



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LIVIA GUERRA DE ARAÚJO FREITAS

A SALA DE AULA COMO RESISTÊNCIA: A PESQUISA DE CRISTIANE PAOLI
QUITO FRENTE À HIPERCONEXÃO NA CONTEMPORANEIDADE

RIO DE JANEIRO

2024

LIVIA GUERRA DE ARAÚJO FREITAS

**A SALA DE AULA COMO RESISTÊNCIA: A PESQUISA DE CRISTIANE PAOLI
QUITO FRENTE À HIPERCONEXÃO NA CONTEMPORANEIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas – linha de pesquisa Processos e métodos de construção cênica (PMC).

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Tatiana Motta-Lima

Rio de Janeiro

2024

F

FREITAS, LIVIA GUERRA DE ARAÚJO
A SALA DE AULA COMO RESISTÊNCIA: A PESQUISA DE
CRISTIANE PAOLI QUITO FRENTE À HIPERCONEXÃO NA
CONTEMPORANEIDADE / LIVIA GUERRA DE ARAÚJO FREITAS. -- Rio
de Janeiro, 2024.
128

Orientador: TATIANA MOTTA-LIMA .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas, 2024.

1. CRISTIANE PAOLI QUITO. 2. improvisação. 3. educação
somática. I. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**A SALA DE AULA COMO RESISTÊNCIA: A PESQUISA DE CRISTIANE PAOLI
QUITO FRENTE À HIPERCONEXÃO NA CONTEMPORANEIDADE**

POR

LIVIA GUERRA DE ARAÚJO FREITAS

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Tatiana Motta Lima
Presidente e orientadora

Documento assinado digitalmente
gov.br GILBERTO ICLE
Data: 19/03/2024 15:01:34-0300
Verifique em <https://validar.jil.gov.br>

Prof. Dr. Gilberto Icle (UFRGS)

Documento assinado digitalmente
gov.br PAULO RICARDO MERISIO
Data: 19/03/2024 15:44:28-0300
Verifique em <https://validar.jil.gov.br>

Prof. Dr. Paulo Merísio (PPGAC/UNIRIO)

Banca considerou a Dissertação: **APROVADA**

Rio de Janeiro, 13 de março de 2024

Av. Pasteur, 436 – Urca | RJ Cep: 22.290-240 | Tel.: 21 2542-2565
ppgac.secretaria@unirio.br | <http://www.unirio.br/cla/ppgac>

O sujeito moderno é um consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades, um curioso impenitente, eternamente insatisfeito. Quer estar permanentemente excitado e já se tornou incapaz de silêncio [...], tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela acarreta, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência.

Jorge Larrosa Bondía

AGRADECIMENTOS

Tatiana Motta-Lima: pelo direcionamento primoroso e indispensável na minha caminhada, a generosidade, e a confiança depositada em mim durante todo o processo. Ao “fala rapariga” logo no início da nossa última conversa online, me trazendo a sensação de fazer parte da sua vida com humor.

Gilberto Icle e Paulo Merísio: minha Banca da Qualificação, pelos apontamentos que me fizeram escolher caminho fértil. Gilberto, pelos detalhes da sua fala, Paulo, pelo olhar afetuoso de quem também foi meu professor.

Minha turma 55 da EAD: por um período em que a vida começava em outro registro de afetos, por terem vivenciado comigo o processo da Quito em 2005 e a grande aventura de “Sonhei que um peixe tirava a roupa e ficava nu”.

Turma que acompanhei em 2022 na EAD (72): por me deixarem reviver as belezas das descobertas nos processos de pesquisa e construção de cena, na metodologia estudada.

Fabrizio Licursi: pelos apontamentos em sala de aula, junto à Quito, em 2022. Pelas caronas e risadas, além das conversas sobre os seus aprendizados no BMC. Pela permissão em citar o seu nome num episódio que vivenciamos em sala de aula.

Tarina Quelho: mesmo com a sua ausência em 2022, a sua presença me chegava. Pelas conduções, junto à Quito, na turma de 2005. Olhar atento e sorriso leve que me marcaram.

Mirna Juliana: por ter sido a única pessoa com quem compartilhei o meu pré-projeto de mestrado, por ter me estimulado a tentar uma vaga na UNIRIO e acompanhado todas as etapas até o meu ingresso no curso. Por ter feito a minha revisão final por um preço que só uma amiga pode fazer.

Turma do Mestrado: pelas conquistas de cada um(a) de nós, compartilhamentos de ideias e medos, e por estarem no mesmo barco que eu, ainda que em cabines diferentes. Anseio conhecê-los(las) pessoalmente.

Trunqueira: pelo fortalecimento da minha caminhada na paz, com suporte e coragem.

Fernanda Raquel: pelo café da tarde em Perdizes (SP), durante a minha escrita, que proporcionou conversa sobre a Quito e lembranças de experiências que vivemos juntas em sala de aula, além do compartilhamento de anotações de caderno de aulas de 2005.

Possidônio Montenegro: agradeço dia e noite pela amizade de mais de 20 anos, só nessa vida, imagine somando as outras.

Família: pela rebeldia e teimosia que não cabem em mim. Mariano, pai, por ser o mais sonhador, Samara, mãe, por ser a mais obstinada, Pedro, irmão, por ser suporte indispensável na minha vida em São Paulo, Ivan, irmão – e gêmeo de Pedro –, por ser o nosso cuidador, de longe ou de perto. Te amoS.

Cristiane Paoli Quito: à mulher que é, mente brilhante, espírito apaziguador e coração barulhento.

RESUMO

O presente trabalho disserta sobre a metodologia de ensino e de criação cênica da professora e encenadora Cristiane Paoli Vieira (Quito) frente aos desafios que a hiperconectividade contemporânea coloca à sua sala de aula de atuação. A metodologia de Quito, ou o seu “eixo de pesquisa”, como ela mesma o nomeia, foi desenvolvido e refinado por mais de 30 anos, compreendendo sua atuação nas áreas artística e pedagógica, orientando estudantes e dirigindo atores e bailarinos, dentro e fora da USP. Tal eixo ou estrutura metodológica, expressa na teoria do “movimento, imagem, ideia”, traz para o centro das pesquisas a importância da propriocepção do ator em processos de jogos e criações cênicas improvisacionais, sempre em diálogo com o seu tempo. Acolhe, portanto, a presença de diferentes e diversas corporeidades e individualidades, em sala de aula, afirmando que 'a cena improvisada ensina e aprende com a diversidade que nela se apresenta'. Os dispositivos centrais de sua metodologia são os processos da educação somática (*Ideokinesis* e BMC), as práticas contemplativas, mais precisamente o Aikido, e os exercícios e jogos cênicos. A improvisação é o aspecto mais central dessa metodologia e aparece como o meio, para se chegar à uma cena previamente desenhada, ou como o fim, construindo a cena enquanto se apresenta ao público, sem marcações prévias. Essa dissertação busca perceber como os atravessamentos que surgem fora da sala de aula e que têm presença marcante dentro dela, principalmente, a diferença gerada nas subjetividades pela hiperconexão contemporânea, transforma ou se fricciona com essa metodologia. Percebe-se que as práticas e fundamentos do eixo de pesquisa de Quito, por sua convocação às experiências e as relações singulares, opõem resistência aos modos de percepção de si produzidos pelo mundo digital, mesmo que a professora e sua metodologia continuem se transformando com e através da relação com seus estudantes.

Palavras-chave: hiperconexão; improvisação; educação somática; modos de subjetivação; Quito.

ABSTRACT

This work discusses the teaching methodology and scenic creation of the teacher and director Cristiane Paoli Vieira (Quito) facing the challenges that hyperconnectivity contemporary brings to your acting classroom. Quito's methodology, or her “research axis”, as she herself calls it, has been developed and refined for more than 30 years, understanding his work in the artistic and pedagogical areas, guiding students and directing actors and dancers, inside and outside USP (University of São Paulo). Such axis or methodological structure, expressed in the theory of “movement, image, idea”, brings to the center of research the importance of the actor's proprioception in game processes and improvised scenic creations, always in dialogue with their time. It therefore welcomes the presence of different and diverse corporeality and individualities, in the classroom, stating that 'the scene improvisation teaches and learns from the diversity that is presented in it'. The devices central to its methodology are the processes of somatic education (Ideokinesis and BMC), the contemplative practices, more precisely Aikido, and scenic exercises and games. The improvisation is the most central aspect of this methodology and appears as the means to arrive at a previously designed scene, or as the end, building the scene while presented to the public, without prior appointments. This dissertation seeks to understand how crossings that appear outside the classroom and that have a strong presence inside it, mainly, the difference generated in subjectivities by contemporary hyperconnection, transforms or rubs against this methodology. It is clear that the practices and fundamentals of the Quito research axis, for its call to experiences and the singular relationships, oppose resistance to the ways of perceiving themselves produced by the digital world, even though the teacher and her methodology continue to transform with and through the relationship with their students.

Keywords: hyperconnection; improvisation; somatic education; subjectivation ways; Quito.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1 – Eu e Quito numa montagem.....	13
Foto 2 – Quito em 2005, durante o processo de "Sonhei que um peixe tirava a roupa e ficava nu".....	28
Foto 3 – Quito e estudantes pesquisando em livro de anatomia, em maio de 2022	32
Foto 4 – Fernanda Raquel, amiga e contemporânea de turma da EAD, depois da massagem no coração, em 2005	35
Foto 5 – Respiração preparatória para o exercício “entradas e saídas”, em 2022	41
Foto 6 – Julio Machado, amigo e contemporâneo de turma da EAD, depois da massagem nos ossos do braço, em 2005.....	45
Foto 7 – Ao fundo, o roteiro da noite na lousa, em 2005	54
Foto 8 – Ensaio de “Sonhei que um peixe tirava a roupa e ficava nu”, em 2005.....	56
Foto 9 – Davi Reis, contemporâneo de turma da EAD, em 2005	83
Foto 10 – Eu, de pé, acompanhando Anahi Rubin e Vinícius Meloni no “Rolinho”, durante o processo de montagem de “fausto.org”, na EAD, onde fui atriz e preparadora corporal, em 2007	89
Foto 11 – Parte da turma de 2022 em pesquisa	92
Foto 12 – Massagem no coração, no Estúdio 8 Nova Dança. Parte da turma de 2022	98
Foto 13 – Quito, ao centro, de preto, e a turma 72, antes da estreia de "O Turista Aprendiz: trechos e rabiscos"	105
Foto 14 – Obra de Daiara Tukano “Espelho da vida”, na 34ª Bienal de São Paulo, e o meu reflexo no espelho da obra.....	108

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 CAMINHO DE VOLTA A QUITO E À ACADEMIA	11
1.2 TRAJETÓRIA DESTA PESQUISA	13
2 DISPOSITIVOS DE UMA METODOLOGIA	25
2.1 PROCESSOS SOMÁTICOS.....	30
2.2 RESPIRAÇÃO	38
2.3 JOGOS CÊNICOS.....	47
2.4 O SIM COMO CUIDADO DE SI.....	52
3 HIPERCONEXÃO E ENTREMEIOS DE UMA CENA IMPROVISADA	64
3.1 ATENÇÃO E HIPERCONEXÃO DO SUJEITO CONTEMPORÂNEO	64
3.1.1 Como se abrir em porosidade para a experiência da cena improvisada?	70
3.1.2 Como não se abrir em porosidade para a experiência da cena improvisada?	76
3.2 A IMPROVISAÇÃO COMO EXPERIÊNCIA.....	82
3.3 A IMPROVISAÇÃO E A ESTÉTICA DA IMPERFEIÇÃO	90
4 A OUTRA COMO ALIADA, DENTRO E FORA DA SALA DE AULA	96
4.1 CORPOS NEGROS, TRANS, GÊNERO FLUIDO, INDÍGENAS: A IMPORTÂNCIA DE UMA SALA DE AULA PLURAL	96
4.2 ASPECTO RELACIONAL X NARCISISMO	107
5 CONTO: “TEMPO DA MAGIA”	111
6 CONCLUSÃO	114
REFERÊNCIAS	120

1 INTRODUÇÃO

1.1 CAMINHO DE VOLTA A QUITO E À ACADEMIA

Outrora eu era daqui, e hoje regresso estrangeiro,
Forasteiro do que vejo e ouço, velho de mim.
Já vi tudo, ainda o que nunca vi, nem o que nunca verei.
Eu reinei no que nunca fui.
(Fernando Pessoa)

Parece indiscutível começar por aqui. Sempre fui uma estrangeira na terra de São Paulo. Lembro-me dos dois primeiros anos de adaptação na cidade, assustava-me com a velocidade das coisas, as relações superficiais e demasiadamente ágeis e, por que não, frágeis, para se estabelecer qualquer tentativa de verticalização. Cheguei em 2003, morei na cidade por 8 anos, me formei em Teatro pela Escola de Arte Dramática da ECA/USP e, em 2011, fui para o Rio de Janeiro, outra terra desconhecida, para começar de novo. Eu desembarcava com uma mala e a identidade para morar por mais 8 anos, voltar à universidade, até regressar a São Paulo, onde tudo recomeçaria mais uma vez, e de onde escrevo agora a minha pesquisa. Reconheço um certo movimento circular entre as minhas idas e vindas, como uma espiral que gira em torno do mesmo eixo, porém em grau diferente.

