomenclaturas que estão amalgamadas neste processo.

percepção do mundo ao seu redor e do seu mundo interior. Como professora-artista e diretora-pedagoga, observo que para atingir os objetivos técnicos e estéticos dessa linguagem é essencial que o aprendiz passe por um processo ético de alteridade. O “olhar de si” acontece processualmente como um ritual ininterrupto durante todas “as infâncias da vida”; necessário para se colocar a serviço desse teatro. Como no rito ou na jornada do herói de Joseph Campbell (2005), o aprendiz precisa passar por provas que o levem a uma experiência de descoberta, transformação e libertação. É impossível passar impune pelas leis desse teatro que nasce de um entre-lugar de vida e morte, do visível e invisível, do ser e do não ser.

Ariane Mnouchkine, em entrevista com Josette Féral, disse:

Percebemos que as leis essenciais são as mesmas entre todos esses teatros. E notamos que um ator usando uma máscara de commediadell’arte pode encontrar-se com um ator balinês de topeng e que eles podem atuar no mesmo palco sem falar uma palavra de uma língua em comum. Eles podem passar uma hora magnífica para eles e para o público, porque podem improvisar, porque as leis são as mesmas. (FÉRAL, 2010. p. 99)

A poesia só acontece quando há uma poetização do ser através da experiência. Reafirmo a importância dessa investigação para ampliar pesquisas direcionadas a essa linguagem como pedagogia de transformação. Nas palavras de Lecoq:

O teatro e seu trabalho de corpo são coisas ligadas a uma experiência vivida, [...] indispensáveis numa iniciação. [...] uma pedagogia do teatro elaborada ao longo das experiências [...] conduz, passo a passo, com um vocabulário imagético e preciso (LECOQ, 2010, p. 21).

Impossível não refletir sobre minha trajetória na certeza de que o teatro me refaz e me transforma todos os dias. E me coloca exatamente onde estou agora. É nesse exercício duplo que exerço meu desejo de que esse encontro seja mais, muito mais do que entretenimento, e exerça a poetização do ser. Nada menos do que refazer o homem, como disse Artaud.

2 SEGUNDA JORNADA: APROXIMAÇÃO DA CAVERNA OCULTA

“Eu não investigo como as pessoas se movem, mas o que as move.”
(Pina Bausch)

Durante o percurso, fez-se necessário um olhar na direção de mundos outros, por isso, a escuta e o diálogo com grandes mestres, artistas, pedagogos e suas contribuições poéticas entre vida-arte estão presentes em toda a viagem. Nesse abrir de portas e janelas, as palavras da Pina Bausch são um sopro divino: “Não se trata de arte, tampouco mero talento. Trata-se de vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida. E como sempre, trata-se do que ainda não é arte, mas daquilo que talvez possa se tornar a ser” (CYPRIANO, 2018, p.27). Seu olhar a partir da sua experiência me faz pensar acerca do caminho trilhado para “se tornar a ser” arte.

A partir daí, conexões não faltam para fazer das minhas as reflexões de Jorge Larrosa sobre “Como se chega a ser o que se é⁴³”? De acordo com Larrosa, “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (2002, p. 21). E como ser tomados de consciência daquilo que nos passa, nos acontece e nos toca?

Antonio Damásio, em seu livro *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*, afirma que o poder da consciência está ligado à emoção, como o instante do nascimento que separa um abrigo seguro, mas limitador aos riscos de um mundo mais amplo à frente. E faz uma analogia da consciência, o sair à luz, com a imagem do momento em que da plateia vê “abrir-se a porta que dá para o palco e um artista sai à luz, ou de outra perspectiva, o momento em que o artista que aguarda da penumbra vê a mesma porta abrir-se, revelando as luzes, o palco e a plateia” (DAMÁSIO, 2015, p.15). Na tentativa de sair à luz, alguns exercícios⁴⁴ realizados durante o processo prático com os aprendizes, do Laboratório Prático, foram selecionados e destacados aqui no decorrer desta escrita. Com o intuito de ampliar a reflexão através das memórias inventadas, dos exercícios preparatórios⁴⁵ que animam a infância, das brincadeiras miliares de divertimento⁴⁶, do riso fácil, dos exercícios e

⁴³ Ibidem

⁴⁴ Os exercícios destacados aqui são um recorte, uma síntese do processo.

⁴⁵ Exercícios que poderiam ser nomeados de “exercícios estúpidos”, como o griot Sotigui Kouyaté nomeava seus exercícios (BERNAT, 2013).

⁴⁶ Do latim *recreare*, que significava “criar novamente”, referindo-se ao alento, às forças, à disposição de uma pessoa. Sua origem é o latim *distrare*, “separar, puxar em diferentes direções”, formada por *dis-*, mais *trahere*, “puxar, arrastar”. Fonte: site “Origem da palavra”.

desdobramentos de coro e corifeu – do corpo como escrita cênica –, e da re-descoberta da flor⁴⁷ com a menor máscara do mundo⁴⁸.

Importante salientar que durante todo o percurso, o grupo pôde vivenciar essa linguagem por meio dos exercícios práticos, do entre-lugar dessa arte, do contato com materiais diversos, imagens e produções audiovisuais como parte da pesquisa, do estudo e da criação de um repertório imagético e tátil. Nossos encontros sempre tiveram como princípio a troca através da relação com o outro e da educação das sensibilidades. Nesse sentido, acredito que de nada serve a educação das habilidades sem o pensamento sensível, uma vez que a técnica apenas representa a imagem da máquina que engole Chaplin no filme *Tempos Modernos*.

Assim, a técnica do meu ponto de vista, é feita para nos ajudar a canalizar, a veicular aquilo que já trazemos conosco e que ela não pode substituir. Se amanhã você precisar dirigir pessoas, eu aconselharia a fazer seus atores trabalharem na sensibilidade e sobre o tema da sensibilidade. E se você tiver que formar alunos, fale da técnica, fale de tudo, mas fale da sensibilidade. Dê exercícios que os obriguem a prestar atenção no outro. Isto é sensibilidade. Ser sensível é não esquecer de si mesmo na procura de escutar o que se passa fora (KOUYATÉ, 2004, p. 73 apud BERNAT, 2013, p.77)

Figura 10 – Laboratório Prático UNIRIO: Talita Tâmara e Flávia Lopes



Fonte: Rodrigo Menezes

⁴⁷ Inspiração em Zeami, sobre a “flor” de um artista, no sentido de “encanto”, natural na criança e nos animais.

⁴⁸ O termo “A menor máscara do mundo” usado pelo pedagogo Jacques Lecoq e difundido por intermédio da sua pedagogia.

2.1 Exercícios preparatórios

*“Que a importância de uma coisa
não se mede com fita métrica nem com
Balanças nem barômetros etc.
Que a importância de uma coisa
há que ser medida
pelo encantamento
que a coisa produza em nós”
(Manoel de Barros)*

Uma história contada por muitos

Diz um ditado africano que antes de conhecer qualquer história é preciso que a gente conheça a nossa própria. O início das aulas foi marcado por narrativas pessoais no decorrer de exercícios que propunham contar e ouvir experiências vividas. Ouvir o outro é conhecer outros mundos, sair do próprio umbigo. Mas, paradoxalmente, ouvir o outro também é se reconhecer naquilo que é humano e comum a todos. Sobre a escuta, Rubem Alves acrescenta que “a gente ama não é a pessoa que fala bonito. É a pessoa que escuta bonito. A fala só é bonita quando ela nasce de uma longa e silenciosa escuta. É na escuta que o amor começa. E é na não-escuta que ele termina.” (ALVES, 2021, não paginado)

O exercício é formado por grupos de até seis jogadores a partir da regra de se unir aos colegas com pouca familiaridade. Já no processo, cada jogador contou uma história pessoal para o seu grupo, uma memória de alguma situação vivida, com começo meio e fim. Depois, todos os jogadores escolheram uma das histórias para fazer o primeiro exercício de contação, no qual o objetivo era contar em grupo, um de cada vez, em uma ordem pré-estabelecida por eles, a história escolhida. Distanciados de emoção, a regra era narrar na terceira pessoa, como em um telejornal, sem o uso do corpo. O exercício das histórias pessoais teve vários desdobramentos, que possibilitaram que os grupos pudessem trabalhar várias outras histórias.

Varição 1: Uma história contada por cinco “fotos”; imagem como pensamento através do desenho dos corpos no espaço.⁴⁹ Cada grupo apresentou as cinco imagens-fotos referentes à história pessoal escolhida, destacando o quê para eles era essencial no contar por imagens.

⁴⁹ Esse exercício é inspirado nos exercícios de Teatro-Imagem do livro *Jogos para Atores e Não-Atores*, de Augusto Boal (2000).

Varição 2: Em linha, o mesmo grupo, um do lado do outro, de costas para os espectadores, sem combinação prévia. Um dos jogadores vira-se de frente para os jogadores-espectadores e narra uma das histórias pessoais usando a palavra e o corpo. O jogador contador sempre precisa estar virado para o público enquanto conta, e os demais do grupo permanecem de costas ouvindo atentos. Quando o jogador que está contando a história parar e virar de costas, esse é o código para que outro jogador do grupo se vire imediatamente assumindo a contação. Na regra, qualquer jogador contador pode decidir virar para o público a qualquer momento, assumindo o lugar de quem estava contando.

Varição 3: O mesmo exercício usando a palavra e o corpo, mas agora, durante a improvisação, enquanto um contador está contando a história, o grupo pode se destacar em coro se colocando também de frente para os espectadores para contribuir por intermédio de sons, música cantada, onomatopeias e até mesmo com uma imagem-pensamento impressa no corpo. Agora é preciso muita escuta e cumplicidade entre o contador e o coro. O próprio contador pode, durante a sua contação, incluir o coro como um maestro, o regente da orquestra.

A cadeira branca

Os jogadores-aprendizes se colocam como espectadores de frente para uma cadeira localizada no centro da sala. Voluntariamente, um dos jogadores senta-se na cadeira e olha nos olhos de todos, acolhendo e sendo acolhido por todos do grupo. Depois que percebi a calma e o silêncio, sentada no chão junto com o grupo também sentado, iniciei as perguntas⁵⁰: “Você é de onde?”, “E você se sente de onde?”, “Qual é a sua essência?”, “Qual é a frase da sua família (mãe, pai, avó) que você guarda?”, “O que você diria para sua criança?”, “O que você espera do teatro?”, “O que você acha que o teatro espera de você?”, “Qual é a sua frase motivacional desse momento?”.

Eu me esquivava como podia para não ser notada nas aulas e assim não me arriscar muito. Na aula onde cada um falou um pouco sobre si através daquelas perguntas que você levou eu senti minha respiração mudar, vi um pouco de mim em cada resposta dada pelos colegas, respondia também na minha cabeça e me preparava pra ir, mas entrou um bolo na sala e começamos uma festa, foram duas aulas com essa dinâmica das perguntas, lembro que na segunda eu estava extremamente abalada, física e emocionalmente, foi uma das poucas aulas que não participei fiquei de ouvinte, então naquele dia diante daquelas mesmas perguntas eu não me sentia parte daquele espaço para me abrir, ouvindo os colegas eu por várias vezes me via de olhos encharcados

⁵⁰ Essas perguntas têm o propósito de acessar a memória, a afetividade e a proximidade. Esse exercício é uma reflexão sobre vida-arte.

tentando segurar as lágrimas dentro das pupilas, se é que isso é possível. Pensei que nunca mais teria a oportunidade de responder aquelas perguntas, mas elas vieram para casa comigo com o dever de respondê-las e enviá-las. Senti resistência, confesso. Mas comecei a quebrá-la pensando o como seria gostoso ler as minhas respostas depois e revisitar os motivos que me mantém acreditando no fazer teatral. Foi um trabalho terapêutico, eu fui resgatando lembranças, sentimentos e a paixão pelo que eu faço, além dos motivos para continuar buscando viver essa arte. Naquele momento eu saí do limbo de tristeza onde eu me encontrava, dali em diante minha semana foi diferente, meu caminho até a faculdade terças e quintas tinha um brilho e leveza diferentes.⁵¹

“Na caverna que você tem medo de entrar está o tesouro que você procura⁵²”, disse Joseph Campbell (informação verbal). Falar de si ao longo dos exercícios propostos, foi como entrar na caverna. O ato de entrar e contar, aproximou a todos, até àqueles que aparentemente tinham alguma resistência anterior à disciplina ou a um colega; baixaram a guarda e ficaram mais tolerantes às diferenças. Nos primeiros dias, alguns atrasos, maneirismos, e máscaras sociais rígidas bloqueavam a relação entre-dois, do aqui e agora, no presente. Muitas vezes, me vi em um exercício intenso de puxar fios rígidos, desembaraçando e desatando nós. Acolher e ser acolhido, receber e ser recebido, animar e ser animado pelo outro, foi cultivado durante todo o processo como pista de decolagem. Acredito que o fato de me colocar junto durante algumas brincadeiras e jogos, não para demonstrar como se faz, mas para descobrir junto na tentativa e erro, reforçou o espaço de alteridade, de curiosidade, priorizando esse teatro que tem como gênese a experimentação. Talvez, no esforço de contaminá-los pela alegria de estarmos juntos para fazer o que escolhemos fazer, tenha provocado uma espécie de chamado para a responsabilidade coletiva, ao mesmo tempo que falar de si provocou reflexões pessoais sobre escolhas, caminhos percorridos e atitudes perante a própria vida e ao teatro.

Ginga com pandeiro

Em círculo, todos aprendem a cantar a canção de capoeira:

A onça morreu, o mato é meu, o mato é meu, o mato é meu (coro)
La vem o leão é o rei da mata. De dia ele dorme, a noite ele caça
(refrão)

⁵¹ Registro escrito pela atriz-pesquisadora Thaís Lima sobre o processo, durante os encontros no Laboratório Prático da UNIRIO.

⁵² Ibidem

A onça morreu, o mato é meu, o mato é meu, o mato é meu (coro).
(Música popular, domínio público)

Varição 1: Encontrar um ritmo em coro. Uma dança circular inspirada nas memórias das cirandas de roda e de um corpo brincante. Esse exercício ativa o corpo brincante de um imaginário das tradicionais capoeiras, cirandas de roda, umbigada, maracatu. A música é cantada em roda. O grupo de aprendizes-brincantes recebem o chamado para a brincadeira, tornando-se um grande coro, ninguém fica de fora. O contato visual e o jogo do corpo da ciranda são estimulados.

Varição 2: O grupo encontra um ritmo próprio com a ajuda das palmas, da batida dos pés no chão, de um movimento rítmico dançante coletivo. Instrumentos como o pandeiro e agogô são disponibilizados. Um aprendiz-brincante é convidado para dentro da roda, que brinca com os outros e, através de um corpo em festa, convida outro aprendiz-brincante que ocupa o lugar do brincante que fez o convite.

Varição 3: Ainda na ciranda, dois pandeiros são colocados no centro da roda. Dois aprendizes-brincantes são convidados ao desafio do pandeiro, que consiste em oferecer o pandeiro, ao mesmo tempo que tenta bater no pandeiro do outro. Assim que um da dupla bater no pandeiro do outro, os dois dão lugar a dois novos aprendizes-brincantes.

Figura 11 – Laboratório Prático UNIRIO: Pavani (de costas) e Daniel Passi de Moraes. De pé, Nádia Bittencourt Rocha e Leonardo Silva



Fonte: Rodrigo Menezes

O acordar desse corpo brincante por intervenção das raízes imaginativas dessa brincadeira, da ciranda, das batidas dos pés que se movem e aterram no chão, do olhar em relação, das danças e representações populares reavivaram nossa memória afetiva. A atriz-performer, dançarina e professora Juliana Manhães, em sua pesquisa sobre o corpo brincante, destaca que na cultura popular brasileira a palavra “brincadeira” também pode ser chamada de brinquedo ou folguedo e reforça a multiplicidade das linguagens artísticas que fazem parte de um contexto social e religioso. Nesse exercício, o som do pandeiro e o do agogô marcaram o ritmo e a pulsação, que acionaram partes de um corpo-memória ancestral, festivo, sagrado e profanado. “Refiro-me a um corpo marcado por sua própria história, sua vida cotidiana, que traz na sua gestualidade sinais do seu trabalho e suas espiritualidades. Muitas danças são relacionadas com ciclos de plantação, colheita, atividades pesqueiras ou agrícolas” (MANHÃES, 2010, p. 1).

Dos mistérios que movem as práticas espetaculares populares, está a comunhão das artes. Picon-Vallin afirma que o teatro rompe demarcações, transforma e é transformado em um espaço-entre, nomeando-o “País de teatro”, como um lugar sem fronteiras:

Quando estou me referindo ao teatro estou falando de todas as formas teatrais, das formas das artes vivas. Como explicar, por exemplo, que os trajes daquele que conhecemos como palhaço/clown Branco do circo europeu, possam ser encontrados entre os trajes que podem ser vistos no Palácio de Topkapi, em Istambul – trata-se exatamente da mesma roupa. Existe, também, no carnaval de Nice, no sul da França, um personagem cujo nome é Babaou, um gigantesco animal fantástico, seu nome, evoca o nome do Babau brasileiro, figura fantástica do Cavalo Marinho. Como explicar que, no teatro popular do Irã, no Teatro Nasr se encontra um personagem Bufão com o rosto preto – maquiado da mesma forma que o Matheus e Bastião do Cavalo Marinho. Como explicar tal fato, já que no Irã não existem pessoas propriamente negras? Essa figura corresponde a algo muito profundo e é um personagem que viaja por vários países. Faço uma observação, pois é importante sublinhar que esse Teatro (do Irã) foi fechado a pouco tempo pelos fundamentalistas talibãs e os atores que trabalhavam nele eram chamados de “Agência da Alegria”. É importante compreender essa expressão – O personagem veste-se de vermelho e tem o rosto coberto de tinta preta, se mexe muito e é muito engraçado, ainda, fala com voz deformada. (PICON-VALLIN, 2013, p.31-32)

Pensar em um “País de Teatro” me faz retomar a frase que mencionei no início desta escrita: “Bali é Cariri e Cariri é Bali!”. E, certamente, me faz pensar no Teatro de Formas Animadas como esse país de campo expandido, sem fronteiras, amalgamado as artes e a vida por entre a interculturalidade. Depois do intercambio feito em Bali, tive a oportunidade de participar como espectadora da Terreirada no Cariri, e jamais esquecerei a sensação do corpo em festa que vivi naquela rua de terra batida. Uma festa com raízes sagradas e profanas, cheia de cor, brilho e um riso coletivo de corpos brincantes. Tão familiar às cerimônias ritualísticas

nos templos balineses, cheios de música, dança, teatro, máscaras expandidas e da plasticidade de figurinos, assim como no Cariri, rompendo fronteiras entre o templo e a rua⁵³. Segundo Minois, “[...] o riso festivo é a manifestação de um contato com o mundo divino” (MINOIS, 2003, p. 30). Portando, acrescenta que: “O riso é corporal, material; ele é visto e ouvido” (MINOIS, 2003, p.154). Esse riso corporal e festivo estavam presentes em Bali, no Cariri e nas nossas brincadeiras.

[...] acredito que esse trabalho que estamos desenvolvendo juntos, seja o de voltar a ser criança, a se desnudar para algo maior, a imaginação; e como é difícil se libertar de tudo isso, como é difícil entrar na sala e não me sabotar, e não me prender no que os outros vão pensar ao meu respeito, e o mais incrível. [...] para mim está sendo libertado...⁵⁴

O exercício acima foi escolhido como registro desta escrita com intuito de apontar na direção do lugar de onde partimos e trilhamos durante todo o processo, animando e dando vida ao espaço com o “corpo da dança”. Yoshi Oida (1997), para explicar que o trabalho do ator não deve ser o de exibir virtuosismo técnico, mas a responsabilidade de fazer com que o palco ganhe vida, cita o famoso Mestre Okura⁵⁵, professor de kiôgen⁵⁶, que dizia que o corpo humano “é o sangue do corpo da dança”. E complementa que “não é o artista que está “dançando”, mas, através de seu movimento, o palco “dança” (OIDA, 2001, p. 21-22).

Barba e Savarese, sobre a “dança das oposições”, pedem ao leitor que não se surpreenda pelo uso indiscriminado de “ator” e “bailarino”. Nesse contexto, citam a defesa de Gordon Craig a respeito da ironia dos críticos sobre o modo de caminhar do ator Henry Irving, afirmando que, como grande ator, “Irving não caminhava no palco, ele dançava.” (2012, p.10).

⁵³ Em Bali, os templos são espaços abertos e compartilham com a natureza.

⁵⁴ Reflexões do ator-pesquisador Gabriel Andrade sobre o processo, durante os encontros no Laboratório Prático da UNIRIO.

⁵⁵ Ao explicar qual a conexão entre o corpo e o palco, o mestre disse: “Palco em japonês, se diz butai. A sílaba bu significa ‘dança’ ou ‘movimento’ e ‘tai’ palco. Literalmente, ‘tablado/lugar de dança’. Entretanto, a palavra ‘tai’ significa também ‘corpo’, o que sugere uma outra possibilidade de leitura: ‘corpo da dança’” (OIDA, 2001, p. 21).

⁵⁶ *Kyogen* e *Noh* são duas das quatro formas de teatro clássico japonês, as outras duas sendo *kabuki* e *bunraku*. A palavra *kyogen* comumente se refere às peças cômicas independentes que são apresentadas entre duas peças *noh*, mas o termo também é usado para designar papéis representados por intérpretes de *kyogen* dentro de uma peça *noh* (também chamado *aikyogen*). Fonte: <https://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/nohkyogen.html> / última visualização: 25/01/2021.

Figura 12 – Laboratório Prático UNIRIO: Vitória Carvalho e Danilo Agnaldo Manoel



Fonte: Rodrigo Menezes

*“A igreja diz: O corpo é uma culpa.
A ciência diz: O corpo é uma máquina.
A publicidade diz: O corpo é um negócio.
O corpo diz: Eu sou uma festa.”*
(Eduardo Galeano)

A imagem e citação acima traduz a escolha feita na tentativa de romper com possíveis coraças. O corpo em festa foi potencializado atendendo aos jogos propostos com a música e dança.

Queima mão

Em dupla, o aprendiz 1 começa com as mãos por cima (palmas para baixo) das mãos do aprendiz 2 (palmas para cima). Os jogadores devem esfregar as mãos enquanto mantêm os olhos nos olhos um do outro, sem abaixar ou desviar o olhar do outro. O aprendiz 2, que está com as palmas da mão para cima, precisa “queimar” a mão do aprendiz 1 com um tapa. O aprendiz 1 precisa ser rápido para não se deixar “queimar”, ou seja, não levar o tapa, tirando suas mãos rapidamente ao sinal de perigo. O aprendiz 1 só pode tirar a mão no exato momento de tentativa do aprendiz 2 em “queimá-lo”; caso não tenha sucesso, o jogo começa de novo com a troca entre os dois.

A brincadeira é universal e facilita a comunicação, gerando um espaço potencial entre o mundo interno com o externo. Acredito que no brincar podemos cuidar da nossa criança interior. Segundo Jung, “Em todo adulto espreita uma criança” (1981, p. 286). Uma criança eterna, como algo que está sempre vindo a ser, que nunca está completo, e que solicita cuidado, atenção e educação incessantes. “Essa é a parte da personalidade humana que quer desenvolver-se e tornar-se completa” (JUNG, 1981, p.175).

Figura 13 – Laboratório Prático UNIRIO



Fonte: Rodrigo Menezes

Nessa Jornada, a opção pelo jogo e brincadeira potencializou um espaço lúdico, imaginativo, do faz de conta. Nos primeiros encontros, através das brincadeiras, foi necessário não separar quem atua daquele que observa. Na brincadeira, ninguém tem a intenção de se mostrar para espectadores. E a escolha por uma condução em que não existisse “o dono da bola”⁵⁷ contribuiu para que a brincadeira fosse realmente coletiva e democrática. O direcionamento e a própria situação de jogo intensificaram o prazer e gosto pela continuidade da brincadeira de forma coletiva. Princípios dos jogos dramáticos como raízes da brincadeira de representar foram considerados nessa primeira etapa. Segundo Peter Slade,

O jogo dramático é uma parte primordial da vida jovem. Não é uma atividade de ócio, mas antes a maneira da criança pensar, comprovar, relaxar, trabalhar, lembrar, ousar, experimentar, criar e absorver. 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 mesmo uma interferência. É preciso construir a confiança por meio da

⁵⁷ Referência ao conto “O Dono da Bola” da escritora Ruth Rocha, que conta a história de um menino que é o único da rua que possui uma bola de verdade. Usando isso em seu favor, acaba ficando sem amigos porque usa sua bola como relação de poder com os outros. O faz parte do livro infanto-juvenil “Marcelo, marmelo, martelo”.

amizade e criar a atmosfera propícia por meio de consideração e empatia (SLADE, 1978, p. 17-18)

Antes de começar cada jogo ou brincadeira, as explicações e exemplos sobre as regras se revelaram de forma bem rápida no próprio brincar. Espontaneamente, os corpos dos aprendizes-jogadores se colocavam de forma intuitiva em jogo, disponíveis no espaço, com aparente entendimento inato, ancestral; como uma escola da natureza, o jogo se resolvia jogando. Sem dificuldades aparentes, viam-se corpos animados, em estado de atenção, habitados no presente, do aqui e agora, com olhar vivo, relacional e imaginativo, dando e recebendo por intervenções de ações concretas propostas no brincar, e atuando com princípios inerentes dessa linguagem que surge da música interior e da ação do corpo em movimento. Visivelmente, a memória do corpo era acionada, pois “o corpo sabe coisas que a cabeça ainda não sabe!” (LECOQ, 2010, p. 34-35). Como já foi dito por um aprendiz do pedagogo, através de suas palavras “o corpo se lembra.”

Foi no brincar e no jogar que pudemos soltar um riso coletivo pelo prazer de estarmos juntos. A turma foi ganhando uma confiança no outro, uma cumplicidade que geralmente acontece nos grupos de teatro, de maneira que começaram a se expor cada vez mais sem medo de errar ou ser criticado. Nesse processo, é importante que professor e aprendiz estejam juntos como brincantes. “Essa vida representada no riso corresponde aos fins superiores da existência, um renascer na universalidade, a liberdade, a igualdade, a abundância” (MINOIS, 2003, p. 156-157).

Figura 14 – Laboratório Prático UNIRIO: Gabriel Hipólito e Flávia Lopes.