Como o Fernando Pessoa diz “Outrora eu era daqui e hoje regresso estrangeiro”, parece uma terra habitada pela segunda vez, onde a ignorância ainda se faz presente e é no seu regresso que ele compreende isso. Voltar para atestar que “Eu reinei no que nunca fui”. Poeticamente, me comparo a uma recém-nascida quando é retirada do canal vaginal pelo obstetra, um leve giro em espiral em torno do eixo da cria é necessário para que ela venha ao mundo, os ombros atravessem o canal e os ossos se acomodem da melhor maneira para o nascimento das duas marinheiras de primeira viagem, mãe e filha.

Mas, por que voltar, para além de atestar a total inabilidade de conhecimento, sentindo-me ainda “Forasteiro do que vejo e ouço”? Bom, sobre o Pessoa eu não posso afirmar nada, mas, para mim, fez sentido porque foi nesse lugar de terra estrangeira, fora do Ceará, de onde vim e onde aprendi a andar, a comer e a amar, que, assim desavisadamente, encontrei uma Casa: ela ficava no quintal da Escola de Arte Dramática e tinha chão de madeira. Nessa casa me sentia grande, com o meu 1,78m, ocupava o meu corpo e podia experienciá-lo com confiança, entendia que ele continuava para além de mim e atravessava outros corpos semelhantes ou diferentes do meu,

e isso me fazia sentir integrante, pertencente a algo. Era ali que eu me ocupava completamente de mim. Essa casa era uma sala de aula e nela havia uma professora chamada Cristiane. Voltei também, e principalmente, para me procurar, me reencontrar, e, quem sabe, na melhor das hipóteses, me achar, naquele eixo espiralado que a recém-nascida experimenta em movimento pela primeira vez na hora do seu nascimento.

De março a julho de 2022, ainda durante uma pandemia que já tinha destruído milhares de vidas no Brasil e mundo afora, num país imerso em descaso e insanidade de um governo mal caráter, era possível respirar, mesmo com máscara cirúrgica, num teatro com mais algumas pessoas, estudantes da EAD/USP, e acompanhar Cristiane Paoli Quito, professora e encenadora, na orientação de mais uma turma que passaria pela sua metodologia. Nessa volta seria possível revisitar a espinha dorsal de uma pesquisa que me fez sentir em casa, só que tanto eu e a professora em questão estávamos em outro momento da vida. Vejo isso como um grande privilégio. O contato com essa turma específica me fez refletir sobre pontos que não estavam previstos quando cheguei para o “trabalho de campo”, reflexões que aparecem em um dos capítulos dessa dissertação intitulado “A outra como aliada, dentro e fora da sala de aula”.

Foi uma oportunidade de olhar para o passado com olhos no presente, projetando o futuro, entender os mecanismos de uma metodologia, revisitando-a na fonte, não como estudante, embebida pela magia do encontro e dos afetos que vivi, mas percebendo as possíveis armadilhas e os benefícios de uma concepção que foi fundamental no meu processo de construção da atriz e que agora me encontra como professora em formação e como pesquisadora, essa última ainda tímida, com milhares de quilômetros para rodar, porém corajosa e desejosa por experiência.

Na canção “Volver a los 17”, de Mercedes Sosa, ela diz: “*Mi paso retrocedido/ Cuando el de ustedes avanza / El arco de las alianzas / Ha penetrado en mi nido / Con todo su colorido / Se ha paseado por mis venas / Y hasta la dura cadena / Con que nos ata el destino / Es como un diamante fino / Que alumbra mi alma serena*” ou, em tradução livre: “Meu passo para trás / Quando o seu avança / O arco das alianças / Penetrou no meu ninho / Com toda a sua cor / Passou pelas minhas veias / E até a dura corrente / Com a qual o destino nos prende / É como um diamante fino/ Que ilumina minha alma serena”. Estar nessa sala de aula foi firmar aliança com aquelas pessoas num passo silencioso de voltar para avançar, observar e reviver, revisar e rever, reouvir, reorganizar, me deixar mexer e ser mexida nos órgãos e ossos que adormeciam por inúmeras razões. A corrente que nos prendia, apesar de dura, porque o destino,

muitas vezes, parece implacável, nos permitia movimentos livres de cumplicidade mesmo sem palavras. Eu me via em casa novamente, mas agora eu estava na plateia e me sentia bem nessa posição.

Foto 1 – Eu e Quito numa montagem

Na EAD, em 2005



Fotografia: Águeda Amaral

Foto de Águeda Amaral.

No Estúdio Oito Nova Dança, durante a minha entrevista, em 2023



Foto de Rodrigo Soler.

1.2 TRAJETÓRIA DESTA PESQUISA

No início da pesquisa escrita, quando ingressei no curso de mestrado do PPGAC – UNIRIO, muitas questões me convocavam e me impeliam a voltar à sala de aula de Quito. Observar o que tinha mudado de 2005, quando fui sua aluna na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo e entrei em contato com a sua metodologia pela primeira vez, para 2022, quando me propus a acompanhar uma turma de estudantes na mesma escola, passando

por processo semelhante ao que eu tinha vivenciado anos atrás, parecia uma escolha importante, que me ajudaria a direcionar o meu projeto. É lógico que essa curva, que atravessa quase 20 anos no espaço-tempo, me mostraria que o curso já não era mais o mesmo porque os estudantes eram outros, a Quito era outra e o mundo estava mais agitado que nunca.

O que eu estava buscando, inicialmente, era me atualizar nos seus ensinamentos e rever alguns conceitos que me acompanhavam como atriz e professora de teatro em formação, mas a partir desta nova experiência em sala de aula, muitas coisas se transformaram. Antes de falar das novas percepções, é importante frisar que conheci a Quito quando, na Escola de Arte Dramática, fui sua aluna em 2005 e que continuei a me aprofundar na sua metodologia em 2007 e 2008, quando fui sua assistente nas aulas de improvisação. Nessa época, também colocava em prática os seus ensinamentos ao fazer preparação corporal de atores para coletivos que se formavam na mesma Escola. Em 2005, eu estava ávida para vivenciar a sua metodologia, que todos e todas comentavam pelos corredores da ECA, e que, mais adiante, me possibilitaria unir a dança ao teatro, duas expressões artísticas que me acompanham, desde os 4 anos, pelas escolas e palcos do Ceará, até hoje, nesse momento, em São Paulo.

Voltando ao mestrado, fiz uma imersão, uma viagem de volta ao núcleo duro da metodologia de Quito¹: estive em sala de aula com ela de março a junho de 2022, cinco dias por semana, das 18:30 às 23:30. Essa maratona me trouxe muitas inquietações e, portanto, bastante movimento ao que parecia, inicialmente, apenas (nunca será apenas) um estudo sobre a sua metodologia, os seus princípios, que eu sempre utilizei, fosse treinando atores de teatro, construindo personagens ou me apresentando nos palcos como atriz. Então, no mestrado – e no reencontro –, havia a expectativa de me atualizar nesse conhecimento e entender como a sua prática e pesquisa estavam sendo construídas e percebidas pelos estudantes de hoje, se elas estavam marcando seus caminhos acadêmicos – e vidas – como haviam marcado o meu – e a minha.

Por ter a oportunidade de estar em contato com a pesquisa da Quito em momentos tão distintos, num arco de tempo de quase 20 anos, em algumas situações, comparei os procedimentos utilizados em sala de aula, nos anos de 2005 e 2022, tentando fugir da maneira simplista de julgar o que era (ou é) melhor. Pareceu-me que o que percebia como diferença

¹ Embora Quito fale de seu trabalho de maneira pública, utilizando o termo "eixo de pesquisa", em muitos momentos da escrita, refiro-me a ele como metodologia. Durante a entrevista que ela me concedeu, em maio de 2023, entendi que não há impedimento algum, por parte dela, em relação às alternâncias dos termos, já que utilizou ambos.

estava relacionado a maneiras de responder – em trabalho artesanal e pedagógico – ao mundo de hoje, com todas as suas especificidades, sobretudo em relação ao tempo, que passa muito mais rápido do que aquele de 2005. É claro que as mudanças não são apenas no ritmo do tempo, no sentido da velocidade das informações e das atividades ininterruptas a que estamos todos sujeitos, mas também de tempo no sentido social, pois, em 2022 me deparei com uma sala de aula muito diversa. Era preciso perceber o momento em que estávamos inseridos: uma pandemia de covid 19 ainda por ser controlada, um momento político traumático do país, a presença de uma turma plural em seus corpos, classes sociais, orientações sexuais, e de gênero, e avanço da hiperconexão e do alcance das redes e *big techs*, nas nossas vidas cotidianas.

Eram/são muitas as variáveis e não pretendo e nem posso me aprofundar em todas elas. Revelava-se mais importante olhar para a hiperconectividade e os efeitos que ela exerce sobre os modos de ser e de estar na contemporaneidade, por entender que essa realidade opõe resistência ao que a metodologia estudada propõe, a um projeto que estimula a experiência em sala de aula, que promove um olhar sutil para as relações – consigo e com o outro e suas alteridades. Como disse Quito, na entrevista que fiz com ela em maio de 2023, e de onde trarei outras discussões que serão destacadas ao longo desta escrita: “A hiperconexão já está, a gente precisa saber usar. Ela está disputando”. Segundo ela, os estudantes de hoje estão com menos paciência para ouvir, para construir aprendizado, pois têm nas mãos, num arrastar de dedo, acesso à informação que precisam na hora que desejam: “Antigamente, a pessoa que tinha mais estrada, tinha algo para trazer de conhecimento aos mais jovens. Hoje, com o advento do Chat GPT [...] a informação eu tenho, ela não passa mais por uma construção, uma pesquisa, o encontro de pessoas, ela chega num clique”. E é essa afirmação de Quito, que fala de uma sala de aula em disputa, que me proponho a aprofundar nesse trabalho.

Com as aprendizagens e discussões das aulas nas disciplinas do mestrado, com o contato direto com a Quito e seus estudantes, com as conversas e o curso sobre a “ecologia da atenção” com a minha orientadora, com as indicações da banca de qualificação, os caminhos se abriam à minha frente e me convidavam a olhar para além dos aspectos artesanais da metodologia ou, para dizer melhor, me convidavam a olhar para a arteficialidade, trazendo à luz seus aspectos éticos e políticos, vinculados ao momento no qual estamos vivendo. Era óbvio que dificuldades se apresentavam – e elas estavam ligadas, para citar alguns exemplos, ao reconhecimento de uma nova USP, ao contato com as diferenças de pensamentos e atitudes entre estudantes numa mesma sala de aula, à maneira como me portar para acompanhar a turma,

agora que estava pesquisadora, etc. –, e eu não podia nem queria descartá-las, era necessário abrir a escuta para os entremeios dessa prática, no sentido em que ela não era/é uma metodologia sem contexto, sem contingências, sem temporalidades. Ao contrário. Percebi que era preciso olhar, ao mesmo tempo, para o dentro e o fora da sala de aula para (re)pensar essa metodologia tão fundamental em minha trajetória. Em 2022, outras corporeidades se apresentavam, outro mundo e outra Universidade, diversos daqueles da primeira década dos anos 2000. Um mundo extremamente acelerado, das multitarefas, e hiperconectado, digital e competitivo – para dizer o mínimo – se impunha, e uma outra USP, mais plural, servia de cenário. Eu encontrava, respirando naquela sala de aula, uma outra Quito, e eu, por minhas experiências, práticas e reflexivas, era também uma outra Livia.

A pesquisa ganhou força dentro de uma sala de aula que tem na improvisação o eixo que promove calor – como uma grande mola propulsora das relações e produção de experiências –, e impulsiona as criações, as trocas e as percepções de mundo. A metodologia da Cristiane Paoli Quito se utiliza de dispositivos – exercícios, respirações, jogos, etc. – de um fazer teatral artesanal, mas estes dispositivos se relacionam e animam uma reflexão sobre o mundo que nos cerca, levam em conta os variados tipos de corpos que habitam e que produzem diferenças nesta sala de aula onde o jogo improvisacional é a tônica. Assim, a dissertação, e essa foi a maneira que encontrei para olhar e escrever sobre a pesquisa da Quito, se desenvolve em uma linha porosa e flexível que se estende para além das paredes da sala de aula e retorna a ela. Essa cena improvisada parece – não sem algumas questões e dificuldades, das quais também falarei, – favorecer a possibilidade de receber, de dar espaço e de ser habitada por singularidades, por múltiplas corporeidades. Quando tudo parece funcionar, a cena permite imaginar uma espécie de comum e de comunidade plural, “comunidade como o compartilhamento de uma separação dada pela singularidade [...] a comunidade na contramão do sonho fusional” (Pelbart, 2022, p. 92). A criação que nasce sendo um pouco minha e um pouco sua, passa a ser muito nossa.

*

Os materiais que utilizei, tanto para chegar às minhas questões de pesquisa, quanto para desenvolvê-las, foram as aulas da Quito, que acompanhei – e, das quais, em muitos momentos participei – durante os quatro meses do primeiro semestre de 2022, a entrevista feita com ela em maio de 2023 e os meus cadernos de campo. Tudo isso foi mediado pelo meu olhar de pesquisadora-atriz-bailarina-preparadora corporal-professora em formação. As lentes que

me auxiliaram na análise desse material foram aquelas que as leituras, principalmente referentes aos modos de contemplação, à educação somática, às críticas a hiperconexão na atualidade, a revisão de literatura sobre Quito – há material sobre o seu trabalho escrito por ela mesma e outras pesquisadoras –, e a própria observação apontaram, além da minha memória da aprendizagem e experiência com essa metodologia em tempos passados, como sua aluna e assistente.

Em alguns momentos dessa escrita, a pesquisadora, que aqui escreve, e a atriz, que aparece de tempos em tempos, são a mesma pessoa. Revisitar uma metodologia improvisacional com a qual havia estado em contato por muitos anos, me permite fazer cruzamentos com o que presenciei, e também com as “leituras” que fiz dessa experiência – quando em sala de aula como estudante. Falar “deles” – Quito e seus estudantes – e atravessar a narrativa com “nós” – eu inclusa –, faz parte de deixar a pesquisa atual abarcar também uma experiência que se *refaz* no tempo, em concomitância com a sua escrita, como numa improvisação. Em 2005, eu era estudante e pesquisadora na prática dessa metodologia, hoje sou estudante e pesquisadora teórica dessa prática; sempre estudante.

A turma que acompanhei, no ano passado, era composta, ao final, por vinte e dois alunos e alunas, de diferentes classes sociais, orientações sexuais e de gênero, raças, naturalidades, com uma média de idade de 22 anos. Quando soube da minha aprovação no mestrado, prontamente Quito me convidou, ainda no final de 2021, para fazer parte de sua sala de aula no ano seguinte, mas não sabíamos como seriam os encontros, pois a pandemia de Covid-19 ainda estava em curso. Em março de 2022, a USP liberou as aulas presenciais e eu consegui frequentar todo o processo com a nova turma. Junto a Quito estava Fabrício Licursi, o seu assistente direto neste ano de 2022. Fabrício é pesquisador das práticas somáticas e integra a formação de educador do movimento somático BMC Brasil, Body-Mind CenteringSM. Quase todos os dias, eu anotava, no meu caderno de registros, os exercícios propostos pelos dois, as notas de comparações com a minha época de estudante, em 2005, as sensações que tinha ao observar os novos corpos nos jogos cênicos, e as ideias para a escrita de mestrado, além de tirar fotos e gravar alguns áudios.

Nos primeiros encontros, eu entrava e saía calada da sala de aula, mas os meus olhos não paravam um minuto, muito menos a minha mente. Quito, aos poucos, começou a me chamar para fazer os exercícios. Uma vez me disse: “você precisa sentir no seu corpo, passar pela experiência do treinamento novamente, para te ajudar na sua escrita”. Às vezes, eu fazia

todo o processo como praticante, desde o início e em determinado momento da experimentação, eu me deslocava para a cadeira do teatro para apenas observar, e Quito falava sorrindo: “já parou?”. Eu me via entre a vontade de me perder naqueles traços e curvas que o meu corpo riscava no ar, sem precisar formalizar a experiência em palavras, e a necessidade de registrar, com os meus olhos de pesquisadora da prática, todo aquele bailado de corpos tão diferentes do lado de fora do acontecimento. Aquilo era bonito de ver justamente porque ninguém estava preocupado com a perfeição nos movimentos. Falarei sobre isso mais à frente no subcapítulo “A improvisação e a estética da imperfeição”. O fato é que Quito me deixou muito à vontade para entrar e sair da pesquisa corporal quando eu quisesse, para fazer parte da pintura de uma tela em branco ou apenas observar os pintores em ação.

*

Importante ressaltar, antes de dedicar-me ao foco desta dissertação, que, durante a minha pesquisa, tive contato com três trabalhos acadêmicos feitos sobre a Quito, além, claro, da sua própria dissertação de mestrado, realizada em 2016 na Universidade de São Paulo – ECA/USP, sob orientação do Prof. Dr. Antônio Carlos Araújo Silva, o Tó Araújo, com o título: “Movimento-imagem-ideia: o percurso de uma prática”. Nela, Quito elabora o conceito do “movimento-imagem-ideia”, que desenvolveu ao longo de sua prática na improvisação, fala sobre suas influências, os mestres que passaram pelo seu caminho, alguns dos trabalhos que realizou como encenadora utilizando a sua metodologia, principalmente com a Cia. Nova Dança 4, passando por mais de 30 anos de trajetória e nos convidando a conhecer um pouco sobre os jogos das máscaras com a *commedia dell'arte* e o *clown*, já que bebeu direto na fonte de Philippe Gaulier.

Em outra dissertação de mestrado, desta vez da Maria Carolina Macari, realizada em 2011 na Universidade Estadual Paulista (UNESP), no Instituto de Artes, e sob a orientação do Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi, intitulado “Tiros de Movimento-Imagem – estudo de um processo artístico e pedagógico de Cristiane Paoli Quito”, acompanhamos uma pesquisa sobre procedimentos pedagógicos no treinamento corporal de atores a partir da metodologia de Quito para a montagem da peça teatral “O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá, adaptada ao teatro pelo professor e dramaturgo Rogério Toscano junto a turma 59, de estudantes da EAD/USP. O foco é a análise do processo pedagógico de construção da dramaturgia corporal desenvolvida para a montagem da peça.

No trabalho de conclusão de curso, para a obtenção do título de Teoria Teatral da Escola de Comunicações e Artes da USP, intitulado: “Do atlas ao cóccix: relato de uma trajetória em improvisação”, orientado pelo Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos, a estudante Thaís Póvoa escreve, em 2009, sobre duas experiências que vivenciou em sequência, na Escola de Arte Dramática, com Tica Lemos e Cristiane Paoli Quito respectivamente, de improvisação a partir da consciência corporal e composição e improvisação a partir de texto de Samuel Becket. Ela apresenta as técnicas utilizadas, de educação somática, e estabelece uma relação com teóricos e estudiosos da área. Foi muito interessante entrar em contato com esse trabalho pois eu e Thaís fomos contemporâneas de EAD/USP, inclusive fui assistente de Tica Lemos, por indicação da Quito, em um desses processos vivenciados por Thais. Lendo o seu trabalho, lembrei de alguns exercícios utilizados também por Quito em 2005 e percebi a constância de outros exercícios que continuavam sendo utilizados em 2022. Essa permanência e semelhança nos exercícios se explica pelo fato de Tica Lemos e Quito terem sido sócias-fundadoras da Cia. Nova Dança 4, grupo referência de improvisação em dança-teatro, fundado em 1996, na cidade de São Paulo, que mantém estreita relação com o contato-improvisação e o seu criador, Steve Paxton. Falarei um pouco mais sobre isso adiante.

O outro trabalho acadêmico é a tese de doutorado em Comunicação e Semiótica da Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado. Embora Quito não seja o seu assunto central, ganha destaque no capítulo 2, onde Machado fala do conceito do “Movimento-imagem” direcionado ao trabalho do clown. A tese tem o título: “Uma nova mídia em cena: corpo, comunicação e clown” e foi orientada pela Prof^a. Dr^a. Christine Greiner, na Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) em 2005.

O que já foi escrito sobre a Quito, nos trabalhos destacados acima, em 2005, 2009, 2011 e 2016, além de ser importante para mim como ponto de partida, mostra as múltiplas leituras que seu trabalho e metodologia podem abarcar. Agora, em 2023, nesta dissertação de Mestrado, espero contribuir com um aspecto diferente dos que foram apontados até aqui. Entendi, e é isso que pretendo desenvolver, que a cena improvisada de Quito ensina e aprende com a diversidade que nela se apresenta e, inevitavelmente, é penetrada pelas urgências do mundo atual. Justamente por isso, a percepção e crítica à hiperconectividade do sujeito contemporâneo se apresenta forte no recorte que realizei nesta pesquisa. Os corpos dos estudantes (ou deveria dizer suas subjetividades?), que encontrei nesta sala de aula e que constroem juntos a cena improvisada, são os mesmos que se reconhecem no seu dia a dia, no

embate diário de uma sociedade que produz as suas próprias mazelas, e não há como não perceber as diferenças quando relembro os corpos – e subjetividades – dos estudantes de 2005. A linha do tempo, que para mim começou em 2005, e passou por uma revisão profunda em 2022, segue o seu arco na trajetória de uma metodologia que continua atual pois dialoga com – e mais do que isso, reage ao – seu tempo. É a mesma e já é outra, como espero poder mostrar.

*

Durante os anos em que estive na Escola de Arte Dramática, primeiro fui assistente da equipe de Quito e depois sua assistente direta, nas aulas de improvisação, fiz ainda, utilizando a sua metodologia, a preparação de atores dos coletivos que também se formavam na Escola, como foi o caso da Cia. “Os Crespos”, para a montagem “Ensaio sobre Carolina”, a partir do texto “Quarto de Despejo” de Carolina Maria de Jesus, com direção de José Fernando Peixoto de Azevedo, em 2007. Nos últimos 18 anos, propus essa metodologia improvisacional de criação cênica e condução em sala de aula de teatro e/ou dança em algumas oficinas, *workshops* e treinamentos em cursos livres para atores e não atores.

A minha primeira formação em teatro foi na Escola de Arte Dramática da USP, onde ingressei aos 23 anos, em 2003. Antes, eu já tinha passagem pelo mundo da dança, mais precisamente pelo ballet clássico, desde os 4 anos e também por variadas técnicas de dança moderna e contemporânea, a partir dos 15 anos, como o Flamenco, a técnica de Alexander, Marta Graham, Klauss Vianna, Contato-Improvisação, Butô. A minha formação continuou no bacharelado que cursei em teatro na Faculdade CAL de Artes Cênicas e no curso de Licenciatura em teatro da UNIRIO (matrícula trancada no momento até a finalização do Mestrado). Hoje, aos 43 anos, sinto-me apta para pesquisar o assunto proposto pelos meus anos de vida prática na dança e no teatro, pela minha caminhada na academia, apesar de, nesse caso, serem os primeiros passos, pela minha sensibilidade e compromisso com o que me proponho a pesquisar. Acredito que o aprofundamento dessa pesquisa é necessário para que os ensinamentos de outrora persistam em ampla atualização e sirvam de inspiração, orientando práticas de trabalho corporal para estudantes, atores e pesquisadores interessados nos processos de construção dessa cena improvisacional em diálogo com o seu tempo.