Fonte: Rodrigo Menezes

A brincadeira faz reflorescer o espírito de criança, reivindicando a aventura de um mundo ainda desconhecido. A experiência é intrínseca à passagem pelo labirinto, pela selva. Sobre “o espírito de criança” ou “o espírito que se faz criança”, Larrosa, pautado na ideia de formação em Peter Handke, destaca: “Quem diz, pois que não há mais aventuras?”. E ainda discorre sobre a força do calar diante de um poema, de uma música, pintura ou filme. Um silêncio, segundo ele, de escuta e recolhimento, como um “estar voltado para si mesmo”. O autor reconhece o poder de dar ao espírito uma nova infância, “não como um apropriar-se da memória de sua origem ou como um recobrar sua indeterminação perdida, mas como alcançar a capacidade afirmativa e uma disponibilidade renovada para o jogo e para a invenção” (LARROSA, 2010, p.46).

É inspirado na infância e no jogo da criança que Jacques Copeau procura pistas para sua pedagogia⁵⁸. Desconfiado das palavras, atribui total importância ao jogo infantil e observa como as crianças entram nos personagens pelo corpo. No decorrer de um trabalho com as fábulas de La Fontaine, se coloca atento em como as crianças não representam o animal apenas para que seja reconhecível, mas “mimando internamente”. Guy Freixe (2018) relata, por meio de sua pesquisa sobre o pedagogo, o encantamento que ele exercia acerca do trabalho com as crianças, na consciência de que: “Esta mina de observação” seria um guia para suas pesquisas futuras. Nesse sentido, Copeau recusa qualquer submissão a escrita, e acredita que o transporte para a imaginação se atribui na entrada por completo e de verdade no jogo, deixando a realidade para viver o imaginário. Copeau afirma que a renovação teatral precisa passar primeiro pelo ator e se dá conta de que existe duas escolas, a de improvisação e de interpretação, e opta pela improvisação em sua pedagogia: “Na improvisação, o ator é confrontado, sobretudo, com o presente e o momento compartilhado com o parceiro e o público. Na interpretação, que parte do texto dramático, deve mediar com a espessura semântica da linguagem.” (FREIXE, 2018, p. 39).

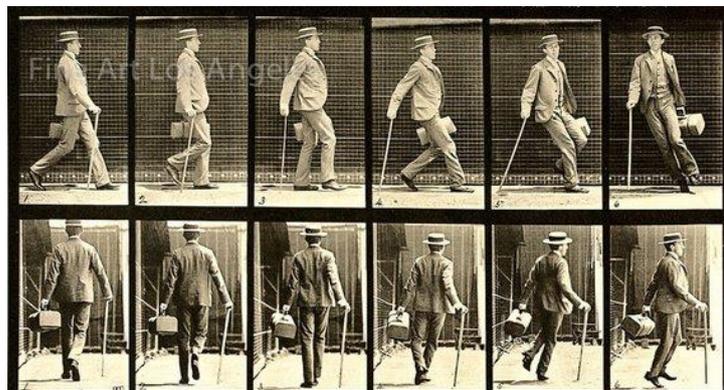
No decorrer do processo, fez-se necessário, ainda na brincadeira, apontar algumas técnicas exercidas nessa linguagem, que surgem no próprio brincar, como as paradas – a imobilidade da brincadeira de estátua. A conscientização dessa imobilidade acontecia, frequentemente, atendendo ao som de um pandeiro comandado por mim, que surgia de maneira inesperada com o intuito de que os aprendizes tomassem consciência de princípios

⁵⁸ Guy Freixe, ao discorrer sobre a pedagogia de Copeau e a L'École du Vieux-Colombier, pergunta-se: “Teria em mente o aforismo de Baudelaire: “O gênio é encontrado à vontade na infância”? (2018, p.38).

importantes do Teatro de Formas Animadas, como por exemplo: a energia, as oposições e o desenho do corpo no espaço. É muito comum que um estudante, ou mesmo um ator profissional ou bailarino, acredite que fazer alguma coisa em cena é mover-se sem parar, por isso, os exercícios de ritmo e imobilidade foram importantes para entender que silêncio também é música. Barba e Savarese falam que, regularmente, quando um ator-dançarino ocidental quer usar energia começa a mover-se muito pelo espaço fazendo movimentos grandes, com muita velocidade e força. E ressaltam que “A dança das oposições é dançada no corpo antes de ser dançada com o corpo” (BARBA; SAVARESE, 2012, p.21).

A “ação na imobilidade”, termo usado por Meyerhold, tem uma energia concentrada e propõe um desenho do corpo lisível, como uma escritura de um instante de vida capturado, como nos estudos de sequências fotográfica. Em nossa pesquisa, fomos iluminados pelo estudo da fotografia, da animação em folioscópio⁵⁹, ou *flipbook*, imagem em movimento descoberta pelo cinema inspirado no próprio teatro. A escultura e a pintura como imagens vivas, quase animadas, também iluminaram nossa prática. Mediante as “paradas”, propostas pela “ação na imobilidade”, foi possível perceber a importância da concentração, da geografia do corpo, do gesto desenhado, da precisão de uma coisa de cada vez.

Figura 15 - Estudo do movimento de Eadweard Muybridge



Fonte: *Pinterest*⁶⁰

⁵⁹ Um folioscópio ou *flipbook* é uma coleção de imagens organizadas sequencialmente, em geral no formato de um livreto para ser folheado dando impressão de movimento, criando uma sequência animada sem a ajuda de uma máquina. Muito popular nos finais do século XIX e início do século XX, sendo ainda fabricados hoje em dia. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Foliosc%C3%B3pio> / Último acesso: 01/02/2021.

⁶⁰ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/206039751689736542/>. Acesso em: 27 mar. 2021.

Percebemos que a oposição é a sustentação da ação. E como Meyerhod dizia: “o ator é como um pássaro, o qual com uma asa toca a terra e com a outra toca o céu” (PICON-VALLIN, 2013, p. 34). O diretor russo, apaixonado pelo teatro de marionetes, entendia ser uma arte de grande aprendizado para o trabalho do ator. Pensando nisso, é possível encontrar similitudes intrínsecas ao movimento do (corpo) da marionete e do seu trabalho sobre o corpo do ator. Se imaginarmos que para animar uma marionete precisamos puxá-la para cima, como quem (toca o céu), ao mesmo tempo é preciso fazer uma oposição para baixo, para que ela fique de pé (tocando a terra). Em uma alusão à vida humana e das marionetes, Yoshi Oida conta que:

Um mestre zen uma vez comparou seres humanos a marionetes sustentadas por fios. Nos momentos do nascimento e da morte os fios estão fortemente sustentados ou se rompem de maneira brusca. Quando as pessoas morrem, dizia ele, os fios se rompem e, com um som, a marionete tomba. (OIDA; MARSHALL, 2001, p. 43)

Mas porque às vezes é tão difícil acionar esses princípios durante o jogo teatral quando existem espectadores? Ou, por que nos esquecemos de como se brinca quando estamos em cena? No mesmo semestre em que a pesquisa prática estava em curso, participei, a convite da minha orientadora, da Jornada Internacional da Máscara na condução da oficina “O Ator Manipulador e a Máscara Larvária”. Consequentemente, aproveitei para experimentar alguns exercícios que pareciam oportunos. Com poucas horas para ministrar o treinamento e tratando-se de um grupo, na maioria ainda estrangeiro para mim e entre si, propus algumas brincadeiras simples da infância, como o “queima-mão” exposto acima. Durante a brincadeira, pude observar que uma dupla estava com dificuldades, uma tensão que bloqueava o brincar e o divertimento. Na mesma hora, me perguntei: “Se essa é uma brincadeira sem grandes riscos e sem exposição, onde está o problema?”. Pensei que, possivelmente, por termos uma plateia de observadores e uma câmera ligada ao vivo, a brincadeira possa ter se deslocado para a relação palco-plateia. Será que uma lógica adulta em querer fazer bem-feito, mostrar-se, matou a infância daquelas duas estrangeiras? Decerto, o querer acertar em uma brincadeira, que não tem certo e nem errado, tenha bloqueado a espontaneidade do brincante, de corpo-animado percebido nos encontros do grupo de pesquisa em Atuação Cênica V. Segundo a professora Elza de Andrade,

O jogo dramático é a representação lúdica de natureza dramática – um jogo de faz-de-conta – cujos jogadores não têm nenhuma intenção de se exibir para uma plateia de observadores externa ao jogo. Podemos incluir nessa classificação grande parte das brincadeiras infantis. Por exemplo, quando a criança brinca de “polícia e ladrão”, apesar de haver uma situação de conflito e personagens escolhidos, não há o desejo

de atuar para fora do grupo. O jogo teatral, porém, pressupõe a existência de uma plateia de observadores que não participa do jogo do faz-de-conta; seus elementos não são jogadores e estão ali apenas para assistir, estabelecendo, a partir de sua presença, uma nova relação. (ANDRADE, 2005, p. 68)

O não-jogo da dupla acionou a minha curiosidade de aprendiz. Foi preciso me contaminar pela infância para poder contaminá-las também. Me lançar no jogo para brincar junto, provocar. E dizer sim ao que me davam durante a dificuldade de brincar, se divertir e jogar junto.

Toda experiência de aprendizagem se inicia com uma experiência afetiva. É a fome que põe em funcionamento o aparelho pensador. Fome é afeto. O pensamento nasce do afeto, nasce da fome. Não confundir afeto com beijinhos e carinhos. Afeto, do latim "affetare", quer dizer "ir atrás". É o movimento da alma na busca do objeto de sua fome. É o Eros platônico, a fome que faz a alma voar em busca do fruto sonhado. Educar é mostrar a vida a quem ainda não a viu. (ALVES, 2002, não paginado)

Essa linguagem artístico-pedagógica é uma via de mão dupla no processo de aprendizagem que vai além, muito além, dos princípios técnicos, tornando a cada encontro o professor-artista como primeiro aprendiz, curioso e atento ao outro; é exigido olhos de infância, daquele que diz sim, e se aventura na descoberta dos mistérios das coisas do mundo.

Jogo do gato e rato

O aprendiz-jogador faz uma grande apresentação com corpo e som que remetem à figura de um felino. O olhar é direcionado aos outros jogadores, que é fundamental nessa pedagogia. Antes de começar a perseguição, o “gato” precisa dizer o seu próprio nome utilizando seu corpo em um brincante felino para que todos os “ratos” (outros jogadores) possam ver e saber como ele é perigoso. Logo depois da apresentação, o jogo da perseguição começa. Este jogo é mais divertido quando é o condutor/a que começa a brincadeira como gato/a. O grupo é estimulado ao divertimento da brincadeira do vir-a-ser gato ou rato. Divertir-se em brincar com o outro, sem pressa de pegá-lo, assim como a imagem de um gato que se diverte com sua presa por prazer. Todos jogam como em um “pique-pega” e, quando um rato for pego, torna-se gato e o gato torna-se um dos ratos; os dois passam por um processo de transformação imaginativo visível em seus corpos. Os ratos se divertem com as variações durante o jogo: paradas com estados de emoções diferentes (tristeza, ira, alegria...), de imagens através do desenho do corpo no espaço, propostas em dupla, depois, trio e/ou quarteto.

Variação 1: O rato que fizer uma parada como uma estátua, sem um dos pés no chão não pode ser pego.

Variação 2: Os ratos que estiverem em dupla fazendo uma parada, em um estado de emoção proposto durante a condução, não poderá ser pego. É importante que estejam em relação, potencializando juntos um corpo-animado, uma ação na imobilidade com um único estado 100% (de raiva, amor, tristeza...).

Variação 3: Ratos em trio, quarteto, quinteto variando os estados de emoção ainda propostos pela condutora, sempre na parada com estado de emoção.

A cada jogo, experimentamos alguns princípios da linguagem que eram recebidos de forma brincante entre o grupo. As brincadeiras acionam imediatamente um corpo-animado, vivo no jogo, desde o dedo do pé até o último fiapo de cabelo. As paradas propostas pela batida do pandeiro ou mesmo pelas regras estabelecidas por alguns jogos proporcionavam a consciência de um corpo em atenção, com o olhar vivo, presente, sem gaguejar. No jogo do gato e rato, por exemplo, a ação na imobilidade acionava o desenho do corpo no espaço, apontando caminhos para uma plasticidade: “a possibilidade que o ator tem de se assemelhar a um boneco permitindo-lhe alcançar efeitos inacessíveis” (PICON-VALLIN, 2006, p. 50). A brincadeira e o jogo abriram uma porta importante para as nossas reflexões sobre a imaginação, a energia necessária para o jogo, a importância do olhar, das visões, da imobilidade de um quadro vivo, desenhado no espaço como uma escritura impressa por uma imagem-pensamento e modo de ação que é projetada pelo corpo e comunicada ao espectador.

Segundo Eugenio Barba, existem várias imobilidades:

Existe a imobilidade do crente que reza. Existe a imobilidade do soldado que faz continência. A oração é a projeção de todo o nosso ser, uma tensão em direção a algo que está simultaneamente dentro e fora de nós, um movimento da energia interior, o alçar voo da intenção/ação. A continência do soldado é a exposição de um cenário, a fachada que apresenta sua materialidade mecânica, ao passo que a substância, o espírito e a mente, podem estar em outra parte. Existe uma imobilidade que transporta e faz voar. Existe uma imobilidade que aprisiona e faz com que os pés afundem no chão. (BARBA, 2012, p. 16)

Animais em linha

O grupo se coloca como espectador e quatro jogadores voluntários se apresentam em frente à ribalta. Todos de costas, um ao lado do outro. Ao sinal do pandeiro, o jogo começa e só um dos jogadores (um de cada vez) pode estar virado de frente para os aprendizes-espectadores; os outros jogadores aguardam de costas em atenção. Quando o jogador vira de

frente para o público, já se torna 100% a máscara desse animal com corpo, som e interioridade. Se o jogador atuante no animal virar de costas, outro imediatamente precisa se colocar de frente se tornando um animal diferente do último. O espaço do jogo nunca pode estar vazio, mas só um jogador de cada vez está virado para os espectadores, os outros estão de costas; nunca dois animais estão juntos diante dos jogadores-espectadores. Neste jogo é preciso acreditar como uma criança acredita, exercitando o olhar, os tempos, o ritmo e as paradas desse animal.

Figura 16 - Laboratório Prático UNIRIO: Gabriel Hipólito



Fonte: Rodrigo Menezes

No Teatro Animação, a imagem é princípio de pensamento e modo de ação, desenvolvendo no ator um pensamento criador poético, que nasce entre o afetar e ser afetado, de modo a tornar visível o que é invisível através da imaginação.

Refiro-me ao termo *imagens* como padrões mentais como uma estrutura construída com sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômato-sensitiva. A modalidade sômato-sensitiva (a palavra provém do grego soma, que significa corpo) inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, e muscular, visceral e vestibular. A palavra *imagem* não se refere apenas a imagem “visual”, e também não há nada estático nas imagens. A palavra também se refere a imagens sonoras, como as causadas pela música e pelo vento, e às imagens sômato-sensitivas, que Einstein usava na resolução mental de problemas – em seu inspirado relato, ele designou esses padrões como imagens “musculares”. (DAMÁSIO, 2000, p. 402)

Em seus estudos, Damásio afirma que uma imagem pode consciente ou inconsciente armazenar, selecionar e criar imagens conscientes como em um processo de montagem de

cinema. Para Deleuze, o cinema pode ser visto como campo de experimentação do pensar e uma forma extraordinária de pensamento. Sendo o cinema uma interface do Teatro de Formas Animadas, assim como as artes plásticas e visuais, é possível refletir sobre uma pedagogia da imagem que considere esse ator-animador a partir das imagens que ele propõe durante as improvisações e processos de criação. Uma linguagem artística que solicita um olhar sensível, poético enriquecendo novos modos de ação. Uma arte híbrida que opera por intervenção desse corpo/campo de forças, composição de ritmos, pausas, gestos, suspensões, espaço, figuras, silêncios, vozes, criando imagens como princípio de pensamento e modos de ação. “O mundo é o que percebo” (MERLEAU-PONTY, 2009, p.20) e “Tudo o que não invento é falso” (BARROS, 2014, p.15). Por isso, talvez seja possível dizer que essa linguagem artístico-pedagógica é por si só animada.

Nessa troca de saberes e experiências, foi preciso reafirmar junto ao grupo sobre a importância de ampliar um repertório de imagens: ver o que deseja, ouvir o que o deslumbra, perceber o que o move. A consciência de que sou aquilo que vejo e sinto, e que por isso posso fazer escolhas como criador, reflete sobre que artista quero ser. Em um paralelo com as imagens capturadas pelo olhar do fotógrafo, Carroll registra as palavras de Win Wenders:

A câmera é, portanto, um olho capaz de olhar para frente e para trás ao mesmo tempo. Para frente, de fato significa “tirar uma foto”; para trás, ela registra uma sombra vaga, quase um raio X da mente do fotógrafo, olhando diretamente através do seu olho até o fundo da sua alma. Sim, para frente, uma câmera vê o tema; para trás, antes de tudo vê o desejo de capturar esse tema em particular, mostrando assim simultaneamente AS COISAS e O DESEJO por elas...

Se, portanto, uma câmera fotografa em duas direções, para frente e para trás, mesclando ambas as imagens de modo que o “antes”, dissolva o “depois”, ela permite que, exatamente no momento da foto, o fotógrafo esteja conectado a seus temas, em vez de separado deles. Através do visor, o observador, pode sair de sua concha para estar no outro lado do mundo, e assim, ver melhor, ouvir melhor e amar mais profundamente...” (CARROLL, 2018, p. 29)

Talvez aqui seja possível fazer uma analogia ao olho do fotógrafo, que vê e produz a foto, e das imagens-pensamentos propostas pela escritura do corpo no espaço, semelhante às figuras “estatuéscas” quase animadas. O pensamento por imagens foi um exercício constante na nossa caminhada. Augusto Boal repudiava a ideia de que só com palavras se pensa, e através do seu legado propaga que o Pensamento Sensível (som e imagem) é como “uma arma de poder – quem o tem em suas mãos domina. Por isso, os opressores lutam pela posse do espetáculo e dos meios de comunicação de massas, que é por onde circula e se impõe o pensamento único e autoritário” (BOAL, 2009, p. 18).

Boal conta a história de como começou o Teatro-Imagem⁶¹, que naquela época, nos anos de 1976, segundo ele, aconteceu de forma intuitiva por meio de exercícios com o objetivo de ajudar os participantes a pensar com imagens, usando apenas seus próprios corpos, sem o uso da palavra por meio de “posições corporais, expressões fisionômicas, distâncias e aproximações, etc... e objetos” (BOAL, 2000, p. 5).

Exercícios inspirados no Teatro-Imagem, como esculpir o corpo do outro como um escultor esculpe um bloco de mármore até ganhar desenho, movimento e outros exercícios dos *Jogos para Atores e Não-Atores*, fizeram parte da nossa pesquisa prática. Na maioria, como aquecimento em dupla, que tem como proposta dividir o corpo em partes, acordar músculos adormecidos, e assumir um papel de roteirista, escrevendo com o corpo do outro e com seu próprio corpo no espaço. Nesse contexto, essa linguagem reafirma o pensamento meyerholdiano de que “em cada ator deve haver um encenador” (PICON-VALIIN, 2006, p.51).

Foto como captura da alma

Meu avô Francisco, que era filho de uma indígena, não gostava de tirar fotos. Lembro de sempre insistir, mas ele, que era sempre silencioso, deixava que sua voz, que era minha avó, falasse por ele explicando que a “foto pode roubar sua alma”.

Entre uma parada e outra, a ação na imobilidade surgia como que capturada por um *flash* de vida expressiva, sem nenhum psicologismo, acionando a imaginação e a urgência do próprio jogo. Os Jogadores ocuparam todo o espaço da sala em ritmos diferentes propostos pelo pandeiro. O código para a parada era a pronúncia da palavra “FOTO”. Em suspensão, sustentando a figura de uma imagem como princípio de pensamento e modo de ação. Essa imagem-pensamento é desenhada no corpo como uma escrita espacial, em que se lê a vida poética de um ser no decurso de uma situação concreta.

Ao longo do exercício, foi perceptível que quando o ritmo proposto entre uma “foto” e outra acelerava, os corpos na ação de correr rapidamente já sofriam uma descotidianização na parada repentina, ganhando uma energia concentrada durante a ação na imobilidade. No

⁶¹ O Teatro-Imagem surgiu de experiências teatrais curtas vividas em alguns países da Europa, que, segundo Augusto Boal, foi o engatinhar da sistematização do método do Teatro do Oprimido. Os exercícios de teatro-imagem exercitam o pensamento coletivo através de criações de “estátuas” (atores) que mostrem visualmente temas sugeridos que abarquem problemas como o desemprego na França, a opressão sexual na Suécia, a imagem real, opressiva, depois a construção da imagem-ideal, o pensamento precisa nascer da própria imagem, que fala pelas mãos dos escultores (espct-atores).

decorrer do processo, foi importante lançar algumas imagens como guias para àqueles que ainda estavam no escuro: “o segundo de vida daquele ser que vive uma violenta luta de espadas”, “o segundo de vida daquele ser em fuga do castelo em chamas”, “o segundo de vida da grande despedida”, “o segundo de vida exato daquele ser que recebe o tiro fatal na guerra”, “o segundo vida do encontro do grande amor”. Essas imagens eram desenvolvidas ao longo de narrações ditas por mim no tempo da condução, sempre entre dar e receber, na intenção de criar um jogo rítmico dinâmico para que não houvesse o tempo de psicologismos.

Varição 1: O mesmo princípio de jogo, mas agora a imagem é em relação a um outro jogador do grupo, que pode estar ou não correspondendo, ou seja, o não corresponder também faz parte do jogo e reverbera na escrita do corpo.

Varição 2: No instante da “Foto” durante a parada, quando a figura-imagem estiver sustentada, trabalhamos a dilatação usando como jogo a proposta de “dilatar 2, 3, 4, 5” como estímulos para intensificar a imaginação e o estado de emoção a partir de uma situação concreta. Nesse jogo, não é permitido mudar a imagem criando outra forma no espaço, mas sim ir além do que já foi encontrado.

Varição 3: Quando os jogadores estavam sustentando uma imagem-pensamento em relação a outro jogador, foi colocado que cada batida do pandeiro seria como um flash de vários momentos de uma situação da vida daquele ser. Através do espelhamento da relação com o outro, sugerido pelo jogo, trabalhamos sequências como o princípio do cinema animação e do Folioscópio ou *flipbook*, imagens organizadas sequencialmente.

Esse exercício foi apresentado como tentativa de desautomatizar o corpo, criar e registrar possibilidades imagéticas. Potencializar um espaço estético, exercitar os estados de emoções em um corpo habitado por meio da imagem-pensamento e modo de ação. Além de estabelecer que o corpo só é dramático em três dimensões. Para Decroux,

[...] o corpo humano existe em três dimensões e é somente dramático em três dimensões. O professor de Rodin disse-lhe que, quando ele fizesse suas esculturas, ele deveria imaginar que tivesse agulhas como sóis irradiando de dentro dos músculos. Elas não devem ser planas. Para atingir o drama deve-se trabalhar em três dimensões. Tudo é belo e agradável ao olhar em duas dimensões, como rendas, como decoração, mas isso não é dramático. O drama move-se em direção ao espectador. Uma parte precisa avançar como um braço que empurra o plexo do espectador. A estátua, como o ator, existe em três dimensões. Os dois giram em torno da dramaticidade. Claro que existe uma forma de criar uma escultura, o baixo relevo, que existe em dois planos, enquanto uma estátua de Rodin ou Viegland possui uma profundidade que fala para nós, que nos empurra contra a parede. A escultura tem outro mérito: ela é real, é a poetização da realidade que nunca cessa em ser realidade, em escultura, tudo está lá, peso, dureza, a fragilidade, o tamanho. Não é vivo, certamente, mas é material. Isso é sério; isso não é brincadeira. Isso precisa manter-se como um monumento. (BRAGA.2013, p.193)

Imagem como pedagogia de criação

Neste exercício, o grupo observou várias imagens dispostas pelo espaço da sala de aula (fotos de esculturas, animais, personagens, pessoas comuns). Em seguida, cada jogador escolheu uma das imagens como estudo e inspiração para sua pesquisa pessoal. Chamamos de “Imagem Original” a foto escolhida como terreno fértil para a criação. Em um processo individual, junto à condução, foi pedido para imprimir no próprio corpo a “Imagem Original” escolhida por eles através das fotos expostas.

Figura 17 - Desenho de Picasso, da terceira versão de uma “cabeça de cavalo que relincha” (1937), estudo preparatório para Guernica



Fonte: Museu Reyna Sofia, Madri

Figura 18 - O “grito mudo” de Helene Weigel



Fonte: BARBA, SAVARESE, 2012, p. 279

Varição 1: Criar e imprimir no corpo uma imagem referente à uma ação anterior a “Imagem Original”.

Varição 2: Ao som do pandeiro, novamente imprimir a imagem criada, que antecede à “Imagem Original”, em uma sequência. O grupo repetiu algumas vezes como parte de um estudo que ganha movimento e organicidade por intermédio do processo de passagem de uma imagem para outra. O princípio deste exercício é criar uma imagem-movimento decupado, utilizando como referência o cinema, a técnica e a arte de contar uma história visualmente em trechos e sínteses por meios de planos fixos ou em movimento, que se interligam, colocando o espectador a par de uma lógica narrativa.

Varição 3: Em seguida, atendendo ao código da batida do pandeiro, foi pedido ao grupo que criassem uma imagem posterior à “Imagem Original”. O trabalho de pesquisa gerou uma criação de sequência lógica, uma partitura narrada com o corpo mediante a imagem-movimento, inspirada na técnica do cinema

Figura 19 – Fotografia de objetos inanimados



Fonte: *Pinterest*⁶²

⁶² Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/552605816777261947/>. Acesso em: 27 fev. 2021.

Figura 20 - Laboratório Prático UNIRIO: Gustavo Pavani



Fonte: Rodrigo Menezes

A imagem como pedagogia de criação suscitando um entendimento plástico do desenho do corpo no espaço, como escritura cênica, reforça que “no teatro todo corpo é máscara”⁶³, como considera Ariane Mnouchkine.

⁶³ Citação da diretora Ariane Mnouchkine mencionada por Stephen Brodt, fundador integrante do grupo Amok Teatro, a respeito da sua trajetória como ator no Théâtre du Soleil. Essa menção faz parte da entrevista concedida por Brodt em 10 de dezembro de 2016. (DUARTE, 2017, p. 50)

2.2 Exercícios para um corpo-poesia

“O mais profundo é a pele.”

(Paul Valéry)

A raiz da palavra poesia, do grego *poiein*, indica a ideia de criação, fazer, criar, compor e obra poética. Paul Valéry ressalta que a tarefa do poeta é dar a sensação de união da palavra e do espírito. “O ato criativo contempla o ser de cada autor e tudo aquilo que não se vê, mas que é possível sentir, pois ação é manifestação e sensação” (CORTÉS, 2016, p.23). A pesquisadora Olga Cortés, em seus estudos sobre a perspectiva da criação poética de Paul Valéry, expõe a multiplicidade desse poeta, escritor e ensaísta, que investiga diversas áreas do conhecimento, e “dedica-se à vida do espírito e ao conhecimento de si mesmo como um caminho de conhecimento do mundo e do homem...” (CORTÉS, 2016, p. 25). Valéry afirma que não se cria a partir do nada e que a obra final requer um trabalho duro, disciplinado e muitas vezes espinhoso. Sobre isso, reforça que o interesse de Valéry recai sobre desvelar os mistérios do ato de fazer por meio do processo, da convocação ao trabalho. O ensaísta reflete que:

O poeta desperta no homem através de um acontecimento inesperado, um incidente externo ou interno: uma árvore, um rosto, um "motivo", uma emoção, uma palavra. E às vezes é uma vontade de expressão que começa a partida, uma necessidade de traduzir o que se sente; mas às vezes é, ao contrário, um elemento de forma, um esboço de expressão que procura sua causa, que procura um sentido no espaço da minha alma...Observem bem esta dualidade possível de entrada em jogo: às vezes, alguma coisa quer se exprimir, às vezes, algum meio de expressão quer alguma coisa para servir. (VALÉRY, 1999, sem paginação)

A plataforma

O exercício da plataforma é um jogo que consiste em criar imagens como pensamento e modo de ação por intervenção do corpo/voz animado em um espaço reduzido. Quando estive na França, tive o prazer de ir à Escola de Jacques Lecoq para assistir os exercícios finais dos estudantes, onde presenciei algumas demonstrações do exercício da plataforma. Os aprendizes-atores usaram como inspiração histórias do cinema, como a do Batman para recriar um mundo novo teatralizado em um pequeno espaço. Essa pesquisa cênica se popularizou no Rio de Janeiro por meio do espetáculo *Hominus Brasilis* com estreia em 2014, criação da Companhia

de Teatro Manual, integrado por Matheus Lima, Helena Marques, Patrícia Ubeda e Dio Cavalcante – atualmente sob o nome de Dobra, é composto por Matheus e Helena.

A pesquisa no Laboratório Prático usou a exploração de sons e onomatopeias, recriando muitas vezes um mundo fantástico do faz-de-conta. Nesse contexto, o exercício da plataforma foi muito inspirador. A redução do espaço é como uma lente de aumento para perceber o que funciona e o que não funciona no jogo imaginativo e poético. Através desse exercício, que propunha um grupo de no máximo quatro a seis jogadores por vez, exploramos a transposição, “metodologia das transferências”, de Jacques Lecoq, que consiste nas dinâmicas da natureza e gestos de ação. A imobilidade do corpo para destacar o voo dos pássaros com o movimento das mãos em coro, por exemplo, gerou reflexões no grupo sobre os princípios do Teatro de Formas Animadas, que rompem fronteiras entre teatro e cinema, amalgamados no pensamento por imagens. A descoberta do encenador-de-si-mesmo foi fértil nesse exercício, que propõe manipular/animar os desenhos dos corpos no espaço, as dinâmicas, os enquadramentos e a condução do olhar do espectador. Em suas memórias registradas no livro *O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral*, o pedagogo Jacques Lecoq expressa que ensinar é acima de tudo conhecer, e ressalta: “É ensinando que posso continuar minha busca, no sentido de conhecer o movimento. É ensinando que compreendo melhor como tudo se movimenta. É ensinando que descobri que o corpo sabe de coisas que a cabeça ainda não sabe.” (LECOQ, 2010, p. 34-35).

Figura 21 - Laboratório Prático UNIRIO



Fonte: Rodrigo Menezes

Um lugar onde não existe esse protagonismo, onde o foco e a precisão do corpo são de suma importância, pois qualquer movimento, qualquer direcionamento de olhar é uma nova dramaturgia dada ao público. Entender a plataforma com esse olhar cinematográfico ficou mais claro para mim, pois no cinema, o diretor junto a edição decide para onde vai o olhar do público, como causar no público as emoções e as ambientações da cena. É colocar o público "nas suas mãos". É uma brincadeira muito séria que pode durar por horas, e ao mesmo tempo, em segundos pode ser desinteressante para o público. Antes de entrar nesse espaço delimitado tem que ter "sangue nos olhos", atrás da linha seu corpo está em banho maria, e dentro da plataforma ele vai pegar fogo. O espaço é limitado, mas não te limita, ele não impede a sua atuação, o corpo do coletivo explode esse espaço e irradia toda aquela atmosfera proposta. O espectador fica como coautor da cena, damos a imagem e eles preenchem com a imaginação. Como um desenho em pontilhado que vamos contornando. Ter destrinchado outras possibilidades da plataforma também foi bem valioso para nossa pesquisa, pensar que os objetos podem entrar no jogo, pensar nos quadros feitos e quais elementos o coletivo vai pôr em jogo. Se o objeto entra em cena ele diz alguma coisa, os objetos são fortes signos, eles têm forma, historicidade e podemos dar alma o ao que parece ser inanimado.⁶⁴

Inspirados pelas imagens shakespearianas e mitológicas, a pesquisa com o exercício da plataforma, como é apresentada, através do teatro físico, nos levou a outras descobertas, na investigação do objeto como protagonista e do jogo entre corpo e objeto. Ao longo do processo, outros elementos como a música e o texto foram incluídos.

Importante destacar que o desenho animado foi uma das muitas inspirações dessa pesquisa prática, que, por meio do jogo simbólico, propôs narrativas imagéticas nas quais tudo é possível para quem tem imaginação. Nesse teatro, tudo é signo, o objeto, o corpo do ator, o espaço e todos os outros elementos de cena. Segundo Deleuze, "o que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar" (2003, p.80).

⁶⁴ Reflexões do ator-pesquisador Caio Passos sobre o processo, durante os encontros no Laboratório Prático da UNIRIO.

Figura 22 - Laboratório Prático UNIRIO: Akauã Santos, Leonardo Pinto Silva, Matheus Neves da Silva, Layane Souza Marques e Jorge Luiz Oliveira Brito



Fonte: Rodrigo Menezes

Mas o poeta aprende que o essencial está fora do pensamento, naquilo que força a pensar. O leitmotiv do Tempo redescoberto é a palavra forçar: impressões que nos forcem a olhar, encontros que nos forcem a interpretar, expressões que nos forcem a pensar. (DELEUZE, 2003, p.79)

Conforme Picon-Vallin (2006), “O ator meyerholdiano é um ser duplo – ao mesmo tempo organizador e material organizado, princípio ativo e princípio passivo, portador, ao mesmo tempo de um personagem contemporâneo e de uma máscara teatral tradicional” (p. 46). O diretor russo considerava que o treinamento que o ator impõe ao corpo “só tem valor se ele cultivar o espírito, e sobretudo, o “pensamento por imagens” (visuais ou sonoras)” (p. 47). Para ele, esse treinamento se expande nos museus, bibliotecas, concertos.

Dança da Eve Doe Bruce

Este exercício foi elaborado pela atriz Eve Doe Bruce, do Théâtre du Soleil, em um treinamento conduzido por ela no Brasil. Dividir o grupo em duas filas, cada jogador se coloca de frente, na direção do seu par, com um espaço vazio entre os corpos, uma espécie de corredor/passarela entre os jogadores. Talvez uma boa imagem seja a da quadrilha de festa junina, que na preparação para o encontro e passeio dos enamorados se colocam no mesmo desenho no espaço que essa proposta. O jogo nasce de cada música diversificada proposta, de uma escuta que produz o menor gesto, mas com a participação total do corpo. “Se a ponta do nariz trabalha, o corpo todo trabalha”, disse Meyerhold (PICON-VALLIN, 2006, p.43).

Todos estão em jogo, como em uma panela em banho maria na fila. Ao passo que a dupla que está na fila vai se aproximando da sua entrada, o fogo vai ficando mais forte. O contato visual é imprescindível neste jogo, além da calma para descobrir juntos um único movimento pequeno, que nasce no interior do corpo e é projetado de dentro para fora.

Quando a dupla está dentro do espaço do jogo, precisa avançar pelo corredor/passarela até chegar no final, sempre juntos. Depois, cada um retorna para sua fileira em jogo. Qualquer nova descoberta em outra parte do corpo é compartilhada entre a dupla coletivamente, de maneira orgânica e quase que imperceptível para o grupo que está como espectador.

Varição 1: O mesmo exercício, mas agora com pelo menos uma parada e um retorno juntos. Primeiro com o comando do pandeiro, um som de fora, e depois sem interferência de fora, descobrindo juntos uma parada e retorno.

O exercício foi recebido com animação, porque as músicas propostas foram bem variadas e populares entre eles. No início, o grupo disse que o exercício parecia ser simples, mas, no final da aula, durante a conversa em roda, reconheceram algumas complexidades e contribuíram com algumas falas, reflexões. Akauã Santos, por exemplo, ressaltou sobre como o exercício é potente, porque além de criar uma relação de conexão entre cada dupla, era preciso não perder a relação com os espectadores. “É perceptível quando essa conexão acontece!”, disse Akauã. A atriz-pesquisadora Ândrea Cordeiro afirmou que “Dá para perceber com esse exercício que parece que só estamos fazendo algo, quando fazemos muito, e não se impor, mas receber foi muito difícil”. E a atriz-pesquisadora Anna Moreira complementou: “A gente acha que estar só é liberdade, mas liberdade é estar junto com o outro. Um vai contaminando o outro”.

Percebemos que era preciso acalmar o corpo para não impor uma ideia. Ter a calma de uma marionete para receber a música, ser habitado por ela. Receber, viver o presente para abrir uma escuta sensível, perceber quando a ação é imposição e não descoberta compartilhada, fizeram parte das nossas descobertas. Viver o aqui e agora, em que o verdadeiro encontro só pode acontecer quando os dois estiverem jogando juntos, se divertindo juntos, sem perder a conexão. Estabelecer o contato visual em dupla para mobilizar uma única parte do corpo pulsante de ritmo conjunto através do movimento de um único gesto impresso no corpo, espelhado entre os dois jogadores, um duplo. Seguir sempre juntos, encontrar as paradas da ação na imobilidade e retomar juntos, incluiu o princípio do “otkaz” (sinal de recusa), termo utilizado por Meyerhold.

O *otkaz* é a indicação plástica e dinâmica de uma separação entre dois movimentos, o que conclui e que se começa, um momento breve, em sentido contrário, opondo-se à direção geral da ação: é um recuo antes de avançar, uma flexão antes de levantar-se, um impulso da mão que se ergue antes de bater. (PICON-VALIN, 2006, p. 43)

Esse exercício suscitou muitas reflexões entre eles: “O que é preciso para que haja escuta e a calma necessária para jogar realmente junto?”, “Como fazer para se permitir ao prazer da brincadeira sem perder o foco no jogo com o outro e nos princípios exigidos?”, “O que o prazer produz no corpo?”. O Teatro de Formas Animadas é uma arte híbrida e transdisciplinar. Como tal, pensando na arquitetura do corpo e da cena, frases do grande arquiteto e professor da célebre escola Bauhaus, o Ludwig Mies van der Rohe: “Deus está nos detalhes” e “Menos é mais” são condutores nessa pedagogia.

Coro e Corifeu

O coro constitui-se de um grupo de três pessoas, formando o desenho do voo dos pássaros: o jogador à frente é o corifeu e os dois atrás são o coro. Nesta dinâmica, todos ora são corifeu, ora são coro. Com calma para não se agitar durante esse “passar do bastão”, o corifeu codifica um gesto com parada e o “*otkaz*”, se direciona a um dos integrantes do coro, e assim se dá a troca. Segundo Lecoq (2010), o coro e o herói são dois elementos principais que estruturam o território da tragédia. Esclarece que a grande lei do coro trágico é nunca ficar do lado da ação, mas sempre da reação. Exercícios de coro reativo fizeram parte dessa pesquisa prática. Mas, nesta proposta, o corifeu e o coro agem e reagem por meio da imagem como pensamento e modo de ação. No exercício da imaginação como um músculo, que, segundo Ariane Mnouchkine, precisa ser trabalhado. Adubamos nosso terreno por intermédio da fotografia, da escultura, das artes plásticas e visuais, dos mitos universais, do universo shakespeariano e dos contos de fadas⁶⁵.

⁶⁵ Os mitos universais, a dramaturgia shakespeariana e os contos de fadas estiveram presentes durante o percurso como repertório de mais um elemento imaginativo para o treinamento de um ator-criador, encenador de si mesmo. Um dos exercícios, no início da disciplina, propunha acionar uma memória de deslumbramento através da imagem-pensamento, na escolha de um mito, um conto de fadas ou uma das histórias de Shakespeare. A proposta teve vários desdobramentos: contar história com o corpo na imobilidade através de cinco quadros, contar com o corpo um único quadro da história, contar a história através da música e sons, usar o exercício da plataforma. A ideia era povoar um imaginário fantástico e poético. As histórias escolhidas por cada grupo foram terreno fértil para todos os grupos que puderam viver experiências de descobertas coletivas.

Em um primeiro momento, a música mecânica foi um terreno fértil. Era a voz e o coração do coro e do corifeu. É com a música e por meio dela que surgia o cinema interior⁶⁶, das ações e reações, das frases, dos pontos de interrogação e exclamação, das vírgulas e das reticências de uma escrita cênica do corpo no espaço. O grupo trabalhou em coro com três aprendizes juntos a diversas músicas e formações diferentes. Depois que todos avançaram na experimentação, apenas uma música foi escolhida para a formação de um único coro. Os trios foram encontrando uma partitura física de movimento coletivo, resgatado das descobertas anteriores por meio da improvisação com a música. Sem combinar, tentavam perceber no ato de fazer o que funcionava e o que não funcionava. A proposta foi de que, sem usar a palavra, o grupo fosse experimentando e escolhendo mediante ao revezamento entre os corifeus o que ficava e o que não ficava. Os movimentos propostos por esse rodízio e intervenção da repetição compuseram a partitura através da imagem como pensamento e modo de ação coletivo. Repetir, repetir e repetir. Foi um salto para que o corifeu desaparecesse, dando lugar ao coro como um único corpo. “O coro trágico é uma multidão levada ao nível da máscara”, nas palavras de Jacques Lecoq (2010, p.195).

Com as partituras físicas definidas, retiramos a música mecânica para aventurarmos na descoberta de outros bens com a música ao vivo. Um trabalho de escuta coletiva entre um grupo de até cinco jogadores utilizando os instrumentos musicais disponíveis e o coro. Com a entrada dos jogadores na música, a partitura criada pelo coro precisou ganhar nova escuta e redescobrir novas possibilidades coletivas. Todos os jogadores do coro e da música foram exercitando e descobrindo uma dramaturgia colaborativa, na qual corpo e música estão juntos com o mesmo status, na certeza de que mesmo quando não se tem música (externa), se tem música (interior). A música, como todos os elementos da cena, é signo importante para o Teatro de Formas Animadas. Nos seus ensaios e estágios, Mnouchkine repete em sua condução que “É vivendo que vocês nos descrevem alguma coisa. Em que estado vocês estão diante desse rio, quem são vocês? Há crocodilos ou carpas douradas nesse rio? (PICON-VALLIN, 2011, p.99).

⁶⁶ Esse termo é utilizado pela diretora Ana Teixeira nos processos pedagógicos do AMOK TEATRO, como meio de estimular e exercitar a imaginação.

Figura 23 - Laboratório Prático UNIRIO: Ândrea Cordeiro e Jorge Oliveira



Fonte: Rodrigo Menezes

A pedagogia dessa arte híbrida consiste na pesquisa de referências como terreno fértil na conquista de outros-mundos, estimulando a curiosidade e enriquecendo o repertório desse ator-criador, encenador de si mesmo. A imagem como pensamento e modo de ação conduziram às descobertas durante o processo de criação.

Essa disciplina, nesse período, tem sido incrivelmente surpreendente. Cada encontro tem sido muito saboroso e para começar a falar sobre ela quero destacar o processo que tem me afetado demais, dentro e fora da sala de aula: A pesquisa de imagens. Esse trabalho de buscar imagens, referências que alimentem o trabalho dentro da sala de aula tem sido um divisor. Refletindo o meu trabalho antes dessa alimentação e depois, encontro de fato um divisor de águas. Durante os exercícios de coro, por exemplo, quase que imediatamente as imagens passeiam, como num rolo de filme e são acessadas pelo corpo e sinto-me preenchido delas sempre e mesmo as vezes quando há um esvaziamento elas estão lá novamente.⁶⁷

Coro em linha

O exercício propõe que os jogadores iniciem a proposta deitados no chão com os olhos fechados, no intuito de concentrar a atenção apenas nas músicas propostas. Optei por três músicas instrumentais diferentes, classificadas por mim como: cômica, terror e aventura. Antes

⁶⁷ Registro escrito pelo ator-pesquisador Jorge Oliveira sobre o processo, durante os encontros no Laboratório Prático da UNIRIO.

de colocar cada música, anunciava “primeira música”, “segunda música”, “terceira música”. Depois, novamente eles ouviram na ordem anterior para se localizarem. Antes de começar a colocar as músicas, pedi para que eles se deixassem conduzir por possíveis imagens surgidas, visões que pudessem florescer atendendo ao cinema interior. Recomendei que não precisam forçar, só estarem abertos à escuta.

Em círculo, fomos separando em grupos, se escolhendo de acordo com as imagens mais potentes para cada jogador. E cada jogador contou de forma sucinta a história que viu ao longo da música. O próximo passo foi escolher uma das visões contadas e sintetizá-la ao máximo. Cada grupo precisou se responder concretamente: “Quem é o personagem? Onde ele/ela está? Em que situação? Qual seu estado emocional principal?”. Em seguida, um grupo de cada vez se colocou no jogo formando um “coro em linha”, um ao lado do outro, virados de frente para os espectadores, de pé, com o corpo em atenção, com a energia necessária para começar uma partida. Quando a música escolhida por eles começava a tocar, se deixavam animar por ela, mas só um único jogador (de cada vez) se lançava a frente, na distância de um passo, se destacando do coro, e imprimia no corpo por meio da ação na imobilidade um único instante da vida desse ser, como um *flash*, uma foto em suspensão no espaço. Os jogadores que ficaram atrás, no coro em linha, recebem e são animados pela imagem impressa no corpo do jogador a frente. O coro avança junto construindo a imagem recebida, lado a lado, sustentando todos a mesma imagem proposta. O exercício mantém a regra de avançar, sempre um de cada vez, contando durante cada *flash* (ação na imobilidade) a história desse personagem. Este exercício propõe ampliar o campo de visão, que vai além de enxergar apenas com os olhos. O objetivo do coro e corifeu ou coro em linha não é copiar exatamente o outro, mas se colocar no presente da ação, abandonando ideias prontas para compor coletivamente, recebendo do outro que é a música e o colega de jogo; não esquecendo que “o jogo cênico é o jogo de ser outro, é brincar de ser outro”, como disse Ariane Mnouchkine (PICON-VALLIN, 2011, p. 95).

Figura 24 - Laboratório Prático UNIRIO: Natali Barbosa, Caio Passos e Heitor Acosta



Fonte: Rodrigo Menezes

Brincando de ser Deus

O grupo distribuído no espaço forma coros com três jogadores, com um deles se destacando do grupo, mas dessa vez de frente, tornando-se ator-animador, como um maestro à frente do coro. Essa animação acontece com o corpo e a voz, uma condução à distância. Uma boa imagem para o exercício é a do filme *Fantasia* da Disney quando o Mickey ganha poderes mágicos. Ele anima e é animado por aquele momento fantástico de brincar de ser Deus. A condução tem como ponto de partida os mitos universais, as histórias shakespearianas e os contos de fadas escolhidos por eles em exercícios anteriores.

O coro precisa “responder” ao ator-animador que está conduzindo o exercício, utilizando todo o corpo, também sopros, sons, onomatopeias, palavras e frases. O grupo reage através do corpo e dos recursos vocais assim como o ator-animador. Com esse exercício, avançamos na descoberta de personagens e de partituras criadas nas improvisações. Durante o processo de descoberta, o ator-animador, maestro do jogo, começou a se contaminar pelo grupo e já não se percebia quem animava e era animado pelo outro.

[...] com nossos corpos dilatados, nos percebemos em um outro lugar, onde temos a possibilidade de enxergar as linhas invisíveis que nos conectam, aproximando nossos

corpos energeticamente transformados... aí sim, percebemos o outro, nos percebemos, e instauramos um jogo vivo e pulsante.⁶⁸

Ao longo de todo esse percurso, trabalhamos os corpos e suas possibilidades imagéticas através da brincadeira, do jogo e do corpo que anima e é animado pelo outro. Exercitar a condução e se deixar conduzir pelo outro. Criar ferramentas para uma autonomia artística e de criação. Como encontrar a credulidade de uma criança? Como despertar a imaginação ativa? Como transformar a imaginação em ação lisível? Foram algumas das reflexões apontadas depois pelos jogadores.

Figura 25 – Laboratório Prático UNIRIO



Fonte: Gabrielly Vianna

⁶⁸ Registro escrito pelo ator-pesquisador Leonardo Gall sobre o processo, durante os encontros no Laboratório Prático da UNIRIO.

2.3 Da (re)descoberta da flor: poetizando-se com a menor máscara do mundo

*“No fim da tarde, nossa mãe aparecia nos fundos
do quintal:
Meus filhos, o dia já envelheceu, entrem pra
dentro.”*
(Manoel de Barros)

Este exercício é uma licença poética inspirada em uma experiência vivida como aprendiz na arte da palhaçaria sob a condução da Palhaça Julie Goell e de como o Mestre Zeami utilizou a palavra “flor” para expressar o belo no Teatro Nô, pela sua diversidade de cores e formas da natureza e da beleza das flores das árvores. A utilização da palavra “flor” para compreensão do Teatro Nô tem vários significados, até mesmo pela complexidade da própria natureza. Segundo Giroux, a flor do Teatro Nô é uma flor do palco que possui uma complexidade diversa da flor da natureza.

Figura 26 – Laboratório Prático UNIRIO: Bianca Paraty



Fotos: Rodrigo Menezes

Zeami chamava essa qualidade de hanna, a “flor” de um artista, e incluiu o sentido de “encantamento” e “novidade” nesse conceito. O “encantamento” não é o mesmo encanto que observamos na vida cotidiana, que está para um tipo de bem-estar social. Tampouco quer dizer beleza física. Refere-se a uma qualidade do artista no palco. (OIDA, 2001, p. 159)

Um aprendiz de cada vez se destacou do grupo e caminhou até a tapadeira que limitava o olhar curioso do grupo. Atrás, em silêncio, teve a ajuda de uma da monitora Gabrielly Vianna, que foi instruída para trazer a calma necessária e também se manteve em silêncio. Longe dos olhos de todos, o espaço tinha uma mesa com vários narizes de palhaços expostos e um espelho. O aprendiz-jogador era escolhido por um dos narizes. Ao vestir o nariz, se olhava com calma, no seu tempo. Uma música acompanhava todo o processo. O grupo aguardava de pé com olhos atentos, como quem espera para ver pela primeira vez o rosto do bebê que acaba de nascer. Depois, a pergunta clássica no jogo com a máscara: “Você está pronto?”. Quando a resposta era “sim”, a aparição, o momento de revelação diante de todos, e sem fazer nada se coloca de frente para o grupo. Durante a condução, o pedido para ver e se deixar ver por cada um. Respirar junto, depois caminhar e se colocar junto ao grupo à espera do próximo nascimento.

Foi preciso uma atenção diferente para cada um. Optei por não intervir muito, acreditando que esse era o nosso exercício de formatura, da infância não cronológica, do espírito de criança, da (re)descoberta da nossa flor, que considero como um fazer as pazes com as nossas fraquezas, a nossa arrogância, nossos medos, desajustes, nós como humanos que somos. Quando necessário repetia apenas: “ver e se deixar ver pelo outro”, “respira”, “não faz nada, só recebe”.

A menor máscara do mundo foi a primeira máscara dessa Jornada, e se mostrou um grande divisor de águas no nosso encontro. Nos preparamos para ela através de todo o percurso que fizemos e vesti-la foi uma espécie de batizado, um ritual de consagração, uma permissão para continuarmos em mundos desconhecidos. Foi como se, sem dizer nada, disséssemos sim, dando a palavra de que seguiríamos o percurso como brincantes, juntos, entre erros e acertos.

Com o palhaço temos a possibilidade de viver o presente em ato. Num mundo que nos obriga a felicidade e nos incita o perfeccionismo, o palhaço nos diz com toda a sua inadequação, que sofrer também pode ser uma potência: significa que não estamos anestesiados, que nos expomos e nos arriscamos, e que de alguma forma recuperamos a força essencial e transformadora da alegria, quando cessamos a todo custo, literalmente evitar a dor. (ACHCAR, 2016, p.19)

Depois desse primeiro encontro com a menor máscara do mundo, seguimos como infantes, caindo e levantando, nos arriscando muitas vezes sem calcular o tombo, mas na certeza de que o risco faz parte da vida e faz parte desse teatro. Pudemos experienciar alguns jogos de aproximação e improvisação, e rir de nós mesmos em uma risada coletiva.

Jaques Lecoq (2010) dizia que somos todos *clowns* e que o *clown* não existe fora do ator. Em uma de suas “viagens” pedagógicas, fala da importância da alegria em seus aprendizes na descoberta dos seus próprios *clowns*, e na liberdade em poder levar para o jogo suas

diferenças. Aquilo que, até então, era fragilidade torna-se força e uma beleza que é especialmente diferente, diversa e única; é celebrada para rir e fazer rir.

Figura 27 - Laboratório Prático UNIRIO: Wanessa Malvar e Talita Tâmara



Fonte: Rodrigo Menezes

O cineasta Fellini, um apaixonado por palhaços, disse que o mundo é feito de Brancos e Augustos. Segundo Bolognesi, “O Branco seria a voz da ordem e o Augusto, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial (no geral, a roupa do Augusto é um macacão bastante largo)” (BOLOGNESI, 2003, p.78). Uma imagem interessante é a do filme *I CLOWN* que celebra a infância do diretor, dividindo o seu olhar de criança, quando na primeira cena, de costas, vemos por intermédio dos olhos do menino-Fellini o espelhamento de um novo mundo que nasce em seus olhos atravessadamente da lona do circo.

Na foto abaixo, o uso da bola de encher – algo material nas mãos com o objetivo claro de jogar um para o outro sem deixar a bola cair – trouxe concretude a esse primeiro jogo com a menor máscara do mundo. Mais uma vez, pedi: “não façam nada”, “apenas concentrem-se no jogo”. Nesse contexto, a imagem de Charles Chaplin no filme *O Circo* é sempre bem-vinda para confortar possíveis ansiedades. No filme, Chaplin está fugindo de um policial e, durante a fuga, entra sem perceber no meio de um número de palhaços, número este que está visivelmente enfadonho para o público. Mas quando Carlitos entra no picadeiro, desesperado e ao mesmo tempo divertindo-se como o rato ao enganar o gato, o riso é garantido entre os espectadores. E,

em meio as gargalhadas, o dono do circo fica animado e o chama para um teste. No outro dia, diante de um pequeno número de artistas do circo, o dono pede que faça algo para fazê-los rir. Carlitos não consegue. Talvez, porque na tentativa de querer fazer os outros rirem, não vive de verdade o jogo, a situação, como foi vivida quando ele estava em fuga.