*

Em tempo. Ao longo da pesquisa e após a qualificação, entendi que escolher um caminho, ou seja, me debruçar sobre uma das questões que surgiram na jornada – foram várias

–, me possibilitaria aprofundar o aprendizado. Como já mencionei, a escolha foi feita, colocar o foco nos modos de subjetivação vinculados à hiperconexão, que é marca da vida contemporânea, em fricção com a metodologia estudada. Era quase impossível falar do eixo de pesquisa da Quito sem olhar para a realidade sociodigital dos dias de hoje. Entrei em contato, pela primeira vez, com o termo “hiperconexão” no curso: “Atenção! Que atenção? [ambientes atencionais, pequenas percepções, coexistência, hipersensibilidades, cuidado, virtualidades e algumas coisas mais], ministrado pela minha orientadora, professora doutora Tatiana Motta-Lima. No curso, passamos por escritos de alguns pesquisadores de diferentes campos do conhecimento – filosofia, arte, sociologia – que pensam sobre sociabilidade, modos de subjetivação e arte a partir do momento de reconfiguração social e cultural em que vivemos, do postulado do desempenho, da produção em potencial de si mesmo, do imperativo da positividade e da ação produtiva e competitiva, e por que não, das inevitáveis frustrações e enfermidades que assolam o sujeito contemporâneo.

Embora o desejo de pesquisar a metodologia de Quito colocando-a em fricção com a hiperconectividade contemporânea tenha aparecido de maneira empírica, através de minha observação das relações desenvolvidas em sala de aula, era necessário realizar um estudo sobre o tema. Os textos que me auxiliaram a pensar sobre a hiperconexão na contemporaneidade e seus efeitos sobre os sujeitos foram, principalmente, “Da economia a ecologia da atenção”, de Yves Citton (2018), “A salvação do belo”, “Sociedade do cansaço” e “No enxame: perspectivas do digital”, de Byung-Chul Han (2015, 2018, 2019), que, por sua vez, está em diálogo com autores como Michel Foucault, Friedrich Nietzsche e Hannah Arendt. Também foi de auxílio a elucidativa palestra de Maria Cristina Franco Ferraz, (2018) para a 33ª Bienal de São Paulo², intitulada: “Por uma política da ruminação em tempos de dispersão hiperconectada”. O tema da bienal era “Afinidades Afetivas”, na qual desenvolveu-se o Simpósio “Práticas da Atenção”. Alguns artigos também foram elucidativos. Entre eles, “Always-on/always-on-you”, de Sherry Turkle (2008) e “Subjetivação e poder no ciberespaço: da experimentação à convergência identitária na era das redes sociais”, de Jair de Souza Ramos (2015), entre outros que serão apresentados à medida que o texto avance.

Embora vá trabalhar o conceito ao longo da dissertação, o que entendo por hiperconexão, para dizer rapidamente, se contextualiza, principalmente, na quantidade de

² Realizado em novembro de 2018 pela Fundação Bienal de São Paulo e pelo Sesc SP.

tempo e na atenção dispersa e saltitante que vivenciamos nas redes sociodigitais, nas telas dos computadores, nos aparelhos móveis de iphones e smartphones. Na utilização exagerada desses dispositivos conectivos, algo da experiência de vida – complexa, relacional, contemplativa, – dá lugar ao acúmulo de estímulos sonoros e visuais, à quantidade de informações e afetos brutos e superficiais, à alienação de si mesmo em direção a um cotidiano neoliberal, das multitarefas, da autoprodução, da autopromoção, e da competitividade. Tudo isso baseia-se em uma auto exploração, de quem busca resultados – em forma de likes, seguidores, monetização, celebração – cada vez mais exitosos.

Como tive a oportunidade de ter acesso à sala de aula de Quito em 2005 e em 2022, e por ter escolhido me aprofundar no tema da hiperconexão na contemporaneidade, foi de grande auxílio o entendimento sobre os termos “nativos digitais” e “imigrantes digitais”. O conceito de “nativos digitais” foi criado pelo educador e pesquisador Marc Prensky: “Para Prensky (2001, p. 1) esses alunos caracterizam-se por nascerem a partir de 1990 e por estarem rodeados pelas TDIC” (Tezani, 2017, p. 298). As Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação abrangem dispositivos eletrônicos que se utilizam da internet como computadores, tablets e smartphones, e não apenas a televisão, o rádio e o jornal, que compunham o termo Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC). Esse é um aspecto importante para conceituarmos os nativos digitais e os imigrantes digitais, que “nasceram na era analógica, tendo migrado posteriormente para o mundo digital.” (Mattar, 2014 apud Tezani, 2017, p. 298). Os destaques acima são do artigo “Nativos digitais: considerações sobre os alunos contemporâneos e a possibilidade de se (re)pensar a prática pedagógica” da professora do departamento de comunicação da UNESP, Thais Cristina Rodrigues Tezani. Essa diferença entre os “nativos digitais” e os “imigrantes digitais” ajudará nas percepções sobre os modos de subjetivação entre as turmas de 2022 e 2005 na relação com a metodologia de Quito. Entendo que a generalização do termo “nativos digitais” pode ser considerada uma questão controversa, pois nem todos os nascidos nesta época possuem letramento digital, mas ele nos ajudará a perceber alguns sinais característicos na produção dos modos de ser e de estar na contemporaneidade.

*

Essa dissertação é composta por 3 (três) capítulos, cada um deles com subcapítulos, que comentarei a seguir, além disso, há um conto fantástico, seguido da conclusão e do apêndice. As referências, que serviram de apoio para cada uma das questões levantadas, vieram de disciplinas do mestrado, de indicações da minha orientadora e da banca de qualificação e de

meus estudos na área do teatro e da dança realizados antes da entrada na UNIRIO. A ordem e sequência dos capítulos – e subcapítulos – me ajudam a trilhar um caminho de “dentro para fora”, tal qual o sentido que Quito segue no início da preparação do estudante para o jogo da cena. Começa-se pelo conhecimento e entendimento das ferramentas utilizadas na metodologia estudada e o porquê de sua importância. Em seguida, me debruço sobre as experiências produzidas por tais ferramentas, quando colocadas em utilização e diálogo com as diferentes pessoas (alteridades) que se apresentam em sala de aula. Sigo refletindo sobre as influências e interferências que, se apresentando do “lado de fora” como a hiperconexão do sujeito contemporâneo, entram na sala de trabalho. Por fim, investigo a possibilidade de que a própria sala (e a metodologia de Quito) baseia-se em um (ou possa acolher um?) “dentro-fora-dentro” como em uma via de mão dupla, ou melhor, em uma via de muitas mãos e interferências.

No capítulo 2 – Dispositivos de uma metodologia –, apresentarei as técnicas utilizadas na metodologia estudada: os aspectos gerais, a educação somática do BMC e da Ideokinesis, o Aikidô na respiração e os jogos cênicos; a importância do “Sim” para que esses dispositivos e técnicas se cruzem na cena improvisada por uma via que busca mais a ética nas relações e menos as respostas prontas e reativas.

No capítulo 3 – A hiperconexão e os entremeios de uma cena improvisada – aparece a questão central da dissertação: indago-me sobre a importância de uma sala de aula que promove a experiência e que olha para as imperfeições e as fragilidades, em contraposição ao liso e ao belo do mundo digital; convoco a atenção para as interferências, que surgem fora da sala de aula e que têm presença marcante dentro dela, criando fricções, dificuldades e transformações no ambiente de estudo e formação. Aqui veremos como a hiperconexão do sujeito contemporâneo pode afetar o processo improvisacional de Quito e seus fundamentos como o silêncio, a construção de respostas menos reativas, a escuta.

No capítulo 4 – A outra como aliada, dentro e fora da sala de aula –, a relação entre o dentro e o fora da sala de aula aparece aqui em uma reflexão sobre a pluralidade, de corporeidades e individualidades, que encontrei na sala de aula da Quito em 2022, e a importância das alteridades, dobras e nervuras que se formam a partir das relações que se estabelecem e são necessárias para a construção de uma cena improvisada.

No capítulo 5, trago o conto fantástico: “Tempo da magia”, foi escrito a partir de leituras de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em “Mil Platôs” (1997), de Didi-Huberman, em “Sobrevivência dos vagalumes” (2011), de Vilém Flusser em “Filosofia da caixa preta” (1985),

e de trocas com colegas nas aulas de filosofia do Mestrado da UNIRIO. É uma pausa para me reencontrar no corpo da criança que já fui e perceber como essa metodologia me possibilitou traçar novos rumos, que levaram a iniciar a construção de uma atriz, hoje pesquisadora, que pensa o seu gesto, o que quer falar, para quem, e principalmente, com quem quer estar por perto para atravessar as agruras que se apresentem na caminhada.

A conclusão chega para atestar que tudo não passa de uma passagem, que não existe começo, nem meio e muito menos fim, e que sigo alinhavando a experiência e o desejo rumo a novos e desafiantes caminhos.

2 DISPOSITIVOS DE UMA METODOLOGIA

A metodologia desenvolvida por Quito, ou seu “eixo de pesquisa”, adequa-se às diversas salas de aula ou ensaios, quando se trata da feitura de espetáculos, conversa com diferentes necessidades e objetivos de uma turma ou coletivo específicos. Quito ministra aulas de improvisação em dança e/ou teatro para estudantes e/ou profissionais da área, aulas de clown, realiza montagens de espetáculos que tenham a improvisação como base para a criação da cena, mas que resulte numa obra desenhada, com marcações projetadas e, também, dirige peças totalmente baseadas na improvisação, desde a sua construção até a sua apresentação final, nas quais não há absolutamente nenhuma marcação programada. Esta última, pude vivenciar em 2005, na finalização do semestre com a minha turma 55 da EAD, num exercício cênico aberto ao público intitulado “Sonhei que um peixe tirava a roupa e ficava nu”.

Apesar de ter acompanhado recentemente uma turma na USP, que finalizou o seu processo de pesquisa numa montagem com marcações prévias, intitulada “O Turista Aprendiz – trechos e rabiscos”, baseada em texto de Mário de Andrade, vou me debruçar sobre a sala de aula da Quito, sobre o treinamento improvisacional para chegar até a cena. Olharei para a sua metodologia ou “estrutura” na prática pedagógica, e não no espetáculo estruturado. O que me interessa é mais o percurso e menos o produto finalizado dessa trajetória. Na maior parte do tempo, quando falo de cena, é da cena da sala de aula, ainda em construção, com suas arestas, nervuras, interrogações, algo que ainda está em experimentação, em processo de descoberta, pode ser, inclusive, um simples exercício. Em alguns poucos momentos, falarei de uma cena apresentada ao público, aqui existe a presença formal de uma plateia, mesmo que a cena ainda esteja em criação improvisada. Nesse caso, deixarei essa diferença destacada.

É certo que, diante de todas as possibilidades de atuações nas quais Quito trabalha, penso existir uma diferença entre a obra que já se apresenta desenhada para a plateia e a obra que é desenhada enquanto se apresenta ao espectador, ainda que ambas sejam fundadas na mesma metodologia ou “eixo de pesquisa”, que tem na improvisação o meio e o fruto de sua construção. Entendo que a obra desenhada em concomitância à sua apresentação ao público, pode representar uma escolha não só estética, mas também política. Esse aspecto me interessa e, naturalmente, a minha escrita penderá para este lado da experiência, pois trata-se de um fruto da sua metodologia no qual marcações não são fixadas, onde nada – ou quase nada – está dado a priori. Algo que nunca se repetirá é apresentado, que, em sua “essência” está vinculado ao

imprevisível, que não passa por um “controle de qualidade” dos desenhos e gestos propostos na cena, nem do que é dito ou de quando deve ser dito ou ainda por quem deve ser dito. Essa cena não está em oposição ao que pode ser considerado feio, instável, imperfeito ou duvidoso. É nesse lugar que encontro um contraponto – e uma possibilidade de resistência – à sociedade hiperconectada dos dias atuais, do liso – como bem coloca Byung-Chul Han, em seu livro “A salvação do belo” (2019) –, do impermeável, da falta de rugosidade e de porosidade, da eficiência da velocidade frenética das informações das redes sociais, por exemplo. Voltarei a isso mais adiante.

Vejo Quito como uma espécie de maestrina com conhecimento em variados instrumentos musicais, utilizando-os a depender das necessidades e dos seus objetivos, e sempre envolvendo a todos numa atmosfera de atenção, curiosidade e pertencimento, criando e regendo assim uma orquestra. Ter contato com a sua metodologia mudou minha maneira de estar em cena e de percebê-la. E também de estar no mundo. Seu trabalho me apresentou e me convidou a uma escuta diferente daquela que eu estava acostumada, de padrão mais imediatista, me alertou para a importância da respiração e dos movimentos de propriocepção na construção da cena e no dia a dia.

Além disso, pude enxergar o acontecimento teatral de uma maneira mais ampla, onde era possível e necessário conversar com o espaço cênico em toda a sua inteireza, se abrir para os corpos e corporeidades dos coautores que nele estavam em pesquisa e para os demais elementos que podiam entrar no jogo da criação, como a iluminação, os estímulos sonoros e outros que se mostrassem indispensáveis para realizar uma cena improvisada e que podiam aparecer durante um processo de investigação.

Quito recebeu aprendizados ligados a diversas abordagens como as máscaras e improvisação com Antônio Januzelli (Janô)³, máscara neutra com Elisabeth Lopes⁴, *Commédia Dell’Arte* com Francesco Zigrino⁵, os estudos do Clown e jogos com Philippe Gaulier⁶, a

³ Mestre em Teatro (1984) e Doutor em Teatro (1992), ambos pela USP. Atualmente é professor aposentado e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

⁴ Mestre em Artes Cênicas (1992) e Doutora em Artes Cênicas (2001), ambos pela USP. Pós-doutorado sobre performance na Tisch School of the Arts, na New York University (2010).

⁵ Diretor teatral italiano, profundo pesquisador das máscaras da *Commedia Dell’arte*.

⁶ Clown, professor, pedagogo e diretor francês, fundador da “École Philippe Gaulier”, discípulo de Jacques Lecoq.

técnica de Klauss Vianna com Neide Neves, os jogos teatrais de Lisa Nelson⁷, Katie Duck⁸ e Viola Spolin, os processos somáticos da *Ideokinesis*⁹ e do *Body-Mind Centering*SM (BMC)¹⁰, também com Tarina Quelho (atual coordenadora de BMC no Brasil), e o Aikido e o contato-improvisação com a performer Tica Lemos, fundadora da Cia Nova Dança 4, grupo de SP que tem como objetivo primeiro a pesquisa da improvisação cênica em tempo real – e que trouxe Steve Paxton, criador do contato-improvisação, ao Brasil pela primeira vez em 2000. Outras influências formaram e construíram Quito até aqui, aprendizados e ensinamentos adquiridos e trocados que se transformaram em material para a sua pesquisa e ajudaram a compor e a estruturar o seu eixo metodológico.

Quito teve ensinamentos de pessoas ligadas diretamente a Jacques Lecoq¹¹, como foi o caso de Francesco Zigrino, Philippe Gaulier e Elisabeth Lopes. Ela foi a primeira brasileira a estudar na escola de Philippe Gaulier. Essa informação ela obteve do próprio Gaulier. Na entrevista que fiz com Quito, em maio de 2023, ela me relatou esse fato e também me falou da importância da máscara neutra na sua formação como atriz e diretora:

A máscara neutra te ajuda a entender você no movimento-espço e a compreender coisas internamente para fora. Foi uma revelação pra mim, eu entendi muita coisa da capacidade do corpo de revelar acontecimentos internos, coisas escondidas, que a gente não vê. Ela (Elisabeth Lopes) tinha um trabalho diferenciado em relação ao espelho. Tinha uma ritualização muito grande no trabalho dela. O espelho era um elemento muito forte. Ela não deixa você desgrudar o olhar do espelho, foi um universo que me ajudou demais a entender o meu movimento-imagem em mim. (Entrevista Quito, maio 2023).

Interessante e curiosa a fala da Quito em relação ao trabalho com a máscara neutra pelo espelho. Logo o espelho, que parece ser um objeto cristalizador do sentir, do mostrar-se internamente. Um formalizador imediato do movimento. Pois foi justo nessa forma desenhada e no olhar atento ao espelho, em conexão com a percepção de sua corporeidade, onde Quito percebeu que cada movimento, por menor que fosse, mudava a sua relação entre ela mesma e

⁷ Dançarina, improvisadora, coreógrafa, professora, cinegrafista e estadunidense. Parceira de Steve Paxton há mais de 20 anos.

⁸ Performer, professora, diretora do movimento e estadunidense.

⁹ *Ideo* (ideia) *kinesis* (movimento) é uma abordagem de educação somática criada pela estadunidense Mabel Todd (1880-1956), que foi desenvolvida ao longo do tempo por Barbara Clark (1889-1982) e Lulu Sweigard (1895-1974) e outros pesquisadores. Promove a equalização dos sistemas esquelético e muscular, a partir do córtex cerebral e atividade neuromuscular, através da visualização dessas estruturas e seus deslocamentos.

¹⁰ Abordagem de educação somática criada pela estadunidense Bonnie Bainbridge Cohen.

¹¹ Conhecido como o único instrutor de movimento notável e pedagogo de teatro com formação profissional em esportes e reabilitação esportiva no século XX. Inglês, fundador da “École internationale do teatro Acrobata Jacques Lecoq”, pesquisador das máscaras em geral, influenciou atores, pedagogos e diretores em todo o mundo.

o seu corpo. Uma simples mudança de ângulo da sua cabeça ou do seu tronco, trazia nova leitura e rearranjo para quem acompanhava o gesto, e para ela mesma. Foi aqui que Quito vislumbrou, no seu próprio experimento através do espelho, o conceito do “movimento-imagem-ideia”. O termo criado por Quito é autoexplicativo, tratam-se de movimentos desenhados pelos corpos, durante a pesquisa, que desabrocham em imagens, e, conseqüentemente, em ideias para serem desenvolvidas em processos de improvisação. Em outras palavras: é o próprio experimento desse corpo que se comunica através das imagens que produz, e a partir delas constrói, passagens e caminhos para a criação das ideias de uma cena (Vieira, 2016). Esses movimentos, em geral, estão ligados às sensações dos toques que vivenciamos em sala de aula, a partir das práticas somáticas, que veremos mais detalhadamente na sequência.

Foto 2 – Quito em 2005, durante o processo de "Sonhei que um peixe tirava a roupa e ficava nu"



Fonte: Águeda Amaral.

A utilização das práticas somáticas, como o *Body-Mind Centering*SM (BMC) e a *Ideokinesis*, respectivamente criadas por Bonnie Bainbridge Cohen e Mabel Todd e adaptadas

ao teatro por Quito, segundo Tarina Quelho¹², têm importância indiscutível na metodologia estudada. No subcapítulo seguinte falarei sobre isso. Essa adaptação foi sempre na base dos experimentos em sala de aula, muitos deles com a Cia Nova Dança 4, onde a pesquisa era diária. O grupo, que era inicialmente de dança, passou a utilizar elementos do teatro se reconfigurando como uma Cia. de pesquisa em intersecção de linguagens e virando referência na cidade de São Paulo e no Brasil. Quito começou a usar a coluna para o estado do palhaço, experimentava sistemas do corpo para a interpretação.

Um ponto alto, que ela destaca na entrevista, é a montagem de “Aldeotas”, peça de Gero Camilo, dirigida por ela e pela qual recebeu o Prêmio Shell de direção. A necessidade de trazer duas crianças para a cena, crianças representadas por dois adultos, fez com que Quito procurasse o estado e a emoção das crianças nas pernas dos atores, pois segundo ela: “crianças são pernas”. A intensidade da utilização dos ossos dos membros inferiores dos corpos, para o exercício da chegada da corporeidade das crianças, convocava também a utilização dos órgãos, nas experimentações, numa tentativa de tirar a tensão da fala dos atores, por exemplo, e trazer fluxo para a passagem da voz. Quando pensamos em estrutura óssea, nos órgãos e sistemas que compõem o nosso corpo, podemos passear também por diferentes qualidades de movimento. O osso diz respeito a uma estrutura que tem direção e sentidos. Com os órgãos, por exemplo, seremos convocados por estados de circulação; no caso do coração, fluxo, preenchimento, fluidez. Para cada sistema, um universo de características possíveis a serem exploradas, trazendo tonalidades distintas para a pesquisa, diferentes estados de percepção, ritmos diversos, etc. As descobertas se davam dessa maneira, no cruzamento das práticas somáticas, no exercício do fazer, do experimentar, do refazer, no momento mesmo da criação da cena.

Além das ferramentas das práticas somáticas, a respiração, que recebe influência do Aikidô, é um importante elemento para a conquista de uma atmosfera de troca e preparação para o estabelecimento de um coletivo, além de um espaço de criação seguro e aberto às diferenças. E por último, mas não menos importante, os jogos cênicos, que são inúmeros, e que se renovam, se modificam, se proliferam. Lembrando que a ordem da apresentação que trarei a seguir não é a mesma que Quito estabelece em sala de aula, no cotidiano de uma turma que já conhece o seu trabalho e já passou pela experiência dos seus ensinamentos. A combinação

¹² Artista do corpo formada em artes cênicas pela UNICAMP em 2000. Mestre em psicologia clínica pela PUC-SP (2021), sob orientação de Suely Rolnik. Codiretora e professora dos programas brasileiro e uruguaio de BMCSM Brasil.

desses dispositivos e técnicas variam e não necessariamente estarão presentes em todos os dias de treinamento. Porém, os processos somáticos parecem ser a coluna vertebral de sua proposta pedagógica, do seu “eixo de pesquisa”. Então começarei por ela.

2.1 PROCESSOS SOMÁTICOS

Embora Quito se inspire em uma formação múltipla, acredito que, hoje, a mola propulsora da sua pesquisa em sala de aula, da sua metodologia improvisacional, é a educação somática. Em sua dissertação de mestrado, Quito fala da importância dos contatos com Pol Peletier¹³ e, posteriormente, com Francis Savage¹⁴, para a sensibilização do seu olhar em relação aos órgãos, às glândulas, à uma maneira outra de perceber o seu corpo e o seu deslocamento no espaço, bem como a emissão do ar e do som nos jogos de cena e improvisação:

Observar o mundo a partir das sensações orgânicas do corpo abriu fronteiras novas do deslocamento, do deslizamento, do peso, do contato, da presença, do relaxamento; da observação da pulsação de cada órgão e sua relação com as articulações [...]. Naqueles dias aconteceram novas percepções de vida, de qualidade de movimento, de sensações, de emoções e de *insights* para a utilização desses conhecimentos no jogo de interpretação e improvisação [...]. Ao lidar com cada conjunto de ossos ou órgãos, percebia as diferenças de qualidades de movimentos fazendo surgir distintas intenções nos desenhos corporais. Qualquer osso ou órgão trabalhado causará reverberações por todo o corpo, fazendo os outros ossos, órgãos e outros sistemas se adequarem para estabelecer o equilíbrio ou, ao contrário, para deixar que o desequilíbrio do corpo seja bem acolhido na estética de movimento que se deseja (Vieira, 2016, p. 58-60).

Em sala de aula, a preparação segue o sentido dentro-fora, ou seja, do indivíduo para o coletivo e o espaço, sem que se percam as individualidades e, também, sem que esse “dentro” leve a um ensimesmamento do indivíduo. Como falei anteriormente, a ordem de apresentação dos dispositivos que compõem o seu “eixo de pesquisa” não é necessariamente a mesma a cada dia, porém, quando se trata de uma nova turma ou um novo coletivo, que nunca entrou em contato com a sua metodologia, o primeiro passo é reconhecer a si, o seu corpo e o

¹³ Atriz-criadora, diretora, autora e educadora feminista. Co-fundou o Théâtre Expérimental des Femmes em 1979, depois de ter co-fundado o Théâtre expérimental de Montréal em 1975. Em 1988, ela criou a Compagnie Pol Pelletier, que se tornou L'École Sauvage em 2008, e desenvolveu o método Dojo ou “as sete leis da presença”.