Figura 28 - Laboratório Prático UNIRIO: Heitor Acosta e Thaís Lima



Fonte: Gabrielly Vianna

Jacques Copeau avança nas suas pesquisas pedagógicas quando descobre em 1916 as improvisações clownescas dos três irmãos Fratellini. Segundo Guy Freixe, o pedagogo se impressiona com o movimento, o ritmo e a precisão dos palhaços, além dos princípios de uma escrita poética do gesto e da capacidade de inventar no presente em interação com o público. No artigo, disserta sobre as reflexões de Copeau:

Eu acho que realmente só gosto da farsa no teatro. Fui cinco vezes no Cirque para ver os mesmos palhaços.”. Ele admira seus lazzi, e seu jogo constantemente renovado com o público: “Uma noite, um de seus lazzi desencadeia um riso prolongado de uma senhora na galeria. [O palhaço] parou e, de perfil, encarou quem ria, sem mover-se, levantando as sobrancelhas. E enquanto a mulher ria cada vez mais, ele continuava olhando para ela. Então ele retomou seu exercício e não fez nada, naquela noite, que fosse de acordo com a cumplicidade que ele havia tido com aquela plateia. O sabor do seu jogo foi multiplicado por dez vezes. (FREIXE, 2018, p.39)

No início do exercício, reforçava: “não se preocupem com nada, apenas joguem um para o outro a bola”. Quando os dois começaram de verdade o jogo, a diversão começou para eles e para nós espectadores. Depois que a brincadeira começou, incluí, de fora, algumas indicações, princípios importantes no exercício do jogo com a máscara e no jogo cômico, como: a respiração, a repetição, a triangulação com a plateia, o exagero e as paradas. Uma das indicações que propus durante a improvisação foi a de que cada jogador tivesse o seu momento espetacular, uma “demonstração técnica”, de grande habilidade, um número incrível com a bola. A materialidade da bola de encher e sua leveza contribuíram para a comicidade que surgiu da dificuldade com a manipulação do objeto quase que indomável. Esse trabalho é, acima de tudo, a certeza de que tudo vem do outro e que não estamos sozinhos. Podemos dizer que todos trabalharam bem naquele dia: a bola, os dois idiotas e os espectadores.

A princípio, confesso, estava um pouco receoso com essa disciplina porque sempre estive em crise com a comicidade e vim de uma experiência traumática em atuação II, porque a minha prova de comédia foi um desastre, sem exageros. Depois disso entrei no laboratório do Palhaço Sagrado⁶⁹, por conta da minha busca por uma narrativa afro no meu processo de criação e um pouco por essa frustração. Dito isso, vale ressaltar que a peça *A sociedade Secreta dos Palhaços Sagrados Sucupira*, se inicia com um palhaço que rompe com a palhaçaria ocidental com bases Eurocênticas. Toda essa introdução para falar sobre a minha experiência com a máscara mínima que me permitiu acessar um estado que ainda não consigo dizer, embora ainda pense muito sobre essa experiência. Talvez pelo ritual proposto que se aplica a outras máscaras, mas sinto que possa ter sido também um apaziguamento com minhas inquietações e preconceitos. Um encontro com minha criança sem julgamento, apenas sendo. Existindo. Esse talvez tenha sido um dos momentos ou o momento mais genuíno.⁷⁰

Quanto mais os jogadores se revelavam e se desnudavam, mais eu desejava descobrir junto com eles o que os movia. Fizemos essa caminhada, lado a lado, como caçadores de tesouros na busca de uma linguagem artístico-pedagógica poética. Nosso caminho, sempre iluminado por grandes e generosos mestres.

⁶⁹ Oficina ministrada por Gabriela Santana (diretora de movimento e preparado corporal) em 2018 para o espetáculo *A Sociedade Secreta dos Palhaços Sagrados Sucupira* – realização NEEPAA (Núcleo de Performances Afroameríndias) direção do espetáculo e do núcleo Prof. Dr. Zeca Ligiéro – Escola de Teatro UNIRIO.

⁷⁰ Registro escrito pelo ator-pesquisador Jorge Luiz Oliveira sobre o processo, durante os encontros no Laboratório Prático UNIRIO.

Figura 29 - Laboratório Prático UNIRIO: Jorge Oliveira e Flávia Lopes



Fontes: Rodrigo Menezes

*“O encontro de duas personalidades
assemelha-se ao contato
de duas substâncias químicas:
se alguma reação ocorre,
ambos sofrem uma
transformação.”
(Carl Jung)*

3 TERCEIRA JORNADA: EM BUSCA DO ELIXIR SAGRADO

“Perdoai
 Mas eu preciso ser Outros.
 Eu penso em renovar o homem usando
 borboletas.”
 (Manoel de Barros)

Dos mistérios que cercam os processos de (trans)formações, a curiosidade, o terror e o fascínio foram despertados nos primeiros anos da minha criança atravessada pelos mitos, lendas e contos. Lembro-me do horror à imposição de um vir-a-ser-Outro mediante a uma maldição como conta o mito da medusa⁷¹, por exemplo. Uma das memórias mais marcantes foi a do livro *O Príncipe e o mendigo*, que conta a história de dois meninos da mesma idade, nascidos no mesmo dia, muito semelhantes na aparência, mas com vidas muito diferentes. Um era mendigo, forçado pelo pai a pedir esmolas e o outro era filho herdeiro do trono da Inglaterra, um príncipe tratado com muitas regalias e amor. Um dia, quis o acaso que os dois se encontrassem e começassem a brincar juntos, até que ao se olharem no espelho, perceberam a semelhança e decidiram trocar suas roupas. Logo depois, com a chegada de um guarda real, o futuro rei com traje de mendigo foi levado aos tapas para fora do castelo, enquanto o mendigo, agora vestido de roupas reais, um ser-Outro existia aos olhos de todos, príncipe. Essa história provavelmente inspirou a tantas outras, como talvez tenha sido o caso do livro que virou filme *O menino do pijama listrado*, que também faz uso da vestimenta como elemento sógnico entre dois “mundos”. E nesse processo de vi-a-ser-Outro por intervenção de um figurino-máscara suscita muitas reflexões acerca da máscara como símbolo de um ausentar-se sem desaparecer.

As citações e referências acima coadunam com esta pesquisa e seu percurso, dentro e fora do espaço da sala de aula com os aprendizes, aguçando uma curiosidade epistemológica sobre a comunicação das coisas, suas mensagens, códigos, memórias impressas no inconsciente e na carne, de modo a gerar um exercício contínuo de estudo do corpo e das coisas, da relação entre-dois, do movimento, e das ações que geram imagens falantes.

⁷¹ Na mitologia grega, Medusa era uma criatura representada por uma mulher com serpentes no lugar dos cabelos, que transformava em pedra todos que a olhassem. Conta o mito que Medusa foi uma sacerdotisa do templo de Atena (em algumas versões ela já era a criatura mítica, contudo, ainda não tinha sido amaldiçoada). No entanto, Medusa é assediada amorosamente por Poseidon, o deus dos mares, a deitar-se com ele no templo da deusa Atena. Diante disso, Atena transforma seu cabelo em serpentes e seu rosto num horrível semblante capaz de transformar em pedra todos que encontram seus olhos.

Mesmo os objetos inanimados comunicam algo porque portam algum nível de comunicação sobre a sua condição e suas características. Por isso, toda forma de arte envolve comunicação porque é a partir dele que são transmitidos os movimentos (e até a ausência de movimento) que estabelecem a relação entre o ator e o público. Só que no Kuruma Ningyo, a comunicação tem que acontecer, em primeiro lugar, entre o ator-manipulador e o objeto para, então, poder aparecer no palco e diante da plateia, apresentando-se como uma comunicação que acontece unicamente através da prática e da percepção do movimento que se estabelece entre dos dois. (SOUZA, 2005, p. 71)

A pesquisa de Marco Souza Souza disserta sobre o “corpo contaminado” que atravessa e é atravessado, como processo de trocas, na produção de sentidos entre o que está dentro e o que está fora, reforçando a ideia de que o corpo pode transformar e ser transformado.

Por isso, a questão do dualismo no Kuruma Ningyo deixa de ser apenas algo que é composto de duas partes ou que indica a coexistência de dois princípios ou posições contrárias porque não promove uma separação, mas uma união derivada de um processo contínuo de contaminação (SOUZA, 2005, p. 80).

Figura 30: Arquivo pessoal de oficina / Produção Maschere: Caio Passos



Fonte: Rodrigo Menezes

3.1 Exercícios “do que dizem as coisas?”

“A educação que um menino recebe dos objetos, das coisas, da realidade física – em outras palavras, dos fenômenos materiais de sua condição social – torna-o corporalmente aquilo que é e será por toda a vida. O que é educado é sua carne, como forma de seu espírito.”
(Pier Paolo Pasoline)

Espelhamento com papéis

Distribuir pelo espaço da sala vários papéis em grupos de cores e texturas diferentes e alguns outros materiais (cartolina, raio x, celofane, papel pipa, lixa etc.). Conduzir o grupo a um passeio pelo espaço para que possam ver, tocar, sentir as texturas e se familiarizar com os materiais. Depois de uma aproximação sensorial, cada um individualmente escolhe e pega quatro papéis por ordem de preferência, numerando-os na memória.

No comando da condução, solicitei para que eles pegassem o primeiro papel, escolhido na ordem de preferência, e que imprimissem força nesse papel. No quarto papel, por último na ordem de preferência, pedi que estabelecessem movimentos afetuosos. No terceiro, pedi que dessem uma forma para o papel. E, no segundo, que atuassem livremente sobre os papéis. Depois, pedi que eles observassem os materiais escolhidos por eles e separassem apenas um para a próxima etapa.

Varição 1: Um de cada vez apresentou o material escolhido descrevendo objetivamente sua cor, textura e as percepções a respeito das intervenções sobre ele. O aprendiz-jogador precisa descrever o material e se descrever em relação ao que ele constata, criar uma relação entre.

Na primeira etapa do exercício, a aprendiz-jogadora Ana Moreira verbalizou com o grupo as suas reflexões: “Esse papel parece frágil, mas eu imprimi muita força nele e ele não rasgou e não cedeu. Eu também sou assim, eu pareço frágil, mas sou bem forte”.

Varição 2: Cada jogador escolheu um ou mais materiais dos quatro já escolhidos anteriormente para animar e/ou ser animado. Depois foi pedido que eles criassem rapidamente uma pequena história, podendo usar sons, espaço e a palavra.

Varição 3: Os grupos originais⁷², das histórias escolhidas previamente em exercício anterior, vão observar todos os papéis que cada integrante do grupo trouxe e escolher alguns para criar uma composição inspirados nas histórias que escolheram anteriormente.

Varição 4: Escolher quais imagens do texto querem trabalhar e dividir em cinco “fotos” – ação na imobilidade.

Varição 5: Criar uma sequência em movimento entre uma foto e outra.

Varição 6: Dar continuidade à pesquisa, propondo uma composição desenhada com sons e onomatopeias.

Varição 7: Apresentar a composição com todas as etapas propostas. Avançar na investigação com narração e pequenas fugas dentro da composição proposta.

Figura 31 - Laboratório Prático UNIRIO: Maria Clara El-Bainy



Fonte: Rodrigo Menezes

Mitologia criativa, no sentido shakespeariano do espelho, “para mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efigie, não provém, como teologia, dos ditames da autoridade, mas das intuições, sentimentos, pensamento e visão de um indivíduo idôneo, leal à sua própria experiência e valores. Dessa maneira, ela reorienta a autoridade mantendo as formas que produziram e deixaram para trás vidas vividas. Renovando o ato da própria experiência, resgata para a existência a qualidade da aventura, a uma só vez destruindo

⁷² Durante o processo, dois exercícios guiaram nosso percurso. Um deles foi a formação de grupos através de um exercício de improvisação no espaço. Grupos de no máximo cinco integrantes, que denominamos como “grupos originais”. O segundo exercício também aconteceu no início do percurso, com os grupos formados, um exercício de contação através do corpo, música e poucas palavras acessando a imagem de um conto, mito ou uma peça de Shakespeare. Essa formação dos “grupos originais” e as imagens das histórias escolhidas por eles foram terreno fértil.

e reintegrando o estabelecido, o já conhecido, no fogo criativo do sacrifício desse algo em gestação constante, que não é senão a vida; não como ela será ou deveria ser, como ela foi ou jamais será, mas como ela é, em profundidade, em processo aqui e agora, dentro e fora. (CAMPBELL, 2010, p. 23)

O exercício proposto acima e suas variações ganharam contornos depois de uma aula no encontro (PRO-VOCAÇÃO – Encontro Internacional de Formas Animada de 2019) que presenciei, intitulada: “Os materiais e os objetos que manipulamos diariamente têm uma história pra contar”, ministrada pelo artista Osvaldo Gabrieli, fundador do grupo paulista XPTO. A diversidade dos materiais disponíveis gerou muitos comentários iniciais sobre a dificuldade em se fazer escolhas, mas no final das etapas o grupo refletiu sobre a importância do artista saber escolher. E, mais importante, ampliou a sensibilidade e a percepção em relação ao que dizem as coisas.

No decorrer das etapas propostas do exercício com as coisas, do que elas falam e da relação entre-dois, o grupo pôde vivenciar outro modo de ver e de fazer no decurso dessa linguagem que já vinha sendo experimentada por meio de jogos com o próprio corpo. Mas, dessa vez, a proposta de ganhar distância para ver melhor durante a criação-transformação dos papéis e outras coisas que se transformaram nas mãos deles. Como foi o caso do Taiko, um instrumento musical, que em uma composição com um corpo-papel tornou-se a cabeça de um boneco, como pode ser visto na foto abaixo reafirmando procedimentos importantes para essa pedagógica.

Figura 32 - Laboratório Prático UNIRIO: Natali Barbosa, Jorge Oliveira, Bianca Paraty e Matheus Neves



Fonte: Rodrigo Menezes

Pudemos perceber que a proposta elucidou e reforçou a importância da concentração do trabalho em conjunto; da economia dos gestos, do movimento preciso, limpo, compreendendo que menos é mais; de que cada coisa no espaço é um elemento sógnico; do aprendizado de olhar com a cabeça, imposto pela máscara do boneco como indicador de ação; do olhar como indicador de reações; da percepção que se a máscara do boneco desaparece e fica escondida por longo tempo, o público perde o interesse; da triangulação utilizada através do olhar para destacar algo, criando cumplicidade com o público e trazendo-o para o jogo; do entendimento que cada movimento é frase, por isso, precisa ser pontuado adequadamente; do foco, como meio de destacar cada ação e direcionar o olhar do público.

O trabalho do corpo com as coisas aguçou um novo entendimento sobre a excelência do estudo da construção de cada ação, evidenciando que toda e cada ação são passíveis de leitura, como palavras, frases, escrituras no espaço. A etapa final desse exercício provocou algumas reflexões acerca das dificuldades e das descobertas encontradas durante o processo de criação, como, por exemplo, da importância de saber escolher e de criar convenções na relação com o público. Percebemos e falamos sobre o que funcionou e o que não funcionou nas mostras, o que imprimiu e o que não imprimiu aos olhos do espectador como co-autor; revemos os critérios utilizados por cada grupo, os códigos surgidos. Tentamos perceber os signos criados pelo grupo, e os novos signos criados aos olhos do público; nos perguntamos o que era lisível e o que não era lisível, quer dizer, possível de ser lido.

E mais uma vez, os princípios dessa linguagem encontravam ressonância nas palavras do diretor russo Meyerhold sobre as técnicas da arte do ator: “Em cada ator deve haver um encenador” (PICON-VALLIN, 2006, p. 51). Para explicar por que ensinar a encenação da marionete, em um programa para formação de encenadores, Martha Adams, professora-artista associada em teatro de marionetes no Theatre Collegeda Université du Québec à Montréal, evocou afirmações e reflexões de teóricos e pessoas que trabalham com a marionete ao longo de anos:

Permitir aos estudantes se beneficiar de um território de experimentação, de exploração: experimentar a composição de um espetáculo a partir de todos os seus componentes. Aprender a escolher, pois criar é também escolher, isto é, exercer seu julgamento, fazer comparações entre diversos elementos da arte, fazer uso do seu gosto, definir sua própria visão e definir-se a si mesmo enquanto artista. Aprender a ser: Quem eu sou? Quais são minhas influências? Como trabalho? O que eu conheço? Onde estão minhas falhas? Sou um encenador? Aprender a coordenar: organizar elementos separados, combinar ações, fazer relações entre as palavras e os outros elementos do espetáculo, com vistas à constituição de um conjunto coerente. Aprender a coerência: compreender e exprimir a lógica interna, externa, no encontro entre a forma e o conteúdo. Aprender a trabalhar em equipe, com ou sem dramaturgo.

Aprender a dizer: O que me interessa? Como dizê-lo? Como dar-lhe forma? Enunciar e articular. Divertir-se ao criar, imaginar, fazer, tentar. (ADAMS, 2020, p.107)

Das reflexões acima sobre o processo de formação, é difícil delimitar fronteiras de aprendizagem de criação-transformação entre o encenador e o ator no Teatro de Formas Animadas. Nesse processo, o olhar do/a diretor/a pode até ser aquele que define a composição cênica final, mas é inegável o papel fundamental que os atores-animadores exercem durante o processo de criação colaborativa imagética, que se constitui como cerne dessa linguagem pedagógica. E é preciso salientar que uso do termo “teatro de marionete” tornou-se insuficiente e foi questionado pela própria Martha Adams durante o Encontro, considerando que hoje, com a multiplicidade das formas e da variedade prática através da dança, das artes visuais, da tecnologia, das artes circenses, da marionetização dos personagens que o Teatro Animação está inserido, não podemos mais restringi-lo apenas a um objeto ou a uma imagem. Essa reflexão fez parte da fala da Martha e de vários outros artistas no PRO-VOCAÇÃO – 3º Encontro Internacional de Formação no Teatro de Animação/2019.

Uma profusão de trabalhos artísticos com “objetos que atuam” foi compartilhada com os aprendizes na tentativa de sensibilização, na direção ao olhar expandido em relação a essa linguagem. Durante o percurso, o aprendiz Gabriel Hipólito tornou-se professor acerca do Candomblé, religião animista, de tradições seculares dos (corpos) das máscaras por meio dos orixás, que constituíram sua formação familiar. Hipólito disse enxergar semelhanças entre essa linguagem artístico-pedagógica e preceitos da religião. Este foi um dos muitos momentos em que me vi na escuta, como aprendiz. E juntos buscamos interseções possíveis. No início do trabalho, um dos exercícios propostos foi contar uma imagem que tenha suscitado deslumbramento a partir de um texto de Shakespeare, um conto, fábula ou mito. O grupo que Hipólito fazia parte teve como germe uma imagem do texto *A Tempestade* e durante o processo essa imagem foi tendo desdobramentos com novas imagens. O grupo começou a apresentar por intermédio das improvisações uma sincronia entre a imagem da dramaturgia de Shakespeare, da peça escolhida e o Candomblé, criando novas imagens e possibilidades dramáticas.

O processo também contemplou a circulação das imagens propostas entre todos os outros grupos, um rodízio que gerou experiências coletivas e trocas. Quando descobríamos um fio em algum exercício, todos eram convidados a trabalhar em função dessa descoberta, nas tentativas de desvendar os mistérios por meio de improvisações e partituras, agregando modos de se pensar e fazer. Esse processo de criação se deu ao longo de todo o percurso. Todos

tornaram-se responsáveis e co-criadores das obras uns dos outros, o que resultou em uma mostra final.

É importante reforçar que o compartilhamento de um repertório abundante de trabalhos artísticos tão diversificados foi uma escolha seminal no intuito de gestar reflexões e provocações a respeito de temas conviventes desse lugar entre-dois, ser-dois, do Teatro de Formas Animadas; entre vida-arte, dentro-fora, exterior-interior, material-imaterial. Ainda sobre esse espaço-entre, a pesquisadora e diretora Claire Heggen, do Teatro do Movimento (Théâtre du mouvement), contribui:

[...] identidade-alteridade; duplo-multiplicação; animado-inanimado; vida-morte; presença-ausência; visibilidade-invisibilidade, velar-revelar; gravidade-elevação; manipulação; metamorfose, fantasmas etc. ***E complementa:*** Não é um objeto que se manipula, é uma memória, um pensamento. (HEGGEN, 2009, p.51, grifo nosso)

Figura 33 - Laboratório Prático UNIRIO: Danilo Agnaldo



Fonte: Rodrigo Menezes

Cada vez mais, a curiosidade sobre o que falam as coisas é um portal para uma investigação sensível. O grupo, coletivamente, mostrou-se intrigado e até admirado em relação à diversidade dos espetáculos, números e cenas vistas. A potência dessa linguagem, sobre o que falam as coisas e querem falar os artistas, reforçou pistas sobre a pesquisa do ator-criador, encenador de si mesmo, princípios que regem as leis do Teatro de Formas Animadas e sua pedagogia.

Diante desse abrir os olhos da consciência para as coisas do mundo, do que falam, transformam e são transformados, tomo emprestado a citação de Larrosa sobre Júlio Cortázar e seu gosto em se olhar no espelho com uma gravata no pescoço, dando-lhe a sensação de um senhor estupendo. E é a partir dessa imagem que o autor indaga sobre a possibilidade de, ao invés de usar uma toga de professor, usar um chapéu de guizos, uma capa puída ou umas orelhas de burro para falar em um congresso:

[...] que se pode pensar quando alguém leva, em lugar de gravata, um chapéu de guizos? Que tipo de pensamentos podem surgir numa cabeça ladeada por orelhas de burro? Se alguém veste a capa puída dos vagabundos, pode pensar da mesma maneira daquele que leva uma toga de professor? (LARROSA, 2010, p.168)

O autor reflete sobre a possibilidade de um estudante vestir a capa puída dos vagabundos, mas não um professor, pelo menos não ele, pois pareceria um impostor, já que usar um chapéu de guizos o tornaria um bobo ou um bufão. O ato de vestir um chapéu de guizos e uma capa puída é um vir-a-ser da figura habitada em um corpo-bobo, um corpo-outro aos olhos de quem vê, o que parece impossível para Larrosa, uma vez que essa transformação exige contornos visíveis de dentro para fora. E já tendo a toga como uma segunda pele, desconsidera qualquer outra que não vista o seu interior.

Um professor com a capa puída pareceria um impostor e não um professor de verdade. Um professor tem de ter uma postura sobre as coisas da qual fala, tem de saber manter uma posição. E se veste uma toga, qualquer impostura pode se apresentar como se fosse uma postura e qualquer posição pode se converter em imposição. Mas se veste uma capa puída, se não tem postura para impostar, nem posições para impor, se não se enxerga bem a sua toga, quem vai lhe prestar atenção? (LARROSA, 2010, p. 168)

Em um teatro no qual a Imagem é Princípio de Pensamento e Modo de Ação, a plástica do personagem é essencial e fundamental no jogo do ator no Teatro de Formas Animadas. O mestre russo Meyerhold deu contribuições nessa direção através de suas pesquisas que colaboraram sobre a importância de o ator ter um estudo sobre seu corpo no espaço, sabendo decodificar cada gesto, e ainda complementa: “O estudo do corpo significa para o ator também o estudo do figurino que é, para ele, como uma parte do corpo” (PICON-VALLIN. 2006, p. 51). Partindo desse pensamento, seria possível pensar no figurino como um corpo que contamina outro corpo?

Figura 34 –Arquivo pessoal do processo do espetáculo *Um Sonho para Méliès*

Fonte: Aline Marosa

A foto-registro acima foi de um momento em que eu brincava com a capa do personagem, como possibilidade de jogo, de um vir-a-ser, um entre-dois, ser-dois, na tentativa de animar um dos atores, que apegado à capa usada durante o processo de ensaios se recusava a olhar, receber, brincar e descobrir junto com a nova trazida naquele dia pelo figurinista.

Ainda sobre processos de transformação de ser-Outros, esconder para revelar, alguns estudiosos usam como referência a história de Adão e Eva e o pecado original (Gênesis 3,6-7) como signo do afastamento humano: “A pele humana não se basta mais como cobertura, como se tivesse tornado parte interior, necessitando uma sobre-pele” (JESUS, 2014, p. 65).

No Teatro de Formas Animadas, o artista é um brincante que brinca de ser-Outro. Nesse jogo de vir-a-ser, não existe uma fronteira precisa entre o mundo exterior e o corpo que se contamina através de uma comunicação invisível entre o corpo e as coisas. É importante dizer que durante todo o processo com o grupo se fez necessário provocações, referências e chamados que pudessem despertar os sentidos, aguçando o olhar para aprender a ver, rever, ver além e a transver, como um exercício diário de um novo aprendizado por uma educação das sensibilidades. Ensinar e aprender a ver fez parte de todo o nosso percurso como matéria prima para desenvolver também a educação das habilidades. Acredito que essa linguagem vai muito além das habilidades técnicas, ela decifra códigos, potencializa a leitura de signos, desperta e revela os signos dos quais somos mais sensíveis. Segundo Larrosa, “não há mundo mais mundos” e cada mundo seria uma espécie de sistema de signos emitidos por pessoas, objetos, materiais:

Aprender, diz respeito, essencialmente aos signos. Os signos são o objeto de uma aprendizagem temporal e não de um saber abstrato. Aprender é, antes de mais nada, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não se chega a ser carpinteiro a menos que se fique sensível aos signos da madeira, não se chega a ser médico a menos que se fique sensível aos signos da enfermidade. A vocação é sempre predestinação em relação aos signos. Tudo o que nos ensina algo emite sinais, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou hieróglifos.⁷³ (LARROSA, 2018, p. 61)

Artaud profetiza um ator-totem como símbolo animado, com forças reveladoras, capaz de atuar como magia, envolvendo e transportando energia que ultrapassa o indivíduo, como um mediador entre o visível e o invisível; um homem de carne e osso, que atua como um fantasma real, um entre-dois, como no rito de passagem. Essa energia é determinada pelos afetos, como um atleta afetivo, físico, um atleta do coração, de forma efetiva, não apenas como experiência, mas com o “poder de afetar”, como força que atua no ator e através dele, como arte eficaz, transformadora como um contágio. Artaud fala da importância de tomar consciência das localizações desse pensamento afetivo, um conhecimento físico, como “jogos de respiração”, de densidade interior, como apossamento orgânico.