¹⁴ Dançarino americano, professor de contato-improvisação e BMC.

funcionamento dos seus sistemas e estruturas para então se abrir ao jogo. Aqui entram os processos somáticos.

A Ideokinesis (*Ideo*: ideia; *kinesis*: movimento) é uma abordagem de educação somática pela *visualização* dos ossos. Foi desenvolvida pela estadunidense Mabel Todd depois de sofrer um acidente e perder parte dos movimentos do seu corpo. Ela trabalha na reorganização do sistema esquelético e muscular a partir do córtex cerebral (Todd, 1937) e traz a observação do deslocamento do corpo como um grande aliado. O BMC (*Body-Mind Centering*®), outra forma de educação somática, criada em 1970 pela estadunidense Bonnie Bainbridgie Cohen se baseia na aplicação de princípios da anatomia, fisiologia e desenvolvimento, utilizando o movimento, o toque, a voz e a mente para a percepção de si através da corporalização.

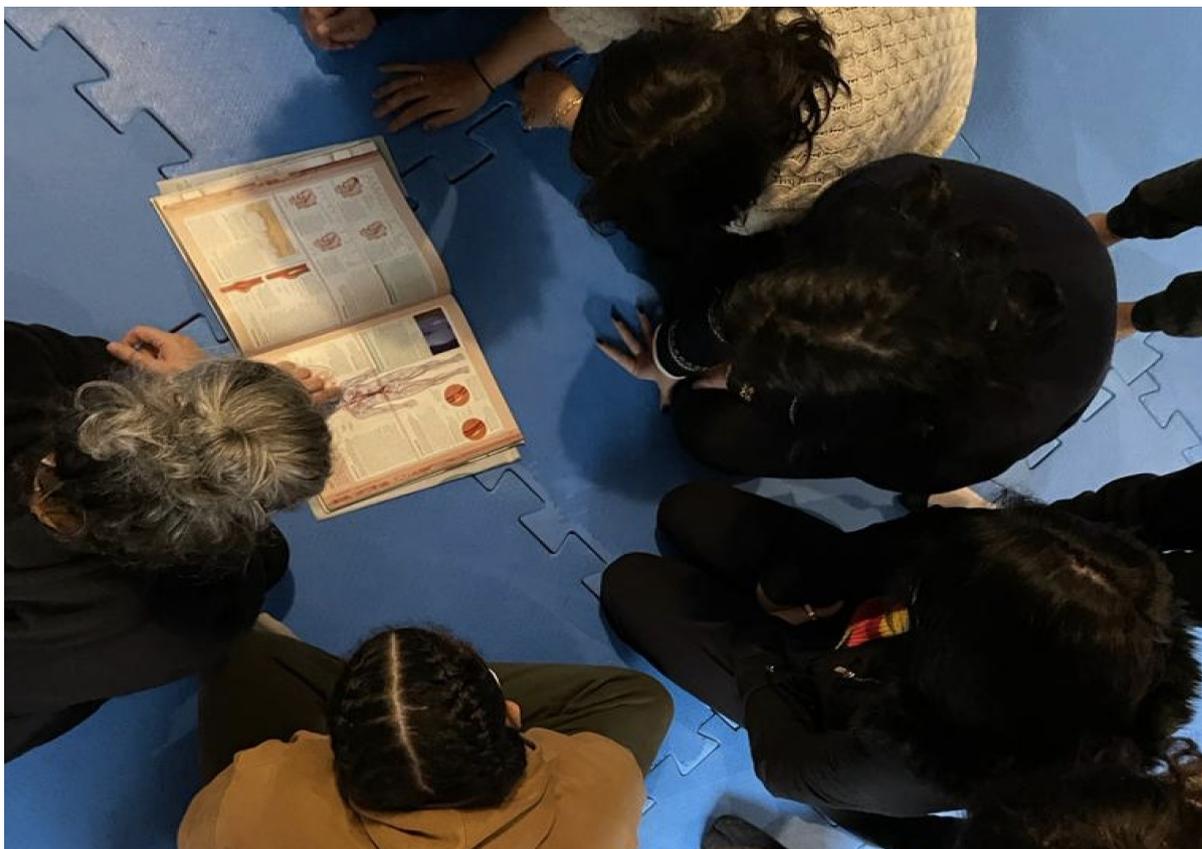
A educação somática é um pilar de investigação para a consciência profunda do nosso corpo através dos nossos órgãos, tecidos e sistemas, que possibilita, na sala de aula de Quito, a percepção de si, desde o mapeamento interno dos sistemas do corpo, a partir da estrutura óssea, do sistema sanguíneo, dos tecidos muscular e nervoso, dos órgãos, por exemplo, até o modo como eu me coloco em relação a outros pesquisadores, para a troca e a apropriação do espaço cênico para o jogo. As possibilidades de pesquisa são como um leque de opções na exploração para o trabalho, e, a depender da qualidade de movimento que se pretenda investigar, as escolhas serão feitas. Como será uma fala que vem do coração? No que se diferenciam movimentos que surgem a partir do estímulo do sangue arterial ou do sangue venoso?

A cada dia de trabalho, um sistema do corpo é destacado para ser abordado, como o circulatório, o muscular, o nervoso, o esquelético, o endócrino. Destaca-se qual será o foco do dia, e o escolhido poderá dialogar ou não com os outros sistemas já pesquisados em dias anteriores. Tudo vai depender da necessidade do coletivo e do objetivo do dia. Parece-me que quanto mais conhecimento das estruturas do corpo se tem, mais possibilidades de passear por qualidades de movimentos diferentes, mais cores e nuances se apresentam nos gestos, que, por vezes, podem ser esdrúxulos e não parecem seguir padrões, nascidos de uma comunicação interna mais sensível vinculada a uma auto-observação que não é juízo de valor, mas reconhecimento de pequenas ou grandes diferenças na percepção/sensação de si no mundo.

Lembro-me em 2005, que o primeiro momento da experiência com o toque nos ossos, mais precisamente o toque na coluna vertebral, além de toda a condução para a percepção dos órgãos, como os rins, por exemplo, foi bem impactante, eu diria mesmo inesquecível. Foi como

se eu despertasse células adormecidas, sensações que eu nem sabia que existiam, dores que eu nunca havia sentido, pois era a primeira vez que recebia uma massagem na coluna vertebral. Era um toque que me abria espaço, que me conduzia ao meu encontro, ao encontro do meu corpo naquele exato momento, numa oportunidade de presentificação muito forte do meu corpo-mente. Nas experiências de toque no osso que vivenciei, os ponteiros do relógio pareciam parar, por isso trazer a palavra presença me parece justo. Ali o tempo se dilatava seguindo o toque na cervical, que se encaminhava lentamente para a torácica, vértebra por vértebra, até chegar à lombar. A experiência resgatava toda a minha atenção, a presença não me escapava, não fugia do meu corpo, eu estava inteiramente no agora do toque, acompanhando cada centímetro, e não me parecia haver nenhum esforço para isso, ao contrário.

Foto 3 – Quito e estudantes pesquisando em livro de anatomia, em maio de 2022¹⁵



Fonte: Arquivo da pesquisa.

¹⁵ De modo geral, as fotos não têm ligação imediata com o trecho do texto onde estão alocadas. Optei por colocá-las na dissertação porque acredito que, além de darem uma noção do ambiente de trabalho, elas também trazem alguns aspectos fundamentais da metodologia estudada como a propriocepção, a experiência relacional, a troca sensível com o espaço e os outros corpos.

Em contato recente com o texto “Para Acabar com o Juízo de Deus e Outros Escritos”, um trecho me chama atenção: “Para existir basta abandonar-se ao ser, mas para viver é preciso ser alguém e para ser alguém é preciso ter um OSSO, é preciso não ter medo de mostrar o osso e arriscar-se a perder a carne” (Artaud, 1983, p. 151). Artaud fala em perder a carne e arriscar-se até que se encontre o osso. Chegar até a carcaça, para ele, é viver a sua verdade plena, sem as ilusões do ser. O processo de pesquisa proposto por Quito parece colocar o ator ou a atriz estudante no encontro inevitável com os seus medos, com as suas máscaras sociais, a partir do contato com os seus ossos, que são ‘experiência de vida em matéria’, e os quais somos historicamente orientados a enterrar, literal e metaforicamente.

Penso no que pode existir de revolucionário nesse trabalho. Ele nos convida a nos apartar de comportamentos usuais e de utilizações premeditadas dos nossos corpos em cena e fora dela, o “estar nos ossos” aciona uma maneira outra de mobilização no mundo. O poema “O Século” de Osip Mandel’stam, de 1923, citado por Agamben (2009, p. 60-61), que descobri recentemente, diz:

Meu século, minha fera, quem poderá olhar-te dentro dos olhos e soldar com o seu sangue as vértebras de dois séculos? / Enquanto vive a criatura, deve levar as próprias vértebras, os vagalhões brincam com a invisível coluna vertebral. Como delicada, infantil cartilagem é o século neonato da terra. / Para liberar o século em cadeias para dar início ao novo mundo é preciso com a flauta reunir os joelhos nodosos dos dias. / Mas está fraturado o teu dorso, meu estupendo e pobre século. Com um sorriso insensato como uma fera um tempo graciosa, tu te voltas para trás, fraca e cruel, para contemplar as tuas pegadas.

A partir do poema, Agamben fala do tempo de vida de um indivíduo e do tempo histórico de um coletivo, fazendo um paralelo entre o tempo e as vértebras da criatura e o tempo e as vértebras do século. As vértebras rachadas figuram séculos passados e são elas que atravessam o tempo e trazem o registro de uma história. É olhando para os ossos que entendemos o nosso tempo com olhos contemporâneos. No osso, reconhecemos nós e os (n)ossos. Quando digo ‘osso é experiência de vida em matéria’, compreendo nele as dores de um corpo que não é só meu, permito-me fazer a ligação entre as brechas que se abrem em mim, quando sou tocada, e registros de memórias que percorreram épocas até que chegassem aqui.

Ao pensar na experiência desse toque no osso, na relação dos ossos com o tempo histórico de um coletivo, nos ossos como a matéria viva mais íntima e escondida de um ser, penso no privilégio de poder acessá-los. Ao entrarmos em experimentação, depois desse toque, é possível acompanhar, pelos novos desenhos que ganha a coluna, pelas relações que se

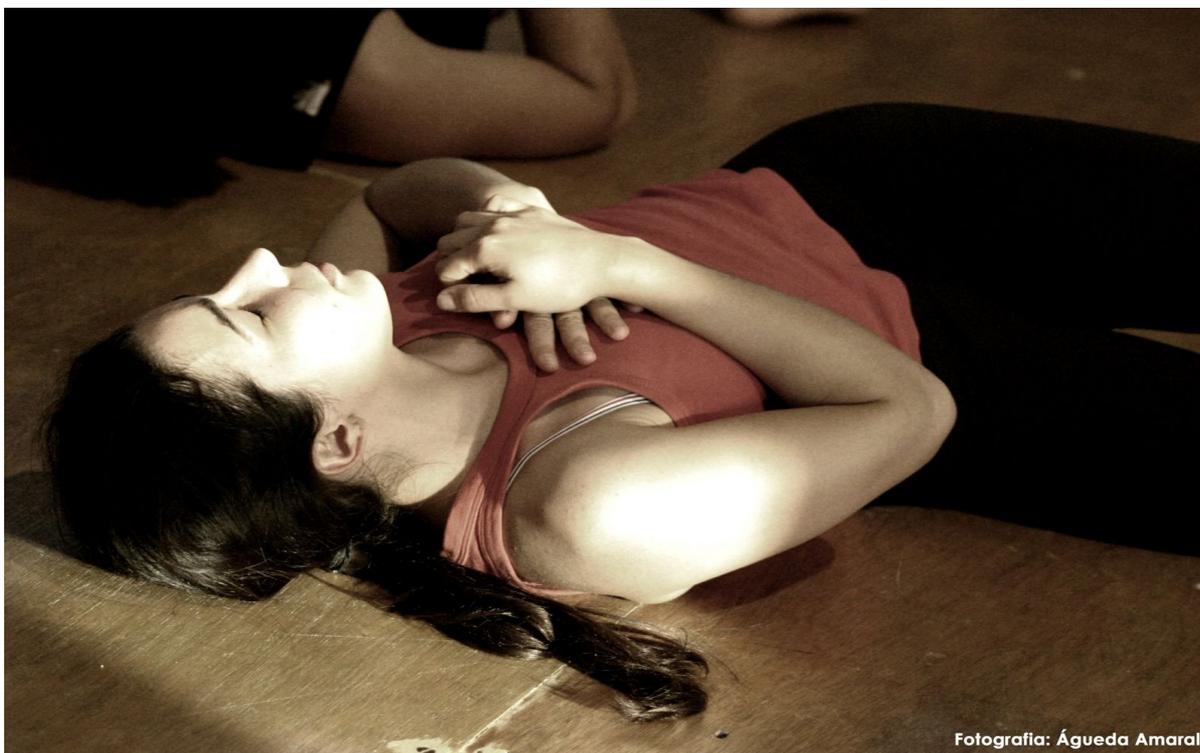
estabelecem entre as partes do corpo, movimentos e formas que aparecem nos corpos e que são completamente inusitados e até mesmo nunca antes vivenciados pelos estudantes. É quase como um grito de liberdade do movimento, como uma desconfiguração do necessariamente belo. Quando isso acontece, o imprevisível ganha vida e a liberdade de poder se mexer de maneira inimaginável e nunca antes sentida também. Novas possibilidades se apresentam, novos sujeitos se desenham e parecem despertar. Quando penso na relação dessa experiência com o mundo digital, entendo que, no templo hiperconectivo, os ossos nunca serão acessados, despertados, a dança, que se apresenta aqui, apenas desliza pela superfície, como numa patinação no gelo, mal consegue se comunicar com a pele, se mantém lisa na superficialidade do toque, sem relação com a experiência. Aqui, só há espaço para o toque na tela.