Segundo Cassiano Quilici sobre “A Física dos Afetos”, Artaud não deixa indicações sistemáticas para o treinamento do ator, mas aponta direções importantes: “O campo do ator é o dos “afetos”, e o modo de lidar com as emoções deve ser “físico”, “plástico”, e não psicológico” (QUILICI, 2004, p.137). E contribui a respeito das pesquisas de Artaud sobre a importância para o ator em conquistar profundidade e densidade na atuação, evocando Zeami para explicitar o mesmo princípio no teatro NÔ: “a ação interior deve ser sempre mais intensa que a exterior.”⁷⁴ (QUILICI, 2004, p. 137).

Refletir sobre a relação do artista nesse lugar entre mundos, de descobertas, imaginação e comunicação mediante a tríade ator-objeto-espectador, por intermédio da pedagogia do Teatro de Formas Animadas como processo e criação artística, é considerar o espectador como um coautor do espetáculo, mas, antes disso, é atribuir ao ator o status de primeiro espectador. E dentro dessa perspectiva, o processo relacional é essencial. E é na relação com o Outro que algo acontece: um fluxo invisível que podemos creditar ao conceito de “espelhamento de forças”.

⁷³ Referente a uma análise rancieriana dos filmes de Costa, ver: LARROSA, Jorge Larrosa. “Como entrar no quarto de Vanda”. Notas sobre investigação como experiência (tendo como referência três filmes e alguns textos de Pedro Costa) e considerações sobre investigação como verificação da igualdade e alguns textos de Pedro Costa) e considerações sobre a investigação como verificação da igualdade (tendo como referência alguns textos de Jacques Rancière). In: FERNANDES, Fabiana; VARGAS, Maria); KOHAN, Walter O. (Orgs.). *Encontrar escola*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

⁷⁴ “Esse princípio é expresso pela fórmula “mover o espírito em dez décimos; mover o corpo em sete décimos”. Trata-se de uma proporção que estabelece a proeminência do movimento interior sobre o exterior. A esse respeito, ver a tradução do tratado de Zeami, *Le Miroir de laFleur*, feita por Sieffert (1995)” (QUILICI, 2005, p.139)

Durante as aulas como mestranda,⁷⁵ me chamou atenção a frase dita pelo professor Leonardo Munk: “Eu sou um espectador. Eu olho para alguma coisa e penso sobre aquilo que estou olhando”. Essas palavras me transportaram imediatamente para a citação feita pelo filósofo José Gil sobre as palavras do artista Kandinsky, ao dizer que: “as árvores ganhavam vida quando ele olhava para elas” (GIL 2012, p.7). Gil cita o artista para ilustrar o fenômeno que a antropologia clássica chamava de animismo, e que o filósofo ressalta que é encontrada em todo artista. Esse recorte ilustra o conceito de “espelhamento de forças” cunhado por ele, e tem como origem, segundo ele, uma propriedade do corpo que por meio de partículas emite forças a outro corpo. “É por isso que o corpo espelho de forças é um conceito, possui a propriedade de espelhar e de fazer o outro corpo espelhar. Porque dá, antes de tudo, uma vida ao outro corpo ou ao objeto inanimado” (GIL, 2012, p.6). E acrescenta: “O espelhamento de forças tem uma dupla função: reenvia forças em espelho e cria uma individualidade. Paradoxalmente, eu recebo o reflexo das minhas forças quando vem do outro, não percebendo a CAPTURA mimética que se operou” (GIL, 2012, p.7).

Diante ao conceito de espelhamento de forças, coloco-me diante dessas duas figuras: “espectador” e “artista”. A partir daí, não me faltam conexões do lugar que estou como artista-pesquisadora nesse teatro, no qual a imagem é princípio de pensamento e modo de ação. Pensamento Criador Poético, que nasce entre o afetar e ser afetado, um processo de comunicação entre as partes, tornando visível o que é invisível por intermédio da imaginação e da ação. José Gil evoca às palavras de Kandinsky para ilustrar o conceito de espelhamento de forças “como emissão de intensidades que projeta vida no outro corpo”. Com isso, corrobora e reforça o entendimento de como se dá o processo de criação no Teatro de Formas Animadas, entre atores-animadores e as coisas, uma via dupla.

O que vemos só vale – só vive- em nossos olhos pelo que nos olha. Inevitavelmente, porém é a cisão que nos separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim, partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29)

Para o filósofo José Gil, o devir não existe sem o espelhamento de forças. O devir é uma troca de intensidades (Deleuze), sempre um *entre* – um ser entre dois estados, duas formas, sem que ele mesmo seja uma forma. São trocas de intensidades de emissões de partículas virtuais

⁷⁵ Referente ao curso “Metamorfoses de um corpo cênico” ministrado pelo Professor Dr. Leonardo Munk, no PPGAC – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO – 1º semestre de 2019.

em um fluxo constante, como uma zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação. Gil reflete sobre “entrar na pele do personagem” como processo de devir do ator, e cita Fernando Pessoa que entrou muitas vezes “na PELE e na ALMA” de alguém. O filósofo explica que é preciso ter certo estado de plasticidade, de indeterminação, uma individualidade amorfa, propícia a transformações: “Cremos que o ator se prepara para entrar na personagem, na pele de uma personagem, tendo que desfazer as rigidezes e os ângulos fixos da sua personalidade, «termos de Fernando Pessoa», para obter a plasticidade a qualquer jogo de palco.” (GIL, 2012, p.3).

É importante reforçar que, aos poucos, na alegria da brincadeira e por meio dela, o treinamento ia surgindo e sendo percebido. O grupo pôde animar, ser animado, como porta aberta para a descoberta das relações entre o corpo e as coisas. Os procedimentos reforçaram a consciência da comunicação entre a tríade ator-objeto-espectador.

Jogo com bastão

O jogo com bastão foi utilizado durante o processo depois de jogos com a bolinha de tênis. No percurso utilizamos dois tamanhos de bastões, de 60 cm e de 2 metros. O jogo com o bastão foi um exercício que exigia muita concentração, porque, diferentemente do jogo com a bolinha, se o grupo não tiver muita atenção pode se machucar. Acompanhar o movimento do bastão, jogar só com quem está no jogando, perceptível somente através do olhar com o corpo todo, um corpo em atenção e prontidão, são parte desse processo.

Figura 35 - Laboratório Prático UNIRIO: Anna Carolyn, Daniel Passi e Flávia Lopes



Fonte: Rodrigo Menezes

Etapas 1 (bastão de 2 metros): Em círculo, com um único bastão, um jogador irá jogar o bastão para alguém do grupo, esse recebe e continua o jogo. Durante a dinâmica, o grupo precisa ficar com o corpo em atenção; se a mão trabalha, todo o corpo também, entre dar e receber o bastão. Como no exercício com a bolinha, introduzimos as paradas depois de jogar e receber, e o contraimpulso antes do bastão ser jogado (otkaz).

Etapas com o bastão de 60 cm: 1) Em círculo, todos têm um bastão na mão direita. Ao sinal, todos, ao mesmo tempo jogam para o colega que está ao seu lado direito e recebem ao mesmo tempo o bastão do colega que está ao seu lado esquerdo. Depois de algumas sequências, invertem o lado de jogar e receber. Este exercício também pode ser feito sem o sinal verbal, mas para isso é preciso que a concentração e confiança do grupo estejam bem trabalhadas. 2) Em duplas, utilizando um bastão apenas, jogar um para o outro, com e sem movimento pelo espaço. 3) Individualmente trabalhar o equilíbrio do bastão no espaço. 4) Cada jogador tem um bastão, o grupo se movimenta pelo espaço da sala. E, de forma imperceptível, como um ator-animador que passa o boneco para um colega sem que o público perceba, troca de bastão com o outro. 5) Resignificar o bastão, animando e sendo animado por ele.

O jogo de dar e receber se materializa na passagem do bastão e cada um tem acesso concreto à compreensão do tempo e da atenção que se precisam estabelecer para que o estado relacional seja alcançado. Aqui, aciona-se também a conscientização sobre as diferenças energéticas na qualidade do movimento que passa e na qualidade do movimento que recebe. O bastão não é um objeto de difícil manuseio, mas também não é usual. O risco que a sua manipulação oferece traz para o plano físico um estado de tensão que existe subjetivamente quando um entra em relação com o outro. (ACHCAR, 2007, p. 127)

Varição 1: Ação e reação com e sem bastão. Em duplas, um jogador se coloca de frente para o outro em um espaço confortável para o jogo, mas delimitado por uma esfera invisível envolvendo os dois. Ao sinal, um dos jogadores irá utilizar os braços como se fossem bastões, ou espadas de samurai, na direção do outro jogador, sempre utilizando o otkaz, a recusa do movimento antes do movimento. O outro jogador, irá sempre reagir, se defender dos “ataques” com o corpo e nunca atacar. Depois, ao sinal, trocam de funções. É necessário a precisão do corpo, na ação e reação; e no início do processo sempre voltar para o ponto zero, de neutralidade, como um código (atacar – voltar / reagir – voltar), buscando uma dinâmica entre-dois até encontrar uma organicidade que dispense esse “voltar”.

Varição 2: Os dois jogadores jogam utilizando os braços como um bastão imaginário. O exercício acontece simultaneamente entre ação e reação (defesa e ataque). O jogador que age,

(ataca) emite um som imagético no espaço, inspirado nos grandes samurais. É importante que o som também tenha um desenho no espaço como o corpo. Trabalhar os planos alto, médio e baixo.

Varição 3: A dupla cria uma partitura de ação e reação com braços bastões para uma mostra coletiva. Quando há muita sincronia e escuta, o exercício pode ser experimentado com vendas nos olhos repegando a partitura.

Variante 4: O mesmo exercício de ação e reação, mas agora utilizando o bastão.

Este exercício propicia um corpo em atenção, alerta e ágil. A ação e a reação com os braços, como se fossem bastões ou com o próprio bastão, mantêm um estado de tensão no presente, no aqui e agora entre a dupla. Os corpos se exprimem de forma concreta em várias direções no espaço, como se fossem setas, explorando planos e dinâmicas.

Figura 36 - Laboratório Prático UNIRIO: Nádía Bittencourt



Fonte: Rodrigo Menezes

3.2 Entre o mundo exterior e o corpo

*"Não existe uma demarcação precisa
entre o mundo exterior e o corpo."
(France Borel)*

Criação e confecção livre de máscaras

Para contextualizar, é preciso dizer que este trabalho foi vivenciado no pátio da UNIRIO, espaço comum a todos os estudantes e visitantes da Universidade. A proposta só foi realizada nesse espaço aberto, porque havia um movimento de paralisação⁷⁶ dos estudantes, que já havia repercutido nas aulas anteriores, impossibilitando seguir nosso cronograma, devido às reuniões estudantis, conselhos e manifestações. Diante disso, em conversa com o grupo, surgiu uma proposta trazida por alguns deles⁷⁷ de ocupar de outra maneira a Escola de Teatro. De comum acordo, nossa aula foi aberta a qualquer pessoa que quisesse participar, sendo realizada fora da sala de aula.

Em um espaço coletivo, materiais e figurinos diversos foram disponibilizados para visualização e escolha por cada grupo para a criação e confecção livre das máscaras. A única regra era que o trabalho fosse pensado coletivamente. Cada grupo precisava seguir uma escolha estética, dando unidade às máscaras como se fossem da mesma família, não esquecendo o figurino como uma composição. Destaco este exercício, como um possível relato quixotesco de como travei duelos com Moinhos de Vento, ora com olhos de Dom Quixote, ora com olhos de Sancho Pança.

- A aventura vai encaminhando os nossos negócios, melhor do que o soubemos desejar: porque, vês ali, amigo Sancho Pança, onde se descobrem trinta ou mais desaforados gigantes, com quem penso fazer batalha, e tirar-lhes a todos as vidas, e com cujos desejos começaremos a enriquecer; que esta é boa guerra e bom serviço faz a Deus quem tira tão má raça da face da terra.
- Quais gigantes? – disse Sancho Pança.
- Aqueles que ali vês – respondeu o amo –, de braços tão compridos, que alguns os têm de quase duas léguas.

⁷⁶As manifestações e paralisação do corpo discente foi o reflexo da ameaça das possíveis interferências do atual governo eleito, dentro dos programas da universidade, como cortes de bolsas e eleição para cargo de novo reitor no início de abril de 2019.

⁷⁷ A proposta era um consenso entre os líderes estudantis e corpo discente, pedindo que as aulas pudessem ser realizadas no jardim da UNIRIO, com a ideia de unir todas as turmas no mesmo espaço. Segundo o estudante da turma e um dos líderes do movimento Matheus Neves, “essa atitude visava dar mais uma resposta simbólica, compartilhando com a comunidade as diversas formas de trabalho e pesquisa em teatro e como um mecanismo político de estarmos juntos naquele momento”.

- Olhe bem vossa Mercè – disse o escudeiro –, que aquilo não são gigantes, são moinhos de vento; e o que parecem braços não são senão as velas, que tocadas do vento fazem trabalhar as mós. (CERVANTES, 1981, p. 54-55)

Como inspiração, antes do dia do exercício, vimos muitos exemplos de máscaras de materiais diversos, criação-confecção, que não exigiam uma técnica elaborada. No dia desse encontro, levei figurinos e vários materiais, coisas possíveis para a criação da máscara. O objetivo era que o trabalho fosse realizado nos grupos originais coletivamente, criando e confeccionando como uma família de máscaras, dando unidade, similaridade entre elas.

No jardim, abri as malas, expus os materiais e figurinos que trouxe e juntei com outros trazidos por alguns aprendizes-jogadores, uma verdadeira força-tarefa. Mas, durante o processo, comecei a observar que aquele espaço externo tinha muito ruído e muita poeira no chão. Pensei que talvez não fosse o espaço adequado para este exercício. A agitação local me roubava o foco, mas o grupo parecia não se importar com o barulho, com a poeira e com os transeuntes. Estavam felizes pela ocupação. Corriam de um lado para o outro e, como na brincadeira de caça ao tesouro, escolhiam seus materiais como crianças que brincam no pátio na hora do recreio. Por algum tempo, eles não me solicitaram e, à parte, me senti atônita. A poeira parecia cegar meus pensamentos. Por diversas vezes, me perguntei se aquele era o momento e o local adequados para propor este exercício. Romper com os muros, me pareceu naquele momento um grande desafio. Acredito que a ideia do trabalho exposto, de alguma maneira, abriu o portal da minha própria exposição e acionou a minha criança querendo aprovação.

A ideia de aprovação se distancia dos princípios dessa linguagem e da proposta em si, que é o próprio o foco no trabalho, concentrado no fazer, na tentativa e erro, na descoberta no fazer através da experiência, na relação direta com os materiais, no aqui e agora. Talvez, o fato de ser mascareira, um ofício que exige sensibilidade, claro, mas também muita habilidade, tenha favorecido olhar com olhos de quem julga se uma máscara é boa ou não para o jogo cênico. Nesse percurso, ao mesmo tempo em que eu tentava não julgar as criações-confecções deles, eu me julgava e me perguntava se havia feito uma boa escolha para a ocupação daquele espaço, se eles já estavam preparados para este exercício e se eu realmente fiz uma boa condução até aquele momento. Tentando me acalmar, afirmava para mim mesma que, para saber se uma máscara funciona ou não em cena, é preciso jogar com ela e, por isso, precisávamos jogar. Sartori cita as palavras de Jacques Lecoq sobre o jogo com a máscara: “Uma máscara pode ser tecnicamente bem-feita, bela aos olhos, mas impossível de ser operada. É preciso que a sua forma encontre vida graças ao corpo e ao movimento do ator.

Não “pode” exprimir tudo sozinha, precisa ser colocada em movimento.” (SARTORI, 2010, p.157).

Figura 37 - Laboratório Prático UNIRIO: Roberty Flores



Fonte: Rodrigo Menezes

Mesmo sabendo da importância de colocar a máscara para jogar antes de sentenciá-la, o olhar técnico e, acredito, pretensioso, me distanciava do olhar expandido e afetuoso que a pesquisa exige. Percebi depois que mesmo tendo proposto uma livre criação-confecção, estava aprisionada a uma ideia estética de criação-confecção da máscara com fins pedagógicos para o treinamento do ator no jogo em cena. Mas é preciso lembrar que a máscara percorre fronteiras muito além do campo específico do teatro e, como campo expandido, vai além da ideia da máscara apenas sobre o rosto. Presente nas manifestações ancestrais ritualísticas, no carnaval, como também, nas artes visuais, nas performances e, ainda, no cotidiano, como, por exemplo, em situações de guerra e de proteção, usada atualmente contra o coronavírus. É evidente que esse treinamento do jogo do ator com a máscara é importante nessa pesquisa prática, mas quais os caminhos queremos escolher para a construção dessa habilidade? Nesse contexto, mais uma vez recorro às palavras de Rubem Alves: “Sem a Educação das Sensibilidades, todas as habilidades são tolas e sem sentido.” Foi quando que me dei conta que naquele jardim quase esqueci o que realmente era importante: do que as coisas falam para eles. Ouvir o que as coisas dizem a eles, mediante as suas criações-confecções, é também dar voz às suas histórias, diferenças, ancestralidades, crenças, memórias, deslumbramentos e criatividade.

Depois de algum tempo, fui solicitada por um dos aprendizes-jogadores, em seguida por outro e mais outros. Ser chamada por eles me reconectou à pedagogia através da curiosidade e do fazer. Presentificar o trabalho acalma a mente tagarela e o ego. Nessa retomada, preferi ouvir mais e contribuir sempre a partir de uma escuta e de um fazer não impositivo.

A confecção da máscara era mais um momento de todo o trabalho que desenvolvemos dentro do campo do teatro de formas animadas. Quando penso sobre esse momento hoje, levo para a vida o poder de animar formas. Sabe? Essas formas desanimadoras de fazer política, essas formas desanimadoras de olhar o mundo, de se relacionar, esse mundo que nos desanima a cada vez que mostra sua violência, a arte é o divino e maravilhoso que pode nos animar. E a sala de aula, a pesquisa do artista é o momento em que o/a artista prepara e anima a si mesmo, isso é indispensável para o ânimo da Universidade, do país e do mundo.⁷⁸

Figura 38 - Laboratório Prático UNIRIO: Ândrea Cordeiro e Matheus Neves



Fonte: Rodrigo Menezes

A troca das criatividade, experiências e autonomia na própria aprendizagem desafiou e desafia na aventura da descoberta das formas.

Uma coisa que aprendi com a monitoria é a estar sempre dentro e fora ao mesmo tempo quando me coloco em exercício. Ser o “pássaro que bica e o pássaro que vê”. Esse exercício de criação livre e a quantidade de materiais a disposição é algo que encanta os olhos e nos deslumbra. Dá vontade de usar tudo que está à nossa disposição, ainda mais pela professora Flávia ter permitido ser livre a confecção. É aí que entra o exercício de estar fora e dentro. O primeiro impulso é de usar vários, todos

⁷⁸ Registro escrito pelo ator-pesquisador Matheus Neves sobre o processo, durante os encontros no Laboratório Prático da UNIRIO.

os materiais disponíveis, mas convém utilizá-los? Como diz a professora Flávia “Há de se ter cuidado.” Algo que aprendi com ela, é que é muito importante saber escolher, mais do que saber colocar, é saber tirar, o menos é mais.

Percebi com isso que confeccionar uma máscara é muito parecido com o trabalho como atriz ao portar uma máscara. Cada escolha vai dar uma leitura ao espectador. Colocar muitos elementos diferentes na confecção da máscara é o mesmo que vestir a máscara e realizar vários movimentos sem parada, sem trabalhar ponto fixo ou imobilidade. Tudo conta para o espectador.

Eu poderia colocar muitos elementos e transformar minha máscara em uma obra visual. Mas é esse o meu desejo? Não seria errado, se assim o fosse. Mas se eu quero que minha máscara sirva ao jogo, minhas escolhas precisam ser pensadas para o jogo do ator com a máscara então.

Conseguir relacionar o ato de confecção com o meu trabalho em cena como atriz foi para mim, a maior lição que exercício me trouxe e por isso achei ele tão pedagógico e importante para a pedagogia e autonomia do trabalho do ator.⁷⁹

Figura 39 - Laboratório Prático UNIRIO: Caio Passos, Carolina Genro e Daniel Passi



Fonte: Rodrigo Menezes

Na observação das criações-confecções propostas, foi curioso perceber as escolhas feitas. O aprendiz-jogador Gabriel Andrade criou uma figura por intermédio de um mascaramento usando o papel *kraft* na criação de longos cabelos e enchimentos com bolas de encher destacando peitos. Essa figura parecia revelar uma memória de carnaval, quando homens se transvestem de mulher, mas durante a brincadeira, e do jogo no espaço, seu corpo remetia à de uma personagem cômica como a da Ama de Romeu e Julieta.

⁷⁹ Registro escrito pela atriz-pesquisadora e monitora Gabrielly Vianna sobre o processo, durante os encontros no Laboratório Prático da UNIRIO.

Figura 40 - Laboratório Prático UNIRIO: Gabriel Andrade



Fonte: Rodrigo Menezes

O grupo em que o aprendiz-pesquisador Gabriel Hipólito fazia parte pareceu-me inspirado por ele no uso da meia calça preta cobrindo todo o rosto, com destaque em flores. Depois desse processo, pesquisando máscaras africanas para um outro propósito, acessei as fotografias de Hans Silvester⁸⁰ que, em suas andanças pelo mundo, registrou por seis anos uma série de imagens na Etiópia.

O registro de dois diferentes povos etíopes, os Mursi e os Surma, revelou um rico universo visual, por meio de elementos da natureza, com folhas, flores, galhos, sementes, de um processo de mascaramento para as cerimônias, ritos, lutas e brincadeiras.

⁸⁰ As fotografias de Hans Silvester podem ser encontradas na publicação do livro *Ethiopia: Peoples of the Omo Valley* (ABRAMS, 2007) que possui 464 páginas que celebram em dois volumes o mais instigante e rico universo visual das tribos etíopes, registrando seus rituais, procissões, brincadeiras infantis e até mesmo suas lutas.

Figura 41 – Laboratório Prático UNIRIO: Gabriel Hipólito



Fonte: Rodrigo Menezes

Figura 42 - Hans Silvester



Fonte: *Pinterest*⁸¹

Depois que tive o conhecimento dessas imagens fotográficas, dividi com o grupo, em especial com Gabriel Hipólito, que me pareceu ser o mobilizador em relação à estética proposta no grupo em que estava participando. Perguntei a ele se já conhecia essas imagens e se foram elas que o inspiraram, ele disse que não conhecia. Wally Salomão poetizou que: “A

⁸¹ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/552605816777901021/>. Acesso em: 4 fev. 2021.

memória é uma ilha de edição”. Fiquei refletindo sobre até que ponto nossa consciência registra tudo que nossos olhos veem, porque quando acessei essas fotos fiquei na dúvida se nunca as tinha visto.

O jogo do ator com as máscaras larvárias

As máscaras larvárias são originadas do carnaval de Basileia (Suíça), e descreve a larva como toda a aparência da pessoa fantasiada e mascarada. Etimologicamente, a palavra “larva” tem procedência no latim “*larva*”, que significa fantasma, espírito, espectro, máscara. Na biologia, a larva é o estágio embrionário de formação, de desenvolvimento de um animal que ainda não atingiu a fase adulta. A descoberta das máscaras larvárias como pedagogia no treinamento de atores deve-se a Jacques Lecoq, que afirmava ser um modo de entrar na forma. Segundo ele, o trabalho acontece em duas direções: a primeira como personagens e situações à maneira de certos desenhos animados, fazendo uso de figurinos (chapéus, echarpe, paletó, vestido...); e na segunda direção, a busca pela “a animalidade ou a dimensão fantástica da máscara” (2010, p. 96).

Nesse laboratório prático, as máscaras larvárias foram apresentadas ao grupo através de um certo mistério: sobre uma mesa, escondidas embaixo de um tecido desde o início da aula. Para despertá-las, antes de retirar o tecido, coloquei uma música com sons da natureza e pedi ao grupo que se aproximasse silenciosamente da mesa. Aos poucos, ia revelando uma a uma, com calma, deixando que observassem suas formas embrionárias de estágio primário da vida. É preciso reforçar que a comunicação com as coisas são alicerces para esta pesquisa, por isso, dar-se tempo de olhar e ver é fundamental como experiência sensível e estética no processo de estudo e criação desta linguagem.

“A máscara realiza, em suma, o direito que nos concedemos de nos desdobrar. Oferece uma avenida ao nosso duplo, a um duplo potencial ao qual não sabemos conferir o direito de existir, mas que é a própria sombra de nosso ser, sombra projetada não atrás, mas diante do nosso ser.”
(G. Bachelard)

Figura 43 - Laboratório Prático UNIRIO: Nádia Bittencourt



Fonte: Josélia Frazão

A descoberta com as máscaras larvárias solicita o mundo da criança, da simplicidade, da curiosa facilmente cativada pelas coisas, que possibilita experimentar o instinto animal e o instinto humano. Logo no início de uma das primeiras improvisações⁸² sem combinação prévia, percebi que depois de virarem de frente com a máscara para o público, dois jogadores ficaram agitados e sem escuta, impossibilitando até a descoberta dos outros colegas. Talvez, a pouca visão que essa máscara exerce, devido a pequena abertura dos olhos tenha em um primeiro momento causado um tumulto interno que propiciou a cegueira completa de um corpo desgovernado. Compreendi que era preciso que eles retomassem de costas para os espectadores. E, depois de uma pausa necessária, ainda na condução, pedi que se virassem com calma na descoberta de um mundo novo. Em seguida, introduzi uma bexiga no jogo, mas ainda agitados procuravam a bexiga como quem procura um bote de salva vidas no meio do oceano. Em algum momento, foi preciso pedir calma ao grupo em cena e ao grupo de jogares-músicos. As máscaras estavam agitadas e a música também. Não havia escuta, não havia risco, e o terreno fértil para a brincadeira não acontecia. Depois que todos deram a pausa devida e necessária,

⁸² O exercício contemplou quatro jogadores voluntários, que portavam pela primeira vez a máscara larvária. Antes disso, todos foram apresentados a essas máscaras, conheceram um pouco da sua origem no carnaval de Basel, da sua função pedagógica no trabalho de Jacques Lecoq e do espetáculo *Larvárias* com direção da artista Daniela Carmona, uma das raras tentativas de montagem artística com essas máscaras.

ainda na condução, joguei uma bexiga no espaço da cena e junto com a bexiga, ainda na condução, me coloquei no jogo como uma cantora: “Existe algo novo, desconhecido, nunca visto em toda a vida”. A primeira reação deles foi querer pegar a bexiga com uma facilidade que parecia não abrir as portas do imaginário. Eu pontuei “cuidado, pode ser muito perigoso” e sinalizei a música para que fizesse um som aterrorizante cada vez que eles se aproximavam da bexiga. E, então, que o jogo começou. Toda vez que algum jogador se aproximava cotidianamente da bexiga, a música imprimia um som como código de terror e perigo. Foi muito concreto e perceptível quando o grupo recebeu o som como uma regra dentro do jogo; as reações nos corpos que se colocaram em coro, e trabalharam o medo na imobilidade. Por alguns segundos, vimos o teatro aparecer.