Voltando à sala de aula. Algumas etapas da metodologia de Quito são apresentadas e parecem seguir um fluxo natural, quando uma nova turma entra em contato pela primeira vez com a pesquisa. Começa-se com a respiração, seguindo pelo processo somático com os sistemas do corpo – ossos, órgãos, tecidos, etc. – que será utilizado no dia de trabalho e finaliza-se com exercícios e jogos cênicos. Essas etapas ou fases, ao longo do tempo de contato com os dispositivos e técnicas apresentados, podem se misturar e até mesmo nem serem abordadas durante algum tempo. Por exemplo, podemos iniciar os trabalhos do dia já com algum jogo de cena ou passarmos mais de uma semana sem praticarmos as respirações do Aikidô. As fases, portanto, não são fixas, mas, conversam entre si, se alimentam, se misturam e se complementam durante todo o treinamento em sala de aula. A maneira como elas serão abordadas vai depender da necessidade que Quito perceba no coletivo com o qual esteja trabalhando.

Geralmente, no início do trabalho, de um novo coletivo ou grupo, um estudo sobre o sistema escolhido para a pesquisa do dia se faz necessário: consultamos livros de anatomia, observamos e tocamos a estrutura óssea do dia, feita de resina plástica rígida, e aprendemos a oferecer um tipo de massagem específica, seja no órgão ou no osso. Existem também procedimentos como o da ativação do sistema circulatório, pelo sangue venoso ou arterial e até exercícios para expansão da aura, nesse caso, muito utilizado na percepção dos limites de territórios entre os corpos no espaço de pesquisa. Todas as vezes em que estive na sala de aula da Quito, a turma tinha acesso a um esqueleto de tamanho médio, com 1.70 m, para a visualização da estrutura esquelética, da sua forma, largura, comprimento, da mobilidade das articulações. Alguns toques nos ossos, quando temos a oportunidade de experimentar no parceiro de cena ou na colega de sala, nos convidam a passar por pele, tecidos, glândulas,

cartilagens, nervos, a depender da região onde se quer chegar, até conseguirmos acessar a ossatura.

Foto 4 – Fernanda Raquel, amiga e contemporânea de turma da EAD, depois da massagem no coração, em 2005



Fonte: Águeda Amaral.

Para os órgãos, em geral, Quito utiliza bexigas cheias de água e pede para que as acomodemos na altura correspondente à estrutura sobre a qual queremos concentrar a nossa atenção na pesquisa. Quando não conseguimos ter acesso à matéria, imaginar o toque chegando até a estrutura escolhida é fundamental. O trabalho de investigação dos órgãos parece ser tão importante quanto o trabalho de toque na estrutura óssea. É como se ele nos ajudasse a significar os espaços entre os ossos do nosso corpo, configura-se como um preenchimento imagético de qualidades de fluxos e fluidos que é bastante importante de ser experienciado nesta metodologia. O coração é um órgão fundamental abordado em sala de aula. Quito nos orienta, quando chega o momento – e essa parte geralmente é bem mais adiante, quando a palavra entra na cena, depois de todo o treinamento estar mais azeitado nos corpos –, a falarmos o texto passando pelo coração; cada palavra deve ser preenchida com a imagem dela mesma, e deve ser sentida sílaba a sílaba, vivenciada em todo o corpo. Na turma de 2022, quando Quito passou

o toque no coração, em sala de aula, e nos dividimos dois a dois, eu estava em dupla com Quito e recebi uma massagem dela. Descrevo como foi: Uma mão foi colocada por baixo das escápulas e a outra por cima do esterno, e parecia que se queria desenhar milimetricamente todas as dobras e relevos do coração. Antes disso, toda a região precisou ser tocada, com foco na estrutura óssea que comporta o órgão: costelas, escápula, etc., para que eu entrasse em relaxamento, junto com a respiração, e pudesse acompanhar o toque de maneira íntegra, atenta a cada mudança de peso das mãos, atenta ao som das batidas do coração. Antes disso, o primeiro passo foi pesquisarmos o órgão em um livro de anatomia.

A coluna vertebral, estrutura óssea que se comunica com as partes superior e inferior do corpo, é importante em todo o treinamento, mesmo que a estrutura escolhida do dia seja outra, como os ossos da tíbia e da fíbula, por exemplo, ou o coração. A coluna é também uma espécie de cais, quando por algum motivo se perde o foco, é para ela que se volta a atenção se precisamos recomeçar. Geralmente, o toque é feito em duplas, e ambas as pessoas, quem oferece a massagem e quem recebe o toque, estão em pesquisa constante durante todo o tempo, enquanto observam o tamanho da estrutura e o seu formato em detalhes. É na outra que me reconheço a partir do seu toque e dela dependo para avançar. Importante ver a construção da parceria nesse treinamento, do se perceber na outra, se compreender no outro a partir do seu toque, ter a certeza de só se conseguir avançar com a ajuda e a permissão da outra. É um processo que, como disse, começa pelo individual, mas já de maneira coletiva.

Quem oferece a massagem também utiliza os ossos dos dedos para tocar os ossos do/a parceiro/a. É, assim, uma conversa de osso para osso. O toque profundo deve permitir a quem recebeu a massagem, depois de meia hora ou mais e, ainda de olhos fechados, iniciar lentamente um deslocamento em processo de reconhecimento dessa estrutura, estimulada a partir da sensação do toque. Durante o movimento, que segue a lógica do dentro-fora, onde os olhos vão abrindo lentamente até que se chegue ao contato visual completo com o espaço da cena e com os outros corpos, sem perder o trabalho interno de percepção do osso, as imagens desenhadas pelos corpos começam a surgir e as ideias a aparecer. É comum utilizarmos uma coluna de resina ao lado de quem está em pesquisa para que fiquem visíveis as torções, as curvaturas e os movimentos em correspondência com o corpo que circula pelo espaço. O termo “movimento – imagem – ideia”, criado por Quito, é o próprio experimento desse corpo que inevitavelmente se comunica através das imagens que produz e a partir delas constrói passagens e caminhos para a criação das ideias de uma cena (Vieira, 2016).

Vejo que o mapeamento de si mesma, ou seja, a noção dos limites dos sistemas do corpo, dos desenhos dos órgãos, bem como a sua extensão e reverberações para além da matéria-corpo e, portanto, da outra no jogo da cena, pesquisada e desenvolvida em sala de aula, é alicerce para a atriz e o ator de hoje nos seus processos criativos, independentemente como sejam utilizados na esfera improvisacional. Toda a prática somática estudada no “eixo de pesquisa” de Quito, nos coloca a pensar sobre a importância da atenção – seu fluxo, sua sustentação, seu detalhamento – e da consciência da atriz na cena. O processo de olhar internamente com calma para si parece nos tirar de um modo mais padronizado de percepção, parece nos reorientar e nos ajudar a silenciar das imposições de um mundo frenético que nos atropela do lado de fora e que impede um contato e uma escuta mais complexos e sutis do lado de dentro da sala de aula. Essa pesquisa convoca algo diferente daquilo que nos chama no cotidiano: algo que restabelece uma temporalidade mais natural na relação com o próprio corpo e também no contato com os outros.

O criador do Contato- improvisação (CI), fala sobre a consciência do bailarino – ou todo artista da cena em movimento – a partir de José Gil e seu livro “Movimento Total, o corpo e a dança”. Para Steve Paxton, a consciência do bailarino se compara à visão, enquanto a primeira, a consciência, viaja pelo interior do corpo, a segunda viaja pelo mundo exterior: “Há também uma consciência análoga à visão periférica, que é a consciência do corpo inteiro, mantendo-se os olhos abertos”. E complementa:

Se a consciência pode viajar no interior do corpo, é com o fim de construir um mapa desse espaço interno. Não como um espelho que reflecte uma paisagem, mas como uma topografia dos trajectos e dos lugares da energia. Só esse mapa permite ao bailarino orientar os seus movimentos sem ter de os vigiar do exterior (como na aprendizagem do *ballet* diante do espelho), como eles se orientassem por si próprios. (Gil, 2001, p. 132).

Essa consciência, que caminha por lugares de energia e trajetos internos do corpo, que não são vistos do lado de fora, pelo reflexo de um espelho (embora, como vimos, o espelho tenha sido um aliado na experiência de Quito), por exemplo, parece ser acionada e estimulada pelo toque no osso, pelo estímulo do sistema circulatório, pela massagem nos órgãos, por todos os elementos utilizados por Quito em sua metodologia, a partir dos processos somáticos. Não por acaso, vejo ligação íntima entre Paxton e os dispositivos utilizados por ela no seu “eixo de pesquisa”. Refletirei um pouco mais sobre isso no subcapítulo “A atenção e a hiperconexão do sujeito contemporâneo”.

A prática da propriocepção, para Paxton, se inicia na observação da *small dance*, que nada mais é do que uma pequena dança manifestada pelo simples fato de estarmos de pé. O movimento pode ser conscientemente observado apesar de não ser conscientemente dirigido. É uma dança microscópica que se descobre no interior do corpo e parece ser a fonte primeira de qualquer movimento humano. Enquanto estamos em sala de aula mapeando internamente os nossos órgãos, as nossas estruturas ósseas, os fluxos de entrada e saída de ar, percebendo os nossos tecidos, a nossa aura e tantas outras possibilidades que se apresentam, estamos exercitando a nossa consciência para essa observação refinada, que estará presente também durante os experimentos de improvisação. A percepção de si, silenciosa e sem julgamentos, é uma informação e uma demanda importante para Quito em sala de aula. A noção dos movimentos sutis como na *small dance* de Steve Paxton parece ter semelhança com o termo “testemunha muda de si mesmo”, destacado por Cassiano Quilici em seu texto “Teatros do silêncio”:

Trata-se de um silêncio habitado, não por “subtextos” ou conteúdos psicológicos recalcados, mas por fenômenos sutis ligados ao corpo e às sensações. A percepção desses fenômenos estaria ligada também ao desenvolvimento do que Grotowski chama de “testemunha muda de si mesmo”. O *performer* deve aprender a agir e ao mesmo tempo a observar-se, mas sem verbalizar mentalmente essa observação. O exercício deste tipo refinado de atenção silenciosa, abriria as portas para um outro modo de percepção do corpo, das ações e de si mesmo. O trabalho de Grotowski aqui tenta se aproximar de antigas tradições espirituais em que a atenuação do fluxo interno de pensamentos tem um lugar central” (Quilici, 2005, p. 74).

Por isso, também se faz necessário uma discussão sobre a importância das práticas contemplativas na metodologia estudada, como iniciaremos a seguir.