Depois do exercício, algumas considerações foram apontadas pelos atores-pesquisadores no final do encontro. A monitora Gabrielly Vianna ressaltou que: “Antes, alguns faziam demais, eram muitos gestos, ficava sujo, sem desenho”. As atrizes-pesquisadoras Anna Moreira e Ândrea Cordeiro concordaram que: “É preciso lembrar que estão em grupo e que a máscara não vive muito tempo na lateral; e que quando todos ficaram juntos, houve um trabalho de coro, da escuta coletiva”. Sobre a música no jogo com as máscaras, o ator-pesquisador Gabriel Andrade disse: “A música contribui para despertar e habitar a máscara e, quando a música mudou, a dinâmica mudou também”. E ator-pesquisador Gustavo Pavani complementou: “Foi muito sensível ver os espectadores assistindo e torcendo junto, para que algo acontecesse”.

Animado-animador: Condução compartilhada com as máscaras larvárias

O processo descrito abaixo aponta reflexões acerca do jogo da máscara e do boneco, concomitantemente, e da polêmica marionetização⁸³ do ator. Durante a descoberta deste exercício entre-dois, animado-animador, percebo que há ainda possibilidades imensuráveis que não se esgotaram no decorrer dessa investigação prática. Talvez, para elucidar os caminhos percorridos, seja preciso retomar o modo como surgiu este exercício. Eu estava em casa, experimentando sozinha um jogo com a máscara larvária destacada do meu corpo, animando como se anima um boneco. Depois, achei necessário criar um tronco para desenhar melhor sua figura. Então, peguei um paletó e fiz umas intervenções para trabalhar a máscara como um

⁸³ A marionetização consiste em aprender as técnicas da marionete.

boneco híbrido, emprestando a esse ser uma das minhas mãos e as pernas, agora cobertas com uma calça masculina e sapatos. De frente para um espelho, esse novo ser respirava e ganhava vida. Fiquei entusiasmada para trabalhar com o grupo a descoberta do boneco híbrido com a máscara larvária. Mas o tempo para a operacionalidade que a adaptação do figurino exigia me fez mudar de ideia. Fiquei refletindo sobre alguns exercícios que fizemos em dupla durante nosso percurso, das propostas, o do aprendiz-jogador como uma marionete de fios invisíveis ou como um boneco de manipulação direta. Foi quando me ocorreu que seria uma boa ideia dar continuidade a esses exercícios, porém, de uma forma diferente, agora com o corpo todo coberto, como símbolo da máscara e do boneco como preconizava Craig.

O exercício propõe que dois atores-animadores joguem juntos⁸⁴, mas só um deles tem a máscara larvária a frente do seu rosto, e é o outro jogador que a segura atendendo a condução, como quem conduz um boneco articulado. O ator-animador 1, que tem máscara a frente, precisa ter o corpo todo coberto pela roupa de trabalho preta e uma sobreposição proposta por um figurino que é vestido depois da escolha da máscara e de um objeto que fará parte do jogo. Todos os aprendizes-jogadores trouxeram objetos significativos para eles, carregados de histórias pessoais. Esses objetos-memória foram utilizados neste jogo e em outras propostas anteriores. No decorrer deste jogo, algumas duplas acabaram pegando objetos-memória que pertenciam a outros jogadores, ressignificando e imprimindo novas memórias. Os objetos estavam acessíveis pelo espaço, mas só foram inseridos no jogo depois que a dupla encontrava uma conexão e um jogo conjunto, sem imposições, como uma dança que precisa ser dançada a dois. O ator-animador 2, que exerce a função de conduzir/animar o ator-animador 1, também deve ter o corpo coberto, mas sem o uso de figurino, apenas cobrindo a pele com a roupa de trabalho preta e uma meia calça na cabeça. Antes de “calçar” a máscara larvária, o ator-animador 1 deve cobrir todo o rosto com uma meia calça como uma primeira máscara que antecede a larvária, dificultando ainda mais a visão. O “vendar dos olhos” proposto por este exercício anula o sentido da visão, mas favorece, quando há calma, a escuta do corpo todo, potencializando um corpo em atenção. O jogo com a larvária, como máscara que cobre todo o corpo, fazendo desaparecer o ator, retirando-lhe de princípio a visão e a fala, exige imediatamente um corpo-outro que surge de imobilidade viva e nos movimentos justos e econômicos. Alguns relatos depois do exercício corroboram que a calma é primordial para que

⁸⁴ Este jogo duplo entre atores-animadores me remeteu ao espetáculo *Tambour sur la Digue*, do Théâtre du Soleil. Essa forma de peça antiga para marionetes interpretada por atores é visivelmente inspirado no Bunraku (tradicional teatro japonês de bonecos com manipulação direta executada por três operadores para cada figura).

haja a escuta, é como um voltar para dentro. A aprendiz-jogadora Thaís Lima, como outros que passaram por essa experiência, relata que depois que desistiram de tentar lutar para exercer o sentido da visão, fecharam os olhos. Reflexões não me faltam sobre o fechar os olhos como tentativa de escuta, e se insere nesta pesquisa como uma metáfora à escuridão do ventre-baleia, materno, como um retorno a si mesmo. Sem dúvidas, um dos mistérios que cercam o colocar a máscara, do esconder para revelar.

“Esconder-se no porão, de vez em quando, é necessidade vital. Precisamos de silêncio e solidão, e, não, apenas os poetas. Senão, corremos o perigo de nos esvairmos em som, fúria e esterilidade. O campo para que a palavra se instale para o autor e para o leitor é o campo do silêncio e da audição.”
(Adélia Prado)

Figura 44 - Jornada Internacional da Máscara UNIRIO: João Vitor Linhares



Fonte: Josélia Frazão

Durante o exercício, foi possível perceber que em algum momento houve um acordo invisível entre as duplas. Quando os dois jogadores estão juntos, na escuta, a serviço do teatro, não é mais possível ver quem está conduzindo quem. Um momento mágico acontece e os dois atores-animadores tornam-se o próprio símbolo da máscara viva em cena. Depois do exercício,

as reflexões dos atores-pesquisadores Caio Passos e Wanessa Malvar tiveram eco entre os outros aprendizes: “Às vezes não conseguia mais ver quem conduzia, só via a máscara e os dois sumiam; parecia que essa condução acontecia por um terceiro, um ‘outro’ invisível”.

Botar a meia preta na cabeça. Sensação de pressão no topo da cabeça ao mesmo tempo uma involuntária (ou não) sacralização dos encontros. Uniformizar para momentaneamente adestrar o ego. Lembranças das montagens trágicas de Antunes Filho (Medeia etc.). Vestir-se de panos coloridos em contraponto absoluto com o negro das roupas de trabalho. Na minha primeira ida no exercício vesti uma saia longa verde e rosa. Da segunda vez um sobretudo cinza que ia até minhas canelas. Yin e yang. Minha dupla é o Gabriel. Tenho 1,78, intuo que ele deve ter 1,63. A diferença de altura cria um corpo para mim imediatamente ao me posicionar - após ter coberto o meu rosto com a meia fina – dentro da máscara. Meus joelhos se dobram. E nesta nova postura sinto uma redistribuição de energia vital pelo corpo: a matéria prima fina que será explorada nos exercícios com a máscara. Sinto o esforço do Gabriel atrás de mim em manter a máscara em um ângulo adequado com o meu rosto enquanto eu próprio caminho no início com certo desequilíbrio pelo espaço. Dessa negociação adentramos o que posso descrever como Wu Wei que é um termo taoísta que significa “ação sem violência”. A ação que a água descreve ao descer uma montanha, nunca entrando em conflito e sim se adaptando.⁸⁵

Acompanhando o processo, entre tentativas, erros e acertos, percebi que este exercício abre canais inimagináveis. Foi então, que, conversando com uma amiga sobre minhas reflexões, fui tomada pela origem da palavra “coração”, que tem relação etimológica com a palavra “concordar” que significa “aproximar do coração. Portanto, “quando duas pessoas concordam é porque seus corações estão juntos ou unidos. “Discordar”, por outro lado, é o oposto. Vem do latim *dis* (separar) + *cordis*. Quem discorda, portanto, afasta-se do coração do outro.

É preciso reforçar que o estudo da marionete como referência para o trabalho do ator, capaz de deixar de lado o maneirismo, o vedetismo, e assumir outro comportamento em cena, marcou o pensamento ocidental de vários dramaturgos, artistas e pedagogos. Segundo o Prof. Dr. Walmor Nini Beltrame, pensar um ator marionetizado hoje pode ser visto como o “ator perfeito”, consciente de que seus gestos, movimentos e ações são escrituras cênicas assim como na linguagem pedagógica do Teatro de Formas Animadas. O ator marionetizado usa as técnicas do ator-animador:

[...] a economia de meios, a precisão de gestos e movimentos, o olhar como indicador da ação, o foco, a triangulação, a partitura de gestos e ações, o subtexto; a ideia de que o movimento é frase, entre outros aspectos técnicos comumente utilizados na animação de bonecos e objetos. (BELTRAME, 2005, p. 56)

⁸⁵ Registro escrito pelo ator-pesquisador Daniel Passi sobre o processo, durante os encontros no Laboratório Prático da UNIRIO.

Paradoxalmente, Beltrame (2005) reforça que, como no jogo com a máscara, o boneco e objetos, o ator-marionetizado é aquele que ao se esconder revela o que é comum em todos os seres humanos.

Ainda sobre a marionetização do ator, foi Heinrich Von Kleist, grande provocador que inspirou Gordon Craig com suas ideias de substituir o ator por uma marionete, por ter qualidades impossíveis de serem alcançadas pelo ser humano. Insistiu veemente que diferente da marionete, o homem não tem eurtmia, leveza, mobilidade e controle sobre o centro da gravidade do movimento. Mas, em seu ensaio⁸⁶ “Sobre o Teatro de Marionetes” (1810), admitiu que o operador, aquele que comanda o boneco, se assemelha a um bailarino, e que não se pode exercer esse ofício sem sensibilidade. Em seus escritos, conclui que:

Todavia, esta linha era, por outro lado, algo muito misterioso. Pois era nada menos do que o caminho da alma do bailarino. Um caminho que para ser encontrado necessita que o operador se transfira para o centro de gravidade da marionete, isto é, em outras palavras, que ele dance. (KLEIST, 2013, p. 19)

Das escolhas artísticas para a mostra final, os aprendizes-jogadores Caio Passos e Thaís Lima deram continuidade a este exercício resultando em uma pequena partitura que explorava a ideia de que era a máscara que dava vida à atriz sentada imóvel em uma cadeira. A presença da Thaís coberta (corpo e rosto) evocava uma aparente desumanização, semelhante a uma figura inanimada no espaço à espera de ser animada pelo objeto máscara. O ator-animador Caio só entrou no espaço depois de instaurada a figura estática na cadeira, com a máscara em movimento, animada separadamente de seu corpo contrastava com o corpo imóvel na cena. A sequência de cada quadro sugere que a máscara estava à procura de um corpo para habitar. Quando o encontro entre corpo e objeto aconteceu, a atriz começou a atuar (jogar/agir) através do seu corpo-animado pela máscara. Foi Louis Jouvet que aprofundou a noção de carne, a de “corpo animado”. No artigo “Princípios para a formação do ator: animado/animador”, os pesquisadores Liliana Pérez Recio e José Ronaldo Faleiro destacam que:

Na condição de ‘animador’, além de atuante, vemos definir-se a autonomia do ator e esboçar-se a declaração nova de seus direitos e de seus poderes. Reconhecido como o suporte principal – e às vezes único – da teatralidade, e como o locutor de uma linguagem que lhe pertence especificamente, com sua riqueza expressiva sem rival, daí por diante ele descobre a sua singularidade. Autorizam-no a isso, entre outras coisas, o seu estatuto de rebelde, a sua libertação da tutela exercida pela personagem

⁸⁶ O texto de Kleist inicia com um diálogo entre o personagem “senhor C...”, primeiro bailarino da ópera de uma cidade não identificada que ressalta que um bailarino querendo aprimorar-se, pode aprender muitas coisas com as marionetes. O texto segue com outros personagens que também não possuem nomes, são letras: “senhor C...” ou “P...”, “G...” o que remete à impessoalidade e à despersonalização.

e pelo texto, e até mesmo a independência que às vezes ele é capaz de reivindicar perante o encenador. (RECIO; FALEIRO, 2018, p. 397)

Figura 45 - Laboratório Prático UNIRIO: Thaís Lima e Caio Passos



Fonte: Rodrigo Menezes

Figura 46 - Laboratório Prático UNIRIO: Thaís Lima e Caio Passos



Fonte: Rodrigo Menezes

Figura 47 - Laboratório Prático UNIRIO: Thaís Lima e Caio Passos



Fonte: Rodrigo Menezes

Esta proposta com a máscara larvária é um exercício de relação com o outro, onde dois corpos conversam, entre perguntas e respostas a todo momento. O manipulador parece fundir-se ao corpo manipulado, de modo que se cria ali corpos que dão vida a máscara ou a máscara que guia os corpos... Não sei, o que sei é que foram belíssimos encontros que aconteceram naquele espaço onde novamente a escuta dos atores foi ampliada...⁸⁷

O jogo com os *Bondres*⁸⁸

Os *bondres* são tradicionais máscaras de madeiras da ilha de Bali, na Indonésia, que fazem parte das performances cerimoniais do teatro-dança do *Topeng*⁸⁹. Quando tive a oportunidade de ir a Bali, me surpreendi com o quanto elas são falantes, pois nas atividades pedagógicas e artísticas do espetáculo *Instantâneos*⁹⁰, que vinha trabalhando em grupo, elas pouco se expressavam verbalmente. É claro que estou me referindo a uma pesquisa que aconteceu há dez anos, considerando que o uso da máscara em espetáculos e na formação do

⁸⁷ Registro escrito pelo ator-pesquisador Caio Passos sobre o processo, durante os encontros no Laboratório Prático da UNIRIO.

⁸⁸ Originalmente, a palavra “bondres” não tem acento agudo. No início da pesquisa, a referência a Cia. dos Bondrés com acento se deve a uma escolha da companhia para facilitar a pronúncia.

⁸⁹ Segundo meu professor balinês Tarimã, Topeng significa prensado no rosto. O pesquisador Felisberto Sabino da Costa acrescenta que o termo Topeng significa máscara, mas pode ser compreendido também como evento-máscara, o acontecimento cênico (COSTA, 2012, p. 3).

⁹⁰ Idem 69.

ator ainda é muito recente no teatro ocidental. Tendo em vista que no Brasil a máscara teatral ganhou visibilidade somente na década de 1980, por meio das ações concomitantes de alguns professores universitários e grupos de teatro com experiências vividas em outros países.

Durante minha aprendizagem em Bali, tive um professor balinês chamado Tarimã, que falava sobre cultura, religião e ensinava algumas expressões da língua indonésia e balinesa. Lembro de ele dizer que *bondres* significava palhaço ou povo. Nas minhas pesquisas atuais, não encontrei nada que confirmasse essa tradução, mas, com certeza, as máscaras dos *bondres* exercem o jogo da comicidade, provocando o riso. Isso não quer dizer que elas não possam provocar a tristeza também. Lecoq afirmou que: “Uma boa máscara expressiva precisa mudar, ficar triste, alegre, feliz, sem nunca ficar definitivamente congelada na expressão de um instante. Esta é uma das maiores dificuldades para a sua confecção” (2010, p. 94). E, é claro, para o ator/atriz no jogo com elas.

Diria que a escolha pelas máscaras dos *bondres*, como pedagogia do ator nessa pesquisa prática, se deve ao fato de considerar que, na minha opinião, diferenciada de todas as outras, são as que aquecem mais rapidamente o imaginário, abrindo um portal para outros-mundos. Talvez pela própria figura, atendendo a visualidade do desenho esculpido na madeira, com proporções exageradas, protuberantes bochechas, narizes, dentes, lábios. Ou ainda, dos mistérios que a cercam, durante os ritos, desde a criação-confecção às danças-teatro como sopro divino. É inexplicável o fascínio e deslumbramento, quase mágicos, que essas máscaras despertam naqueles que entram em contato com elas, sejam atores ou espectadores.

O momento da chegada das máscaras dos *bondres* foi muito aguardado por todos do grupo. Alguns ansiavam por vê-las, jogar com elas, outros ainda estavam receosos em se lançar em mundo ainda desconhecido. Todos os encontros com as máscaras foram marcados pela tentativa de criar uma atmosfera de mistério cerimonial, como um jogo entre nós, capaz de exercitar o imaginário poético. No primeiro dia de encontro com as máscaras, acredito ser necessária uma preparação do espaço, antes da chegada dos aprendizes-jogadores, para que a imaginação e a curiosidade sejam aguçadas. Por isso, optei em preparar o espaço sozinha, arrumando as máscaras, lado a lado, em cima de uma grande mesa, com flores coloridas (as máscaras e o povo balinês amam flores). Depois, cobri com um tecido de Bali para que elas não ficassem expostas antes do despertar. E ainda sobre a mesa dispus alguns incensários com incensos, que foram acesos antes da chegada do grupo, para criar um ambiente imaginativo desse lugar-outro através do olfato e na hora de acordar as máscaras ritualizando o momento. Sobre as cerimônias para despertar as máscaras, a pesquisadora Carmecita Palermo esclarece

que a “inspiração divina” ou “carisma interno” são frequentemente descritos em conversas entre os mascareiros e performers balineses como “elementos fundamentais que contribuem com a capacidade do performer de se transformar em um personagem. [Um] movimento de dentro [ou de uma] força interna” que possa dar vida à máscara” (PALERMO, 2010, p.155).

Quando chegou o momento de acordar as máscaras, antes de retirar o tecido, um incenso foi aceso aos olhos de todos, enquanto uma música balinesa provocava o despertar da curiosidade, do desejo e da imaginação. O grupo foi convidado a se aproximar da mesa. O incenso foi passado primeiro por cima do tecido onde as máscaras ainda estavam preservadas.

O tecido foi retirado, uma a uma, para que todos pudessem vê-las e entrar em relação com elas (em silêncio, sem tocar e sem apontar), se deixando habitar pelas formas e cores, enquanto as máscaras aguardam para ser habitadas e ganhar vida. O incenso foi passado no contorno de cada máscara. O grupo observou silenciosamente, ritualizando esse momento. Depois, cada aprendiz-jogador foi “despertado” também com o incenso, assim como as máscaras. Foi um momento em que pude estabelecer uma relação por intervenção do olhar, na intenção de quem pergunta “vamos brincar juntos?”

Figura 48 - Laboratório Prático UNIRIO: Gabriel Hipólito



Fonte: Rodrigo Menezes

Figura 49 - Laboratório Prático UNIRIO: Gabriel Hipólito



Fonte: Rodrigo Menezes

A proposta não tem como objetivo recriar um ritual balinês, até porque não é dessa forma que acontece em Bali. Além disso, é preciso considerar que não somos balineses. Mas entendo que a ritualização desse encontro, com o incenso, as flores, a música, é uma maneira de adubar a terra para despertar o divino, o imaginário extraordinário e fantástico entre-dois mundos, fertilizando o terreno para o jogo com as máscaras.

Foi muito difícil interagir com algo que precisa de tanta sensibilidade para que aconteça a conexão, o encontro, saio vendo a ponta do iceberg, mas com a maior vontade de aprofundar. Coloco aqui um pequeno momento de muitos que me fizeram sair pensando e refletindo o lugar da atriz, da professora, e o tipo de artista que estou construindo na caminhada...⁹¹

No primeiro dia, resolvi fazer uma tentativa que nunca havia experimentado, nem como atriz e nem como condutora, que foi vestir todos ao mesmo tempo com a máscara. Considerei essa possibilidade porque o grupo era grande e cada etapa de descoberta precisa de um tempo por vezes imensurável, tornando nosso cronograma mais reduzido. É muito importante e pedagógico ver o outro jogando, mas acreditei que se eu propusesse como ponto de partida um jogo com um número reduzido de participantes, talvez nem todos pudessem viver a experiência de portar a máscara. Já que nem todos puderam portar outras máscaras em exercícios anteriores, pela razão que o tempo de cada descoberta pode ser imensurável, e porque alguns aprendizes-

⁹¹ Registro escrito pela atriz-pesquisadora Natali Barbosa sobre o processo, durante os encontros no Laboratório Prático da UNIRIO.

jogadores ainda relutavam em se lançar no fogo. Por isso, acreditei ser importante propor exercícios nos quais todos pudessem descobrir e jogar como portadores do objeto-máscara. Dessa vez, resolvi resgatar as brincadeiras coletivas nas quais não temos uma divisão entre atores e espectadores, afinal, como disse o poeta Carlos Drummond de Andrade: “Amar se aprende amando” (ANDRADE, 2018, não paginado).

A inspiração aconteceu da seguinte maneira: cada aprendiz-jogador se deixava ser escolhido por uma máscara. Aos poucos, um de cada vez ia pegando a máscara das minhas mãos, e, com cuidado, se colocava no espaço olhando-a atentamente. Antes de receber a máscara, os jogadores já estavam compostos com figurinos que cobriam a pele, como sugestão de um corpo-outro, e em uma das mãos um tecido para pousar a máscara e segurá-la.

Em Bali, antes de “calçar” uma máscara, um aprendiz, seja ele nativo ou não, inicia um treinamento físico, aprende as coreografias do *Topeng* e só depois coloca a máscara. Na maioria das vezes, em Bali, os aprendizes estrangeiros nunca chegam a colocar a máscara. Peter Brook convidou o ator balinês Tapa Sudana para demonstrar como se trabalha com a máscara, mas, depois de várias demonstrações, Brook e os atores da sua companhia acreditaram ser impossível reproduzir seus gestos codificados. Tapa fazia parte de uma tradição milenar balinesa que eles jamais poderiam acessar. No entanto, segundo o diretor, depois ouviram do artista que: “Para os balineses, o que verdadeiramente importa é o momento em que se coloca a máscara” (BROOK, 2008, p. 41). E, ainda, que antes de colocá-la sobre o próprio rosto, a olham por muito tempo “até sentirmos sua face com tanta força que possamos começar a respirar com ela. E só neste momento que a colocamos no rosto” (BROOK, 2008, p. 41). Assim se fez despertar um possível caminho. Os atores que antes pensaram ser impossível começaram cada um, silenciosamente, a olhar por longo tempo uma máscara à sua frente, tentando encontrar sua própria relação, descobrindo novas formas e movimentos além da tradição.

Figura 50 - Laboratório Prático UNIRIO: Rânnier Ribeiro.



Fonte: Rodrigo Menezes

Figura 51 - Laboratório Prático UNIRIO: Akauã Santos



Fonte: Rodrigo Menezes

Variação: A máscara como objeto que anima e é animado. Esta etapa propõe receber e ser animado pela figura da máscara, imprimindo o desenho da máscara no próprio rosto. Transformar o rosto “verdadeiro” em um rosto “falso”.

Segundo Barba e Savarese (2012), de acordo com a tradição balinesa, o rosto que está sob a máscara preserva sua mobilidade. Fazer com que a máscara viva é assumir a mesma expressão da máscara, ou seja, o rosto deve sorrir ou chorar com ela.

Figura 52 - Laboratório Prático UNIRIO: Thaís Lima



Fonte: Rodrigo Menezes

Figura 53 – “Made I Badem, dançarino e especialista do teatro balinês, mostra a correspondência que o ator deve encontrar entre o rosto ‘verdadeiro’ e o rosto ‘falso’, caso ele queira tornar a máscara viva”



Fonte: BARBA, SAVARESE, 2012, p. 188

Varição 2: Todos ao mesmo tempo pousam a máscara sobre o tecido à sua frente, olham para ela, e com calma descrevem a máscara, como um retrato falado do que é essencial, dos traços fisionômicos, desenho do objeto, material, cor, tamanho, volume.

Varição 3: Ainda coletivamente, todos ouvem as histórias de cada ser-máscara e contam na terceira pessoa em voz alta o que elas dizem. Depois de conhecerem um pouco do

seu mundo imaginário, aos poucos, um de cada vez recebeu um sinal dado por mim para avançar na pesquisa.

Varição 4: Segurando a máscara em uma das mãos com a ajuda do tecido, o aprendiz-jogador torna-se extensão do objeto-máscara animado. Agora é a máscara que respira, é ela que olha, que tosse, que começa a emitir pequenos sons e, aos poucos, é ela que fala, que vê e que conta sua história.

Varição 5: Aos poucos, cada aprendiz-jogador foi convidado a “calçar” a máscara e a passar um tempo diante do espelho.

O uso do espelho na pedagogia com as máscaras não é uma opção unânime. Jacques Lecoq, por exemplo, não usa espelho. A pesquisadora Elizabeth Lopes se apoia em Saint-Denis enfatizando a importância do uso do espelho em seus processos de trabalho com a máscara:

A visão da máscara como máscara, ou seja, a combinação da máscara + ator + imagem refletida. Trabalhar com a máscara na formação do ator implica ter consciência de se estar lidando com o mundo da magia, com o poder da máscara sobre a identidade do portador. (LOPES, 2010, p.32)

A proposta não contemplou todos os jogadores ao mesmo tempo, a ordem de escolha, se deu através da percepção da conexão entre o jogador e a máscara. A cada um que “calçava” a máscara era pedido calma: “não faz nada, recebe”. Algumas aprendizagens como não colocar a mão frontalmente na máscara e não falar como ator/atriz quando se está portando uma máscara foram reforçadas: “agora é a máscara que fala, que olha e que se relaciona”. Ter um número tão grande de participantes portando juntos uma máscara, talvez, tenha sido arriscado, mas acredito que o grupo pôde experimentar algumas pequenas descobertas coletivas importantes. Nesse processo, foi possível iniciar alguns princípios pedagógicos de dentro, junto com todos eles, como condutora que anima e é animada pelas formas, pela sugestão de cada gesto, olhar, paradas, de cada pequeno jogo que ia surgindo entre eles.

Philippe Gaulier (2016), para explicar que não existe teatro sem o brilho no olhar do prazer do jogo, intitula seu discurso com “as crianças não brincam no escuro”, e conta a história de um aprendiz que tinha a atuação embotada como a de um pastel envelhecido. Nesse contexto, cria diversas situações e aventuras que relacionam esse aprendiz à jornada do pastel, de quando ainda estava fresco, quentinho, cheio de recheio e sabor. Suas palavras imagéticas provocam a sugestão de uma possível criação colaborativa do condutor, intervindo de fora, criando situações que podem povoar o imaginário. Ao mesmo tempo em que faz uso do pastel frio “que passou vinte anos numa mala sob o clima tropical” (GAULIER, 2016, p.131) como metáfora à

falta de imaginação, do gosto pela brincadeira e do brilho cintilante no olhar necessário no jogo teatral.

A máscara, como a criança, não brinca no escuro. Diante disso, essa pedagogia coloca o condutor como um jogador que joga junto, recebendo e retornando “a bola” para os aprendizes-jogadores. Nessa direção, depois que todos já portavam a máscara, foi preciso ora me colocar lado a lado, individualmente, na tentativa de colaborar com a descoberta desse vi-a-ser-outro por meio da máscara, e ora me colocar coletivamente provocando o imaginário, conduzindo o processo mediante a imagens-pensamentos e modos de ação, propondo situações como: “Vocês todos foram convidados para uma grande festa.”; “Vocês estão surpresos, afinal, nunca, na vida inteira haviam sido convidados para uma festa.”; “Estão maravilhados com o lindo convite, com letras desenhadas a ouro.”; “Vocês estão muito animados, animadíssimos.”; “Será que finalmente a vida está sorrindo para vocês?”; “Será que vai ser nesta festa que vocês vão encontrar o grande amor?”; “Só de pensar nisto vocês são tomados de amor.”; “A vida deve ser mais alegre com um grande amor.”; “Vocês estão na festa.” (Descrição do local da festa, como um lugar muito luxuoso e incrível); “Vocês não conhecem ninguém, mas o grande amor pode estar ali, olhando para você”; “É tudo lindo e maravilhoso”; “Sentem medo, talvez tenha havido um erro, talvez você não tenha sido convidado”; “De repente, a música para e toda a festa recebe o comunicado de que houve um assassinato na festa e qualquer um pode ser o assassino.” (o anúncio foi feito em outro tom, durante o exercício o uso diferenciado da voz na condução de fora é uma tentativa de aquecer o imaginário); “Qualquer um é suspeito.”; “Vocês estão apavorados, todos podem ser o assassino, e você pode ser acusado injustamente.”; “Mas nem todos sentem medo, porque ‘você’ é muito corajoso/a e vai descobrir quem é o assassino.”.

Figura 54 - Laboratório Prático UNIRIO: Rânnier Ribeiro



Fonte: Rodrigo Menezes

Depois de algum tempo de jogo, o grupo recebe o anúncio de que tudo não passou de um grande teatro e que na verdade todos participaram de uma grande brincadeira. “Os convidados aliviados ficam com vergonha de terem desconfiado de quem estava ao seu lado.” Uma música animada começa a tocar: “Os convidados se contaminam pela música e começam a sentir uma grande alegria”. Este exercício proporcionou que o grupo trabalhasse sempre em relação, se vendo através do olhar do outro. Ainda que tenhamos mantido o tema “festa”, experimentamos passagens rápidas de uma situação a outra e de um estado de emoção a outro.

O Ator-Contador

Este exercício é realizado com três atores-contadores que se colocam um ao lado do outro, sentados atrás da ribalta, sob o olhar dos jogadores-espectadores. A máscara está pousada em cima de um tecido à frente de cada ator-contador. Na lateral, estão os jogadores-músicos que durante a condução são solicitados a improvisar junto. A proposta manteve a continuidade da pesquisa com os grupos originais, com o objetivo de acessar um repertório gerado durante todo o processo como terreno fértil através das dramaturgias de Shakespeare, contos de fadas e/ou contos africanos, da fotografia, pinturas, esculturas, filmografias, entre outras fontes.

É importante lembrar que o texto surge na pesquisa prática como histórias da memória e da imaginação, como deslumbramento seminal do grupo. Uma pista de decolagem que

acessamos nos exercícios de coro e corifeu e em outras atividades. Sobre o que algumas histórias ensinam, Heinrich Von Kleist ressalta em seu livro sobre o teatro de marionetes:

Às vezes, guarda-se de um conto algo semelhante a uma lembrança de viagem, e neste caso o livro na estante passaria a ser uma fotografia daquele lugar onde a história acontece. Que me perdoem a pobreza da comparação, na falta de algo melhor. Há lugares acessíveis apenas na leitura: mundos à parte do nosso, que precisam da paciência e atenção dos olhos, em qualquer quarto silencioso, uma varanda agradável, numa biblioteca, num banco da praça. Por mais que os fatos, pessoas, objetos e ambientes dos livros não passem, no fundo, de tinta preta impressa no papel – palavras, palavras, palavras... -, aquilo que se guarda deles começa a fazer parte da vida do leitor, em possibilidades tão numerosas quanto são as da imaginação. (KLEIST, 2013, p.45)

Figura 55 - Laboratório Prático UNIRIO: Gabriel Hipólito, Heitor Acosta e Roberty Flores



Fonte: Gabrielly Vianna

Destaco nesta escrita o exercício de um dos grupos que tinha o texto *Hamlet*, de Shakespeare, como inspiração no percurso, acessando-o em vários jogos através da imagem como pensamento e modo de ação. No início dessa atividade, foi importante elucidar que existe sempre um começo antes de começar. E, como primeira etapa, estabelecemos que o “começo do começo⁹²” seria instaurado pelo silêncio e a calma. Ainda na primeira etapa, foi pedido que

⁹² O “começo do começo” é um procedimento encontrado nos exercícios do Griot Sotigui Kouyaté, “que pode conter ditados, adivinhações, músicas, piadas, depoimentos pessoais, enfim tudo o que permitir uma aproximação entre o contador e público” (BERNAT, 2013, p. 172). Nesta pesquisa, este procedimento aparece como inspiração, mas é desenvolvido de uma forma diferente, no intuito de desenvolver um pensamento criador, consciente de que no Teatro de Formas Animadas, tudo que está aparente, visível ao público já começa a contar uma história.

o objetivo principal fosse o de narrar com precisão, sem histrionismos, instituindo uma relação direta entre o que fala e o que escuta. Sobre a escolha de um conto, Issac Bernat faz uma alusão ao momento da escolha de uma máscara para se trabalhar, reforçando que dizem que é máscara que escolhe quem vai portá-la atendendo a uma piscadela. Paralelamente, afirma que é o conto que “pisca” para o contador, é ele que o escolhe, e assim como a máscara “tem o poder de revelar o que há de mais oculto em quem a utiliza” (BERNAT, 2013, p. 170).

O grupo composto naquele dia, desfalcado, contava com apenas dois atores-contadores, Caio Passos e Gabriel Andrade. No exercício da investigação, o grupo experienciou por algum tempo várias direções, sempre no jogo entre dar e receber entre eles e a minha condução. Depois que o exercício aqueceu a imaginação, começamos a repegar o que parecia funcionar aos olhos do público. Propus que retomássemos ao “começo do começo”, mas, desta vez, pedi para que os jogadores-músicos criassem uma música. Nessa linguagem, a música, assim como o corpo do ator, é dramaturgia, aparece como frase, ponto, vírgula, e pode instaurar o lugar da ação e estados de emoção. A diretora Ariane Mnouchkine enfatiza que o teatro é a arte da repetição. Penso que repetir é investigar como se dá a comunicação entre todos os elementos da cena, do mesmo modo que experimentar as convenções, a troca consciente do jogo entre atores e espectadores. A pedagogia da repetição, nesta pesquisa, possibilita o estudo do ator como compositor regente, encenador de si mesmo.

O jogo proposto por meio da contação nascia da própria relação entre os dois, no interior das figuras de dois homens da guarda do rei, durante a troca de turno em uma madrugada. Na relação entre estes dois guardas, o jogo da palhaçaria foi surgindo mediante as diferenças entre eles – daquilo que é oposto, o mais velho e o mais novo, o mais corajoso e o mais medroso, o mais inteligente e o menos inteligente. O jogo dos opostos também foi invertido algumas vezes como proposta durante a condução. A música fez surgir sons de floresta, dos seres que povoam o imaginário da noite e do espectro do pai de Hamlet. Em seguida, iniciamos uma segunda etapa em alusão ao teatro com a marionete, na qual cada ator-contador segurou a sua máscara com uma das mãos distanciada do corpo, animando-a como quem anima a máscara de um boneco como extensão do próprio corpo. Agora era a voz da máscara por intermédio do olhar direcionado dos atores ganhando movimento rítmico e vida para contar a história.

Figura 56 - Laboratório Prático UNIRIO: Caio Passos e Gabriel Andrade



Fonte: Gabrielly Vianna

Figura 57 - Laboratório Prático UNIRIO: Gustavo Pavani, Gabriel Hipólito e Daniel Passi



Fonte: Gabrielly Vianna

Na terceira etapa do exercício, a música continuou presente no jogo. Os atores “calçaram” as máscaras de costas. O jogo começou de frente para o público e pudemos experimentar aquilo que encontramos nas etapas anteriores, como um roteiro elástico para a improvisação. Nessa pesquisa prática, consideramos como terreno fértil os deslumbramentos de cada grupo. E, a cada novo exercício, aumentamos nosso repertório, acessando e repegando com o objetivo de investigar todas as possibilidades.

A experiência do jogo com a máscara foi muito libertadora para mim, e eu pude entender na prática várias colocações que eram feitas em aula. Uma delas, que acredito ser a mais latente, foi a de assimilar e executar comandos estando em cena, foi surpreendente. Parece que a máscara me abriu um espaço, o da organicidade entre meu corpo, minha mente e a cena. Para mim essa tríade esteve presente em toda a cena, em determinados momentos realmente orgânicos e em outros na busca dessa organicidade. O que eu acredito ter possibilitado esses momentos foram os comandos concretos, pautados na ação, no gesto, no pequeno, na descoberta pela repetição, no novo que surge daquilo que já está “enraizado” no seu corpo.⁹³

Os aprendizes-jogadores Caio e Gabriel, junto a Thaiane Oliveira, deram continuidade a esse trabalho com o objetivo de criar uma cena para a Mostra Final. Durante o processo de criação, puderam acessar várias descobertas em exercícios anteriores, como o jogo de palhaçaria entre os guardas do castelo que apareceu no exercício do ator-contador e depois acessado na improvisação portando a máscara balinesa. Mas, para a Mostra, optaram em não utilizar as máscaras balinesas; escolheram a investigação de um corpo híbrido da própria máscara (rosto) e de um corpo-boneco em miniatura.

Figura 58 - Laboratório Prático UNIRIO: Caio Passos e Gabriel Andrade.



Fonte: Rodrigo Menezes

⁹³ Registro escrito pelo ator-pesquisador Gabriel Andrade sobre o processo, durante os encontros no Laboratório Prático da UNIRIO.

A Mostra Final foi um momento de fazer escolhas para alcançar o teatro que se quer criar. Um momento em que os grupos revisitaram a Jornada até aqui, acessando inspirações, referências, exercícios, ferramentas e experiências vividas.

Todos os exercícios que fizemos serviram para o nosso trabalho final, desde o aquecimento; que entendíamos o próprio corpo e também o corpo do outro, até as máscaras; que entendíamos nosso corpo com o corpo das máscaras pois vi que o estado de presença nessa disciplina era o fundamental para fazer todos os exercícios propostos, que nos fez levar esse estado para a cena onde utilizávamos a imaginação acima de tudo com recursos de: manipulação, luz, máscara corporal, tecido, um recorte da história de “A tempestade”, tudo muito artesanal e simples mas com energia corporal e imagética.⁹⁴

Figura 59 - Laboratório Prático UNIRIO: Mostra final e última dia da disciplina.



Fonte: Rodrigo Menezes

*“A alma é uma borboleta...
há um instante em que uma voz nos diz
que chegou o momento de uma grande
metamorfose...”*
(Rubem Alves)

⁹⁴ Registro escrito pelo ator-pesquisador Gabriel Hipólito sobre o processo, durante os encontros no Laboratório Prático da UNIRIO.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Trazer em si um punhado de vivências é ter a pele marcada, curtida. É uma maneira de tornar-se distinto, e este é o objetivo daquele que segue a máxima: “torna-te quem tu és”, pois apenas através de inúmeras vivências um homem pode cultivar-se ao ponto de tornar-se aquele que é.”
(Nietzsche)

A memória foi o ponto de partida desta escrita, reavivando as histórias vividas, os encontros, os olhos nos olhos, os abraços, os afetos aglomerados e as trocas em roda. E foi a memória que me salvou das distâncias do isolamento: da escrita e da pandemia que se arrastava sem hora para acabar. Foi ela que me fez sentir novamente o vento soprando forte, quando me levou ao início do mestrado e quando fiz uma visita à amiga Raquel Botafogo, atriz, integrante da Cia. Pequod. Ela compartilhou comigo um lindo boneco que havia criado e confeccionado e contou animada dos planos de se colocar em exercício junto com esse novo ser. Hoje penso que também poderia ter dito que iria “se colocar em escola”.

A lembrança da imagem da delicadeza das suas mãos o segurando, o olhar vivo dela habitado pela figura daquele ser, que ansiava também em ser habitado por ela, me poetizou e me fez perceber que precisava me colocar em grupo, buscar meus pares, mesmo que *online*.

[...] eu acho que tem uma coisa no teatro de animação, que é muito interessante, que é você estar ali pelo espetáculo. E você faz qualquer coisa pelo espetáculo, pelo bem do espetáculo. É diferente de quando você está como uma atriz, então eu estou ali, quero fazer o meu papel e tem um pouco de, misturado um pouco com o ego do ator. Quando você está “eu quero ser o papel principal”, muitos atores dão muita importância a isso “eu quero falar mais”, “eu quero ter o papel importante”, “eu quero ter...”. Enquanto no teatro de animação você está muito mais preocupado em funcionar aquele espetáculo, da melhor maneira. Você contar aquela história da melhor maneira. Se você tiver que ficar embaixo do balcão e ninguém te enxergar o espetáculo inteiro, você ficar só com o braço para cima, ótimo! O boneco ainda por cima não fala nada, está ótimo. Não importa. Eu acho que isso, realmente, me ensinou isso. Eu não entro em nenhum espetáculo preocupada se eu vou fazer um papel mais importante, um papel de destaque, isso nunca me importou, justamente porque o teatro de animação se você se importar com isso, você vai sofrer a vida inteira. Porque a plateia nem te olha, a plateia nem te vê. Isso é um aprendizado importante. Mas você não pega um personagem e só está fechado naquele personagem, como eu vou fazer melhor esse personagem dentro daquele espetáculo.

Você está pensando tudo ali, para confeccionar o boneco, você tem que pensar exatamente o que você quer dizer com aquele boneco, e aí você precisa estudar muito o texto ou você precisa escolher bem o texto. Está tudo tão misturado, porque na hora de confeccionar você precisa estar tão por dentro daquilo, que você... acho que eu já

falei isso nas outras perguntas. Você é aquele espetáculo inteiro. Você está dentro de tudo. (informação verbal)⁹⁵

Destaco do relato acima a frase: “Você é o espetáculo inteiro”. Como a aventura de se lançar ao mundo desconhecido, à procura, assim como na Aventura do Herói em Campbell, em que para encontrar a si mesmo é preciso entrar na caverna escura, ir para dentro. Neste processo, o olhar entre-mundos principiou do nosso quintal, inspiração vinda do poeta Manoel de Barros: “Meu quintal é maior que o Mundo” (BARROS, 2015, não paginado). Durante o percurso, a infância não cronológica, as viagens por culturas diversas, outros continentes, o olhar para o passado para encontrar o presente na tentativa de “aprender o que os outros já descobriram” (BRAGA, 2013, p. 146), como elucidou Decroux, guiaram nossa caminhada.

Como meio de abrir um canal sensível, o Laboratório Prático se fez do encontro com o outro, o duplo, através da alteridade, dos mistérios entre habitar e ser habitado. Os encontros com os estudantes foram marcados pelo desejo de cultivo, ligados a modos de ser e de fazer, tendo como imagem o preparo da terra, o cuidado, a rega, o tempo de espera para nascer.

O pesquisador Jorge Luiz Viesenteiner esclarece que Nietzsche considera que não há uma natureza a ser melhorada, e sim cultivada por um procedimento que consiste em pôr-se a prova.

Segundo a qual o homem constrói a si mesmo através da ação. Porém, diferente da ética antiga, não se trata de melhorar a sua natureza ou um suposto Si através dos hábitos, mas sim por meio de um processo em que o homem experimenta consigo mesmo através do cultivo. (VIESENTEINER, 2010, p.205)

É impossível avaliar o quanto essa Jornada transformou cada aprendiz, principalmente no que diz respeito a se tornar senhores de si mesmos como acomete nos finais das histórias de aventuras quando o herói retorna para casa transformado, segurando em suas mãos o Elixir Sagrado, que é o próprio Conhecimento de Si. Mas quero acreditar que plantamos e cultivamos sementes durante todo o percurso e juntos vivenciamos momentos de provações e descobertas por meio dessa pedagogia.

Minha reflexão sobre a Jornada através do Laboratório Prático desta pesquisa, talvez seja a da minha maior aprendizagem acerca desta proposta, que repercute não apenas na evolução técnica, da Educação de Habilidades acerca desse teatro, mas muito mais da evolução da Educação das Sensibilidades. É justo considerar que habitar e ser habitado se insere concomitantemente entre habilidade e sensibilidade. É possível encontrar atores e bailarinos

⁹⁵ Conversa realizada *online* realizada em 2020 durante a pandemia.

que dominam uma técnica atendendo a movimentos precisos, mas misteriosamente a magia não acontece, não há transformação, o espectador não é tocado, e ambos permanecem desabitados. Diante disso, os nossos encontros no Laboratório Prático apresentaram momentos significativos em que pudemos observar juntos a transformação por meio do comprometimento com a pesquisa proposta e em relação ao trabalho com o outro e as coisas. As dificuldades apresentadas começaram a ser encaradas pelo grupo como uma etapa a ser cumprida, no exercício de transver. E aquilo que poderia parecer um problema se transformava em desafio, aguçando a curiosidade do cientista, do criador. Essa forma de olhar para o trabalho contribuiu para que o grupo se lançasse entre tentativas e erros construindo o próprio caminho de aprendizagem. Nesse sentido, não fez diferença terem ou não terem experiências anteriores com o Teatro de Formas Animadas. As trocas eram imensuráveis, porque cada um era um mundo a ser explorado. E olhar por intervenção dos olhos do outro fazia parte do processo.

Das dificuldades, o não viver o presente impossibilitou algumas vezes, o “jogar” no aqui e agora, impedindo a escuta, a atenção, a concentração, a relação, princípios básicos dessa pedagogia. Mas as máscaras, os bonecos e objetos foram grandes condutores, despertando imediatamente a imaginação, a sensibilidade, a memória criativa e revelando imediatamente as dificuldades individuais e coletivas durante cada exercício.

Avalio que a maior dificuldade durante a pesquisa prática está ligada à provocação que me propus ao investigar o Teatro de Formas Animadas fazendo uso de todas as coisas, das máscaras, bonecos, figurinos, objetos, como campo expandido de conhecimento. Durante o processo, encontrei muitas pesquisas que priorizavam somente uma forma, mas o pensamento ligado a todas as formas concomitantemente como práticas que contribuem e reforçam descobertas dos princípios desse teatro e sua pedagogia ainda são escassas na investigação acadêmica.

É preciso considerar que o trabalho com o Teatro de Formas Animadas é um exercício para a vida inteira. Na condução desse Laboratório Prático, muitas vezes me coloquei em escola como aprendiz e me vi em um exercício de paciência como quem tenta decifrar códigos ainda não decifrados, na tentativa de descobrir “o que os move?”, “o que os deslumbra?” e “como habitá-los?”. Em meio a algumas situações, percebi que lidava com problemas relacionados à fragilidade de algumas escolhas acerca da própria profissão de ator/atriz. O próprio processo pedagógico pôde desencadear algumas reflexões pessoais entre eles. Além de alguns estudantes que se viam divididos entre cumprir a faculdade ou atender a chamados externos das demandas de mercado.

No fim do semestre, o trabalho caminhava bem, o grupo em sua grande maioria mantinha a assiduidade e o compromisso com a pesquisa, trazendo propostas e contribuindo com referências pesquisadas acerca da linguagem. No entanto, durante o processo, com ensaios para a criação da Mostra Final, alguns estudantes tentaram conciliar uma atividade que convergia com o horário da disciplina. Esses estudantes eram muito assíduos desde o início dos nossos encontros, o que lhes dava direito a um número de faltas pelas regras do curso.

Diante disso, quando o dia da Mostra estava próximo, eles vieram até a mim com muitas dificuldades, pois a ausência nas últimas aulas e a falta de tempo para encontrar seus pares prejudicaram o andamento do trabalho. De comum acordo, decidimos que precisaríamos nos encontrar fora do horário da nossa aula. No início, fiquei decepcionada refletindo sobre a condução até aquele momento; o processo e a pesquisa que têm como princípio a autonomia artística e o ator como encenador de si mesmo.

Mas, nos dias extras dos encontros, percebi o trabalho presente quando vi chegar outros aprendizes-jogadores para colaborar com esses estudantes em dificuldades. Ver a atitude deles em relação ao outro, o olhar atento e as indicações propostas por eles na tentativa de descobrir juntos, me fizeram crer que o trabalho estava vivo, em movimento. Um dos grupos tinha uma proposta muito ambiciosa para o curto tempo que tínhamos até a Mostra. Sinalizei no que isso poderia implicar e, logo, os vi procurando soluções.

Foi quando alguém perguntou: “E se fizermos uma pequena cena utilizando a luz negra?”. O mais curioso é que não havíamos trabalhado com a luz negra e ninguém do grupo havia tido essa experiência, mas a inspiração veio a partir das referências que vimos (como parte importante desta proposta metodológica) e por saberem que eu poderia disponibilizar as ferramentas e indicar caminhos para a criação. A curiosidade de trabalhar com o Teatro de Formas Animadas, a partir de uma referência vista, sinalizou mais uma vez que o trabalho estava presente. A atriz-pesquisadora Wanessa Malvar, presente durante a procura e entusiasmada com a possibilidade de trabalhar com a luz negra, explicitou em voz alta: “Não sinto como aulas, ou como uma disciplina obrigatória. Me sinto indo para um ensaio de algo que quero muito fazer”.

Não acredito numa dissociação absoluta das inúmeras linguagens dentro das artes cênicas, e desacredito mais ainda quando vejo que tudo o que trabalhamos em aula, a meu ver, está mais vinculado ao aprendizado enquanto ator do que uma linguagem propriamente dita, não penso nossas aulas como algo fechado em uma técnica específica e sim como um estudo concreto sobre a arte do ator, que lhe poderá ser útil de qualquer maneira, em qualquer instância dentro da arte da representação.

Sigo feliz, em direção ao fundo eu nado e se caso a dúvida me brotar eu faço o que? continuo a nadar... continuo a nadar... nadar... nadar. CORAGEM!⁹⁶

Figura 60 - Laboratório Prático UNIRIO



Fonte: Rodrigo Menezes

Durante a condução desse processo, muitas vezes fui tomada pela frustração de perceber que já quase no fim do período tinha alguém à parte. Eu relutava a ouvir o último tic-tac do relógio anunciando que o tempo acabou. Por um lado, pensava que também estava sendo vaidosa em querer ter o poder sobre o tempo de transformação de cada um. Mas a imagem do filme *Nenhum a menos*⁹⁷ me colocava no meu próprio percurso de aprendizagem.

Um tempo depois que o semestre terminou e que eu passei pela qualificação, acabei me distanciando um pouco da escrita. E, mais uma vez na escuta do outro, o vento me trouxe de volta depois que minha amiga Maria Adélia, atriz e artista plástica, ao ouvir atentamente minhas aflições sobre a pesquisa e o que de fato reverberou no grupo, me perguntou calmamente: “Você conhece a história do bambu?”.

⁹⁶ Registro escrito pelo ator-pesquisador Gabriel Andrade sobre o processo, durante os encontros no Laboratório Prático da UNIRIO.

⁹⁷ Filme chinês que conta a história de Wei Minzhi, que tem 13 anos de idade e mal sabe ler ou escrever, é escolhida para tomar conta da escola de apenas uma sala de seu pobre vilarejo, quando o único professor precisa se ausentar por um mês para cuidar da mãe doente. Se Minzhi conseguir manter todos os estudantes até o retorno do mestre, ela vai ganhar um dinheiro extra. Mas um dos alunos desaparece, e a menina faz de tudo para tentar encontrá-lo e trazê-lo de volta.

A vida e o Bambu – Conto Chinês

Existe uma história muito famosa na China que compara a vida com uma árvore de bambu. O bambu cresce diferente de qualquer outra árvore no mundo. Ele precisa receber água quase todos os dias, durante cinco anos e durante cinco anos nada acontece. Não cresce nada. Parece que você está dando água para a terra e mais nada. E depois do quinto ano, o broto de bambu vai atravessar o solo e crescer 25 metros em apenas seis semanas. É como se você pudesse ver ele crescendo bem na frente dos seus olhos. É parecido com a sua vida, você talvez esteja fazendo alguma coisa, e não esteja vendo nada acontecer pelo esforço que você faz. Nada muda, nada acontece, mas confie, dentro de você, bem lá no fundo, tem alguma coisa acontecendo, tem alguma coisa mudando. Você é como a árvore de bambu que precisa primeiro escavar suas raízes bem fundas no solo para quando ela crescer, ela não cair. Assim como você, você está crescendo, as suas raízes profundas no solo, você está construindo a parte que mais importa da sua vida, que é quem você é, a sua base, você está aprendendo sobre você mesmo, você está aprendendo sobre as outras pessoas, você está aprendendo o que funciona e o que não funciona, você está aprendendo sobre a vida, então não se preocupe, quando for a hora certa, tudo vai acontecer, quando tiver que acontecer. As coisas vão começando a fazer sentido e você vai crescer bem rápido, com a base bem sólida, assim como o bambu e talvez as pessoas não vão saber o esforço que você colocou para chegar lá, mas você vai saber e vai se sentir em paz com a sua jornada, então não se preocupe, não desista. Continue aguçando a sua árvore de bambu, crescer demora um pouco, mas vale a pena. (ZEN, 2020, vídeo)⁹⁸

A história do bambu me aquietou. Na época, estávamos criando máscaras para um novo espetáculo, um processo que requer paciência e espera do tempo certo para a criação. No momento em que eu ouvia a história, trabalhava na argila que revelava esse novo ser, enquanto eu via o meu bambu apontando no solo.

A pesquisa no Laboratório Prático foi um grande aprendizado para mim. A troca com cada um e com o grupo foi muito enriquecedor. Acredito que o trabalho com as Formas Animadas, das coisas e do que elas falam, no ensino do teatro é o grande pedagogo transformador para professores, diretores, atores e aprendizes. A linguagem acontece quando, como em um ato generoso, emprestamos de si para se tornar o outro, e nesse percurso a imaginação torna-se a principal aliada. O desnudamento que esse teatro exige, muitas vezes, é dificultado por hierarquias, maneirismos, vaidades, narcisismos e egocentrismo que impedem de ver o outro e se deixar ver. Habitar e se deixar habitar é um ato corajoso e generoso. E é evidente que o tempo de aprendizagem e (trans)formação está ligado à pessoa, à relação com o outro e consigo mesmo e à sua percepção das coisas do mundo (externo e interno). Diante disso, só posso esperar ver cada broto de bambu apontando no solo de cada aprendiz. E que cresçam gigantes.

⁹⁸ Informação retirada de vídeo no *Youtube*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=93I0w_DDpc0/. Acesso em: fev. 2021

Figura 61 – Arquivo de criação pessoal



Fonte: Marcos Guimarães

*“Eu queria aprofundar o que não sei,
como fazem os cientistas,
mas só na área dos encantamentos.”
(Manoel de Barros)*

REFERÊNCIAS

Obras Gerais

ACHCAR, Ana (Org.); MAIA, Dadá (Coord.). **Palavra de palhaço**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.

ALBERTI, Carmelo; PIZZI, Paola (Orgs.). **Museu Internacional da Máscara: a arte mágica de Amleto e Donato Sartori**. Tradução Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti). São Paulo: É Realizações, 2013. (Biblioteca teatral. Coleção dramaturgia).

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação**. São Caetano do Sul: FAPESP/Ateliê Editorial, 1997.

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**. São Paulo: Editora Senac, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Amar se aprende amando**. 1.ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Tradução Henrique Burigo. 3. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX: evolução da técnica: problema da ética**. Tradução: Raquel Araújo de Baptista, Fausto Fuser e J. Guinsburg. Revisão: Afonso Nunes Lopes, Kiel Pimenta e Sílvia Cristina Dotta. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. Revisão de tradução Monica Stahel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Organização: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do devaneio** / Gaston Bachelard; tradução: Antônio de Pádua Danesi. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Tradução Patrícia Alves Braga. 3. ed. Brasília, DF: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2012.

BARBA, Eugênio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Afaguara, 2018.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignorâncias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BELTRAME, Valmor Nine. **Teatro de Máscaras**. Organização Milton Andrade. Florianópolis: UDESC, 2010.

BERGSON, Henri. **O riso**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNAT, Issac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução Maria Paula V. Zurawski et al. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo**: o método Boal de teatro e terapia. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BONDÍA, Larrosa Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Tradução Alfredo Veiga-Neto. 5. ed. Porto Alegre: Autêntica Editora, 2010.

BONDÍA, Larrosa Jorge. **Esperando não se sabe o quê**: sobre o ofício do professor. Tradução Cristina Antunes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível**: processos de atuação no teatro de Peter Brock. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesanaria de ator**: caminhadas para a soberania. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRECHT, Bertold. **Escritos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos; TELLES, Narciso (Org.). **Teatro-Máscara Ritual**. Campinas, SP: Ed. Alines, 2012.

BRONDANI, Joice Aglae (Org.). **Scambiodell' arte**: commediadell'arte e cavalo marinho. Teatro-Máscaras-Ritual. / Salvador: Interculturalidades, 2013.

BRONDANI, Joice Aglae (Org.). **Grotowski**: estados alterados de consciência: teatro, máscara, ritual. São Paulo: Giostri, 2015.

BRONDANI, Joice Aglae. **Máscaras e imaginários**: bufão, commediadell'arte e práticas espetaculares populares brasileiras. 1. ed. Curitiba: Appris, 2020.

BROOK, Peter. **O ponto de mudança**: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BROOK, Peter. **O espaço vazio**: um livro sobre o teatro: moribundo, sagrado, rústico, imediato. Tradução: Roberto Leal Ferreira. 1.ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

BROOK, Peter. **Não há segredos**: reflexões sobre atuação e teatro. Tradução Tomaz Magalhães Seincman. 1. ed. São Paulo: Vila Lettera, 2016.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução Antonio Mercado. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação / Luís Otávio Burnier – 2ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução Adall Ubirajara Sobral. 10. ed. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus**: mitologia criativa. Tradução Carmen Fischer. São Paulo: Pallas Athena, 2010.

CAMPO, Giuliano. **Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik**: o legado de Jerry Grotowski. Tradução Julia Barros. São Paulo: É Realizações, 2012. (Coleção Grotowski).

CARROLL, Henry. **Fotógrafos sobre a fotografia**: olhe, pense e tire fotos como os mestres. Tradução: Edson Furmankiewicz. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gill, 2018.

CASTRO, Lili. **Palhaços**: multiplicidade, performance e hibridismo. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

COLLODI, Carlo. **As aventuras de Pinóquio**: história de um boneco. Ilustração Alex Cerveny. Tradução Ivo Barroso. 3.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A poética do ser e não ser**: procedimentos dramaturgicos do teatro de animação. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CRAIG, E. Gordon. **Da arte do teatro**. Tradução, prefácio e notas Redondo Junior. Lisboa: Editora Arcádia. Composto e Impresso na Companhia Editora Minho Barcelos, 1994.

CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. Ilustrador Maarten Vanden Abeele. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Tradução Laura Teixeira Motta. Revisão técnica Luiz Henrique Martins Castro. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Tradução: Laura Teixeira Motta. Revisão técnica Luiz Henrique Martins Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2. ed. Tradução: Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**: um manifesto de menos, O ESGOTADO / Gilles Deleuze; tradução: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. v. 4. Tradução Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Editora Hucitec/ Edições Mandacaru, 2006.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do espectador**. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Tradução: Cecília Ciscato. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução Paulo Neves. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. Tradução de Maria Adozindo Oliveira Soares. Editora Arcádia; Lisboa, 1976.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teorias e práticas do teatro. Tradução de J.Guinsburg. 1. ed. São Paulo: Perspectiva. 2015.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Organização Franca Rame. Tradução Carlos David Szlak. São Paulo: Editora SENAC-SP, 1998.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIXE, Guy. **Les utopies du masque**: sur les scènes européennes du XX^e siècle. Montpellier: L'Entretemps Editions, 2010.

GAMA, Joaquim C. M. **Alegoria em jogo**: a encenação como prática pedagógica. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GAULIER, Philippe. **O atormentador**: minhas ideias sobre teatro. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Ed. Relógio D'água, 1997.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Lisboa: Ed. Relógio D'água, 2001.

GIL, José. **O Devir-Eu de Fernando Pessoa**. Lisboa: Ed. Relógio D'água, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para o teatro pobre**. Tradução Ivan Chagas. 2. ed. Brasília, DF: Teatro Caleidoscópio; Editora Dulcina, 2011.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** Tradução: Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GUINSBURG, J. **Stalislavski, Meyerhold e Cia**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia do cuidado de si**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

ICLE, Gilberto. **O ator como Xamã**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

IAFELICE, Henrique. **Deleuze devorador de Spinoza**: teoria dos afectos e educação. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2015.

JOUVET, Louis. **O comediante desencarnado**: reflexões de um ator itinerante Tradução Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira. 1. ed. São Paulo: É Realizações Ed., 2014.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos** Desenho de Michael Kitson. Tradução Maria Lúcia Pinho. 4. ed. Editora Nova Fronteira, 1964.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução: Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav; WILHELM, R. **O segredo da flor de ouro**: um livro de vida Chinês. Tradução Dora Ferreira da Silva e Maria Luíza. 15. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

KAMLA, Renata. **Um olhar através de máscaras**: uma possibilidade pedagógica. 1. ed. São Paulo: Perspectiva: Teatro Escola Macunaíma, 2014.

KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. Textos organizados e apresentados por Denis Bablet. Tradução: J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

KUSANO, Darcí. **Os teatros Bunraku e Kabuki**: uma visada barroca. São Paulo: Perspectiva: Fundação Japão: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1993.

KLEIST, Henrich von. **Sobre o teatro de marionetes**. Ilustrações Felipe Sussekind. Tradução e posfácio: Pedro Sussekind. 3. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação**: práticas das ideias teatrais de Stanislávski. Organização, adaptação e notas: Anatoli Vassiliev. Tradução e notas adicionais: Marina Tenório e Diego Moshkovich. Revisão técnica: Natália Issáeva. Posfácio: Adolfo Shapiro. 1. ed. São Paulo: Editora 3, 2016.

KOHAN, Walter Omar. (Org.). **A infância da educação**: o conceito devir-criança.[Belo Horizonte]: Editora Autêntica, 2010

KOUDELA, Ingrid. **Texto e jogo**: uma didática brechtiana. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

KOUDELA, Ingrid. **Jogos Teatrais**. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. Colaboração de Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac/Edições Sesc SP, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MEYERHOLD, V. E. **Do teatro**. Tradução e notas Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminaturas, 2012.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP. 2003.

MNOUCHKINE, Ariane. **A arte do presente**: Ariane Mnouchkine: entrevistas com Fabienne Pascaud. Tradução de Gregório Duvivier. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Colaboração Lorna Marshall. Prefácio Peter Brook. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PICON-VALIN, Béatrice. **A arte do teatro**: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea. Organização de Fátima Saadi. Tradução Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Suadi. – Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letras e Imagens, 2006.

PICON-VALIN, Béatrice. **Ariane Mnouchkine**. Tradução: Sergio Salvia Coelho. São Paulo: Riocorrente. 2009.

PICON-VALIN, Béatrice. **Meyerhold**. Tradução: Fátima de Saadi et al. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PICON-VALIN, Béatrice. **O Théâtre du Soleil**: os primeiros cinquenta anos. Tradução: J. Guinsburg, Gita K. Guinsburg. 1. ed. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2017.

PASSOS, Mailsa Carla Pinto (Org.); PEREIRA, Rita Marisa Ribes (Org.). **Educação**: experiência estética. Rio de Janeiro: Niau, 2011.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2017.

QUILICI, Cassiano Sydom. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução Mônica Costa Netto. 3. ed. São Paulo: EXO experimental org.: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução: Lílían do Valle. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

RIBEIRO, Almir. **Gordon Craig**: a pedagogia da über-marionette. 1. ed. São Paulo: Giostri, 2016.

RICHARD, Thomas. **Trabalhar com Grotowski**: sobre as ações físicas. Prefácio e ensaio Jerry Grotowski. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1980.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Tradução Yan Michalski e Rosiane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1987.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

SHUBA, Simone. **Stanislavski em processo**: um mês no campo de Turgêniev. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva: Teatro Escola Macunaíma, 2016.

SILVEIRA, Nise da. **O mundo das imagens**. São Paulo: Editora Ática, 1992

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais**: o fichário de Viola Spolin. Tradução Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. Tradução: Ingrid Koudela e Eduardo Amos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais na sala de aula**: um manual para o professor. Tradução Ingrid Koudela. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SOUZA, Marco. **O Kuruma Nyngyo e o corpo no teatro de animação japonês**. São Paulo: Annablume, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção do personagem**. Introdução Joshua Logan. Tradução Pontes de Paula Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Prefácio Robert Lewis. Tradução Pontes de Paula Lima. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. **O trabalho do ator**: diário de um aluno. Tradução Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

O TEATRO laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flazen: com um escrito de Eugenio Barba. Curadoria de Ludwik Flaszén e Carla Pollastrelli. Colaboração de Renata Molinari. Tradução: Berenice Raulino. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva; Edições SESC SP, 2010.

Teses e Dissertações

ACHCAR, Ana. **O papel do “JOGO” da máscara teatral na formação e treinamento do ator contemporâneo**. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

ACHCAR, Ana. **Palhaço de hospital**: proposta metodológica de formação. 2007. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

ANDRADE, Elza de. **Mecanismos de comicidade na construção do personagem**: propostas metodológicas para o trabalho do ator. 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

BÉDA, Walquíria Gonçalves. **A construção poética de si mesmo**: Manoel de Barros e a Autobiografia. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São José dos Campos, 2007.

COSTA, Matheus Gomes da. **Da a experiência do coro na (trans)formação do ator**: exercícios para a vida de um organismo. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Artes Cênicas)

– Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

DUARTE, Rudson Marcelo. **No teatro todo corpo é máscara**: a prática do mascaramento e seus desdobramentos a partir do trabalho do Théâtre Du Soleil. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática Teatral), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2017.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **A poética da direção teatral**: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos. 2009. Tese (Doutorado em Artes), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2009.

LOPES, Elizabeth Pereira. **A máscara e a formação do ator**. 1990. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) -Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 1990.

MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes. **A arte da animação**: intercruzamentos entre o teatro de formas animadas e o cinema de animação. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MORGADO, Alberto Luiz. **A visualidade mística da montagem do Hamlet de Gordon Craig no TAM**. 2018. Dissertação (Pós-graduação em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

OLIVEIRA, Liliana de Matos. **Corpo em estado de trânsito**: um entre-lugar como condição de atuação. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) -Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2013.

PEREIRA, Costa Heloisa. *Ecole de Théâtre e/ou école de vie? Par-delà la pédagogie de l'acteur du Théâtre du Soleil, les processus de transmission d'une éthique et d'un mode de vie dans le cadre de l'Ecole Nomade* (Outubro, 2018) / Mémoire de Master 2 – Université Vincennes – Saint Denis – Paris 8 / Master Arts – Mention Arts de la Scène et du Spectacle Vivant Parcours Scènes du Monde, Histoire et Création Heloísa Costa Pereira – 15603980 / 2018.

SILVA, Nelson José Batista da. **Memória, esquecimento e criação em Nietzsche**. 2012. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)- Centro de Ciências Humanas e Sociais (CCH), 2012.

VACCARI, Eduardo Ferreira Chaves. **Encenar ensinando – ensinar encenando**: a relação entre encenação e pedagogia a partir da análise de processos de criação do Théâtre du Soleil. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

Artigos – Periódicos – Entrevistas

AMARAL, Ana Maria. Do objeto à figura e da imagem à forma **Móin-Móin: Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaguará do Sul, ano 10, n.12, 2014.

AMARAL, Ana Maria. O Inverso das Coisas. **Móin-Móin: Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaguará do Sul, ano 1, n. 1, 2005.

ARONSON, Arnold. Olhando para o abismo. **Revista Percevejo**. Tradução de Lidia Kososvski. Periódico do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas/UNIRIO. Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, jan./jun. 2016.

BARBA, Eugenio. O quarto fantasma. **Revista Urdimento**, n. 9, dez. 2007.

BANU, Georges. De l'apprentissage à l'apprentissage”, *Alternatives Théâtrales*, n. 70-71 ("L'enseigneurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabilly"), p. 24-31, dec. 2001

BANU, Georges. Peter Brook: esboço de uma obra Peter Brook: esquisse d'une œuvre Georges Banu Université Sorbonne Nouvelle. Paris 3. / Moringa - Através do espetáculo. – João Pessoa, v. 6, n. 1, jan./jun. 2015.

BATISTA, Rodrigo Siqueira et al. E = mc²: as ideias de Einstein sobre educação. **Ciência em Tela**, v. 2, n. 2. 2009.

BELL, John. Atuando com coisas: o mundo material em cena 1. New York University – New York (EUA). Tradução de Marisa Napolini, Mestre em Teatro; e Marcos Heiser, Jornalista, graduado em Comunicação Social. **Móin-Móin: Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaguará do Sul, n. 8, 2018.

BELTRAME, Valmor Níni. A marionetização do ator. **Móin-Móin: Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaguará do Sul, n. 1, 2005.

BELTRAME, Valmor Níni, SILK, Lucrécia. A direção de espetáculos no Teatro de Animação no Brasil. **DA Pesquisa**, Florianópolis, v.4, n.6, p. 001-006. 2009.

BONDÍA, Larrosa Jorge. Notas sobre a Experiência ou sobre o Saber da Experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação, São Paulo, n. 19, jan./abr. 2002.

CARNEIRO, Raphael Marco Oliveira. O curioso caso de Benjamin Button: um estudo comparado entre o conto, a narrativa gráfica e o filme. **Anais do CENA**. v. 1, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

CARIAD, Astles. Pesquisa sobre teatro de formas animadas: entre mundo. **Móin-móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaguará do Sul, ano 12, n.16, 2016.

CHAVES, Yedda Carvalho. V. Meyerhold e a “Memória loci”: uma poética da visualização do corpo que pensa. **Sala Preta**, 2010.

CORTÉS, Olga Nancy Peña. A criação poética na perspectiva de Paul Valéry. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. **Scriptorium**: Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 22-31, jan./jun. 2016.

COSTA, Felisberto Sabino. A Máscara e a Formação do Ator. **Móin-móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaguará do Sul, ano 01, n. 01, 2005.

COSTA, Felisberto Sabino. Em Bali, homens usam flores na orelha: protocolo de uma experiência com o TopengPajegan. **Sala Preta**, v. 12, n. 1, p. 88-100, 2012.

CRAWFORD, Paulo. Albert Einstein: uma biografia muito breve. Departamento de Física da FCUL e CAAUL Campo Grande, Ed. C8, 1749-016 Lisboa, Portugal, 2020.

DALBOSCO, Cláudio Almir. Diálogo consigo mesmo, voz interna da consciência e a ação simbólica no contexto pedagógico. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 5, n. 9, p. 97-115, jan./jun. 2006.

DIAS, Natacha. Teatro e trabalho sobre si: a perspectiva de Stanislavski. Universidade Estadual do Paraná, **Conceição Conception**, Campinas, SP, v.8, n.2, p.262 - 275, jul./dez. 2019.

DORT, B.; UHIARA, R. A representação emancipada. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 1, 2013.

ERULI, Brunella. O ator desencarnado. Marionete e vanguarda. **Móin-móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaguará do Sul, ano 4, n. 5, 2008.

FALEIRO, José Ronaldo; RECIO, Lialiana Pérez. Princípios para a formação do ator: animado/animador. **Urdimento**. Florianópolis, v. 3, n. 33, dez. 2018.

FALEIRO, José Ronaldo; RECIO, Liliana Pérez. O animador, aquele que não esqueceu a infância: uma perspectiva sobre animismo e ludens no teatro contemporâneo. **Revista USP**.

FÉRAL, Josette. Teatro performativo e pedagogia: entrevista com Josette Féral. **Sala Preta**. São Paulo, n. 9, 2009.

FERREIRA, Gilmar Leite. A poesia educa. **Revista Contemporânea de Educação**, n. 12, ago./dez. 2011.

FREIXE, Guy. O Clown no Ensino de Jacques Lecoq. Universidade de Franche-Comté – UFC, Besançon, França. Tradução: Clóvis D. Massa. Porto Alegre: **Revista Cena: Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas**, 2018.

FREIXE, Guy. A improvisação e o jogo com máscara na formação do ator. Universidade de Franche-Comté – UFC, Besançon, França Porto Alegre: **Revista Cena: Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas**, n. 23, p. 184-193, set./dez. 2017. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena/>. Acesso em: 26 fev. 2021.

GIL, José. Transcrição palestra. **Revista LUME**. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Campinas, n. 1, set., 2012.

GIL, José. Entrevista com José Gil; conduzida por Bruno Marques. **Revista de História da Arte**, n. 5, 2008.

GIROUX, Sakae Murakami. A concepção da flor no teatro. Apresentada durante o II Congresso Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, realizado em novembro de 1986, no Centro de Estudos Japoneses da USP.

GOLDOVSKIY, Boris. Tradição como condição de desenvolvimento. **Móin-móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaguará do Sul, 2018.

GOMIS, P.; BAILLON, S. Como a história das crianças de rua do Senegal atravessa as fronteiras. **Móin-Móin: Revista De Estudos Sobre Teatro De Formas Animadas**, Jaguará do Sul, v. 2, n. 21, 2019.

HOUDART, Dominique. Cie. Hourdart-Heuclin (Paris): manifesto por um teatro de marionete e de figura. **Móin-móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaguará do Sul, ano 3, 2007.

HARDT, Lúcia Schneider. A dimensão ético-estética do “cultivo de si” em Nietzsche. *Quaestio*, Sorocaba, SP, v. 22, n. 2, p. 509-523, maio/ago. 2020.

ICLE, Gilberto. Da pedagogia do ator à pedagogia teatral: verdade, urgência, movimento. **Revista O Percevejo online**. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UNIRIO. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 2009.

IRLANDINI, Isabella Azevedo. Reflexões sobre a voz no teatro de animação. UDESC; In: Reunião Científica da ABRACE, 6. Porto Alegre, UDESC. 2011.

JUNIOR, Arlindo Rebechi. Wally Salomão: a poesia da inquietação. *Comunicação e Educação*; ano XXII, N 1. 2017.

MAGALDI, Felipe. A metamorfose de Adelina Gomes: gênero e sexualidade na psicologia analítica de Nise da Silveira. **Sex., Salud Soc.**, Rio de Janeiro n. 30 set./dez. 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-64872018000300119. Acesso em: 2 abr. 2021.

NETO, A. A. Lima; NÓBREGA T. P. Corpo, cinema e educação: cartografias do ver. **HOLOS**, ano 30, v. 5, nov. 2014.

NOGUÈS, Joelle. Transfigurações dos corpos: os corpos pensantes. **Móin-móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaguará do Sul, v. 1, n. 17, 2017.

OLIVEIRA JUNIOR, Francisco Guilherme de. A materialidade do boneco no processo de criação cênica. **Anais do Congresso da ABRACE**, 7. Tempos de Memória, Vestígios, Ressonâncias e Mutações. Porto Alegre, out, 2012.

PAIVA, Duda. Quando o objeto ganha memória. **Móin-móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas.**, Jaguará do Sul, ano 13, n.17, 2017.

PALERMO, Carmecita baseado na tese de PhD da autora (PALERMO, 2007) / Fonte: Teatro de Máscaras / Valmor Beltrame e Milton de Andrade, p. 153; org. Florianópolis: UDESC, 2010.

PARENTE, José. O papel do ator no teatro de animação. **Móin-móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaguará do Sul, ano 1, n. 1, 2005.

PICON-VALIN, Beatrice. Meyerhold e as marionetes. **Móin-móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaguará do Sul, v.2, n. 4, 2018.

PIRAGIBE, Mario. O teatro de animação e a pesquisa acadêmica: um apanhado de apontamentos e desafios. **Móin-móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas.**, Jaguará do Sul, ano 12, n.16, 2016.

RABELO, Flávio; FERRACINI, Renato. O ‘entre lugar’ invisível do corpo-em-arte. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1. 2010.

RANGEL, Sonia Lucia. Imagem como pensamento criador: trajeto entre poesia, visualidade e cena em Protocolo Luna. **Móin-móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaguará do Sul, ano 10, n.12, 2014.

RODRIGUES, Mauro R. Imago Anima: sobre o ator e a marionete. Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 6. 2010.

SCHEFFLER, Ismael A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas. **Revista Urdimento**, v.2, n.32, p. 279-304, set. 2018.

SILVA, Amabilis de Jesus. Figurinos, ou sobre a pele e os modos de existência. **Móin-móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaguará do Sul, ano 10, n.12, 2014.

Simões, C. A necessidade da mudança na continuidade da tradição do mamulengo. **Móin-Móin: Revista De Estudos Sobre Teatro De Formas Animadas.** v. 2, n. 21, 2019.

SOBRINHO, Teotônio. Reflexões sobre o ator no teatro de imagens. **Móin-móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaguará do Sul, ano 1, n. 1, 2005.

VACCARI, Eduardo. Criação, formação e transmissão: procedimentos artísticos/pedagógicos desenvolvidos no Théâtre du Soleil. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO. Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 6. 2010.

VALÉRY, Paul. Primeira lição do curso de poética. Palestra inaugural do curso de poética no Colégio da França, em Variété V, Nrf (Nouvelle Revue Française); tradução e notas: José André LôpezGonçâlez Gallimard, 1944.

_____. O poeta e o filósofo da arte. **Templo Cultura Delfos.** – Ano XI, 2021. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2014/06/paul-valery.html>. Acesso em: 2 abr. 2021.

VAUTRIN, Éric. Uma Arte do Encontro. **Revista brasileira de estudos da presença.** Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 275-286, jan./abr. 2013.

VELHINHO, Miguel. Como plantar um boneco no coração de alguém? Desafios para o ensino do teatro de animação na Universidade. **Revista Urdimento**, v.2, n.32, p. 112-124, setembro. 2018.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. “Cultivo” e vivência (Erlebnis): premissas à construção da tarefa de ‘tornar-se o que se é’ em Nietzsche. **Cadernos de Ética e Filosofia Política** 17, p.203-227, 2/2010.

Revistas e Catálogos

MÓIN-MÓIN – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. ANO 1, V.1, 2005.

MÓIN-MÓIN – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. ANO 2, V.2, 2006.

MÓIN-MÓIN – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. ANO 3, V.3, 2007.

MÓIN-MÓIN – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. ANO 3, V.4, 2007.

MÓIN-MÓIN – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. ANO 4, V.5, 2008.

MÓIN-MÓIN – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. ANO 5, V.6, 2009.

MÓIN-MÓIN – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. ANO 6, V.7, 2010.

MÓIN-MÓIN – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. ANO 7, V.8, 2011.

MÓIN-MÓIN – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. ANO 8, V.9, 2012.

MÓIN-MÓIN – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. ANO 9, V.10, 2013.

MÓIN-MÓIN – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. ANO 9, V.11, 2013.

MÓIN-MÓIN – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. ANO 10, V.12, 2014.

MÓIN-MÓIN – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. ANO 12, V.15, 2016.

MÓIN-MÓIN – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. ANO 12, V.16, 2016.

MÓIN-MÓIN – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. ANO 13, V.17, 2017.

Revista de cinema e outras questões audiovisuais (cinemais): Brecht, Eisentein, distanciamento e êxtase, razão e sentimento, o épico e o didático. / As presenças de Eisenstein e Brecht no cinema da América Latina. – n. 12, jul./ago. 1998.

BOEUF, Patrick Le. *Craig et lamarionette* / Patrick Le Boef (org.) – France: Aveclacolaboration de Thema – Acte Sud/ Bibliochequenaciale de France, 2009.

RUBEM, Alves. *Revista Pazes. – Educação e Direitos Humanos.* / Rubem Alves. / Agosto, 2018. Disponível em: <https://www.revistapazes.com/educacao-sensibilidades-rubem-alves/> Acesso em: 02 abr. 2021.

RUBEM, Alves. *Revista Prosa, Verso e Arte.* / Rubem Alves. / 2021. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoarte.com/sobre-o-amar-e-o-ouvir-rubem-alves/> Acesso em: 02 abr. 2021.

RUBEM, Alves. *A Arte de Produzir Fome.* / Coluna da Folha de São Paulo escrita por: Rubem Alves. / 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u146.shtml>. Acesso em: 02 abr. 2021.

SARTORI, Donato e Paola Piizzi. *A Máscata Teatral na arte dos Sartori: da commediadell'arte ao mascaramento urbano.* / curadoria do catálogo: PáolaPiizi e Donato Sartori; traduções: Priscilla Duarte, Lavínea Fernandes, Alessandra Vanucci. – Realização: Centro Maschere e Gestuali e Grupo Moitará. – Rio de Janeiro, 2008.