2.2 RESPIRAÇÃO

A respiração do Aikido é uma prática frequente no treinamento da metodologia estudada. Essa arte marcial japonesa foi desenvolvida pelo mestre Morihei Ueshiba, na primeira metade do século XX, e significa “o caminho da unificação da energia da vida” ou “o caminho do espírito harmonioso” (Wikipédia, 2023). Ela é um caminho escolhido, na prática da Quito, para tentar acessar o relaxamento do corpo como um todo. A respiração associada aos exercícios do Aikido são peças-chave para a preparação do espaço e do coletivo de maneira a

criar, desde o início, uma consonância entre os diversos elementos que podem surgir no jogo. Essa associação prepara o lugar, como se tratasse de uma ação de capinar a sala de aula, deixá-la pronta para ser habitada. Afinal, a respiração é um dispositivo individual, mas também coletivo. Quando se respira, se respira com os pulmões de cada um, com a intenção de se chegar ao pulmão da sala, daquele corpo coletivo, naquele espaço. Vejo a importância do trabalho da respiração como uma tentativa de deixar, do lado de fora da sala de aula, as mentes em turbulência com as urgências que a contemporaneidade nos impõe, para que dentro dela seja possível despir-se de um certo comportamento produtivo que necessita de resultados. Como sabemos, há uma relação entre a profundidade e ritmo da respiração e os fluxos mentais.

Na sala de aula da Quito, toda experiência, no ambiente de pesquisa, deve ser validada (no sentido de dizer “sim” como veremos a seguir) e todo testemunho deve estabelecer-se no lugar do não-julgamento. É um trabalho incessante e não acontece da noite para o dia, mas esse trabalho precisa habitar e orbitar aquele corpo coletivo. A respiração é fundamental para esse processo. O julgamento imediato e superficial, muito comum no mundo sociodigital, deve dar espaço para a reflexão e revisão das emoções, dos sentimentos; a resposta pronta e o embate pela reatividade não são bem-vindos. Se o impulso primeiro é o de se julgar ou o de julgar o outro ou a outra, o motivo dessa sensação deve ser processado internamente, e reavaliado. Esse pode ser um dos maiores desafios na prática, principalmente nos dias de hoje, em que somos invadidos por tantos estímulos externos, informações, que buscam provocar emoções “fortes” e que nos convocam permanentemente a uma opinião pública. Além disso, parece que estamos sempre atrasados, como nossa atenção deslocada para o futuro, para as conquistas materiais, para o dinamismo tecnológico e conseqüentemente para fora de si, sem tempo para respirar.

Percebo essa prática da respiração como um importante elemento também para a preparação do espaço de jogo, para além da percepção de si e de suas extensões, para além do corpo físico. Respirar é concentrar a atenção no movimento de inspiração e expiração, é uma prática que nos convida a passear imageticamente pelos detalhes internos do nosso corpo, ajudando a aterrar, a presentificar a nossa mente. Mas a respiração não acontece apenas na nossa estrutura corpórea, ela traz uma relação com a atmosfera, promove um fluxo de comunicação entre os corpos e deles com o espaço. Entregar-se durante um exercício de respiração parece ser o mesmo que viver um acontecimento coletivo.

Os olhos fechados, ou minimamente entreabertos, onde avistamos os nossos cílios e apenas uma imagem desfocada, ao fundo, do que seria o cenário em que estamos inseridos, é

importante também na meditação e respiração do Aikidô, e deve-se ao fato de precisarmos estar voltados para nós mesmos, sem darmos chances aos estímulos externos de capturarem a nossa atenção. O olhar é circular, apreende significados, revisita elementos, nos convoca para fora de nós, num chamado “tempo da magia”. Em seu livro “Filosofia da Caixa Preta”, Vilém Flusser nos convida a perceber a relação do olhar com o nosso objeto de preferência:

O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade imaginística por ciclos. Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia (Flusser, 1985, p. 7).

Quando estamos de olhos fechados, nos perdemos menos fora de nós, para nos encontrarmos mais dentro de nós. O tempo da magia, em Flusser, nos alerta para objetos e estímulos externos que possam nos encantar e criar circuitos habituais, nos tirarem a atenção de nós mesmos, da nossa respiração e do percurso feito pelo ar que entra pelas nossas narinas, por nossa pele, e para onde deveria estar voltada também a nossa concentração. Por isso, quando estamos respirando, nesse movimento preparatório, os olhos fechados são imprescindíveis para a viagem de dentro. Para que a gente não se deslumbre, não se perca com a magia do que possa chamar a nossa atenção do lado de fora. Quando a respiração ainda está em fase de reconhecimento, por uma turma que ainda não tem experiência com a metodologia da Quito, por exemplo, o cuidado com os olhos fechados parece ser ainda mais importante.

Em muitos momentos, durante as experimentações, depois do trabalho somático, Quito orienta os estudantes que iniciem o deslocamento do seu corpo, ainda de olhos fechados, para que, só depois, abra-os lentamente, numa escala de “20 % fora e 80% dentro”, por exemplo. Isso indica que a relação com o que é visto fora do nosso corpo precisa ser estabelecida gradualmente, para que não percamos o mapeamento feito, os desenhos internos. Essa porcentagem vai se alterando à medida em que seja possível estar completamente de olhos abertos sem perder a pesquisa (in)anterior. É um processo de desenvolvimento e de amadurecimento. A turma começa a ter mais independência no deslocamento e a ocupar todo o espaço de jogo, além de estar mais segura para dialogar com o dentro/fora, sem perder todo o treinamento que fez para chegar até ali. É sempre possível voltar para a casa – para a coluna, para os olhos fechados – e recomeçar.

Foto 5 – Respiração preparatória para o exercício “entradas e saídas”, em 2022



Fonte: Arquivo da pesquisa.

O que significa, hoje, reservar 20 minutos, mais ou menos, do seu dia, para simplesmente respirar se observando, voltando-se para si, de olhos fechados? Poderia se configurar como um privilégio ou como uma ousadia? Vinte minutos em que você escolhe estar fora do rolo compressor do mundo produtivo. O que poderá estar acontecendo nesse exato momento com a funcionária de uma grande empresa de tecnologia? E você, deitada num chão de madeira, se coloca a respirar, se esparrama para fora, ocupa os espaços, acompanha detalhadamente o percurso de entrada e saída de ar pelo seu corpo. Do lado de fora da sala, a bolsa de valores despenca, investidores colocam suas ações à venda. O que estará fazendo o bilionário Bernard Arnault para ser um dos homens mais ricos do mundo no momento? Inspira lentamente, segura o ar por alguns segundos e expira percebendo o peso do seu corpo no chão. E os boletos chegando por e-mail, os grupos de WhatsApp fervendo com a última *fake news* do momento. E você mudando o peso do seu corpo lentamente para a esquerda, trazendo a atenção para a sua coluna vertebral.

Por quanto tempo você consegue estar fora das redes? Quais são os mecanismos que você utiliza para se preservar desse mundo? Entendo que, a metodologia estudada aqui, com todas as ferramentas que oferece ao estudante, à pesquisadora, quer proporcionar experiências do estar em si, do perceber-se, do presentificar-se. O estar em si é algo fugaz, e que precisa ser revisitado. E a cada dia que passa, nos atropelamos, uns aos outros e a nós mesmos, no cotidiano em que estamos inseridos. Se estamos mais distantes de nós, nos aproximamos de quê? Em trecho do livro “Sociedade do cansaço”, de Byung-Chul Han, nos deparamos com um pensamento de Nietzsche, que já nos apontava de onde estávamos nos aproximando enquanto sociedade:

O próprio Nietzsche, que substituiu o ser pela vontade, sabe que a vida humana finda numa hiperatividade mortal se dela for expulso todo elemento contemplativo: “Por falta de repouso, nossa civilização caminha para uma nova barbárie. Em nenhuma outra época os ativos, isto é, os inquietos, valeram tanto. Assim, pertence às correções necessárias a serem tomadas quanto ao caráter da humanidade fortalecer em grande medida o elemento contemplativo. (Han, 2015, p. 20).

Uma das coisas que me chamou a atenção em 2022, de imediato, foi a respiração, em como ela era inserida no trabalho em sala de aula. Sei que a turma, ou a maioria dela, já havia tido contato com a Quito em aulas anteriores, remotamente, e isso, de algum modo, preparava o estudante para uma realidade um pouco diferente, já era possível acessar o estado de atenção mais refinada de maneira um pouco mais ágil. Parece contraditório, relaxar de maneira mais ágil, mas acredito que o corpo pode chegar nesse estado em menos tempo, depois de já ter passado meses experienciando a proposta. Mas, era só isso mesmo? Quando fui sua aluna, em 2005, nós estudantes, ao entrarmos em sala de aula, imediatamente íamos até o chão, para tentar desacelerar da vida lá fora. Era algo natural. A sala inteira ficava em silêncio, cada uma/um no seu lugar, respirando, meditando, relaxando, se entregando para o chão. E lá ficávamos até que a Quito ou a Tarina (sua assistente na época) convocasse a turma para iniciar os trabalhos.

Foi, de certa forma, impactante perceber que em 2022 a realidade era outra. A turma seguia caminho diferente, os estudantes chegavam no teatro ou na sala de aula e conversavam sobre os assuntos mais variados, para aguardar a Quito chegar e só então iniciarmos os trabalhos. Lembro que isso era algo que me deixava um pouco desorientada. O que tinha mudado exatamente? Por qual motivo já não era comum chegar em sala de aula e se acomodar no chão, soltar o corpo, estar para aquele momento, se entregar ao silêncio para estar consigo? As redes e o mundo digital produzem em nós um estado de alerta, prontidão e de embates constantes.

Parecia que essa realidade dificultava a chegada àquela atmosfera da entrega, da respiração que busca encontrar o pulmão que respira num ritmo coletivo. Fazer a turma ceder ao estado de entrega mostrava-se ser mais demorado e penoso. E não era que eles estivessem todo o tempo em posição de embate, mas essa lógica parecia estar presente, mesmo que de maneira sutil. O fato era que perder o controle e se entregar a essa experiência, por algum tempo, como acontecia em 2005, se apresentava como sendo mais difícil.

Destaco um trecho da palestra “Por uma política da ruminação em tempos de dispersão hiperconectada”, de Maria Cristina Franco Ferraz, na 33ª Bienal de São Paulo, em 2018, que pode nos ajudar a pensar sobre essa dificuldade:

A pele que acreditamos fechar e conter nossos corpos, tem um estatuto paradoxal, é uma membrana de trânsito e troca com o que costumamos chamar de meio-ambiente, não se trata de um mero invólucro ou embalagem, a pele não termina lá onde a situamos, como uma espécie de traçado ou linha de isolamento, prolonga-se na verdade muito além do espaço ao qual a circunscrevemos [...] a pressão por conectividade no regime *full time, non stop* tem por efeito alisar, digitalizar a pele, fechando-lhe os poros. Nessa pele lisa, sem viscosidade, rugosidade, possíveis encontros parecem tão somente esbarrar para escorrer. Não se trata apenas de velocidade ou de aceleração, mas de uma incitação à rapidez e imediatez de conexões e desconexões favorecendo o esquecimento adequado a descartabilidade, a uma deletabilidade generalizada inerente a lógica da obsolescência programada, a lógica da produção, que se estende a mercadoria, as relações e aos modos de ser. (s/pág.).

As dificuldades que o mundo digital tem nos trazido, quando falamos sobre a dessensibilização das relações com o espaço, consigo, com os outros, são incontáveis. Quando Ferraz fala de possíveis encontros que “esbarram e escorrem”, está falando de inconsistência e de falta de aderência, está falando de superficialidade. Quando penso na sala de aula da Quito, vejo que esses elementos parecem estar lá previamente convocados, mesmo que não sejam convidados a entrarem em sala.

A metodologia estudada precisa conversar com esses corpos e mentes de hoje. E ela não se furta a essa conversa, resistindo aos modos digitais de percepção e colocando-os em questão frente aos processos criativos. Mas será que é ouvida? Até que ponto todas essas individualidades, alimentadas por um mundo que traz a lógica da produção, da competitividade, da afirmação de um si-mesmo como produto, na sua espinha dorsal, conseguem se aproximar dessa metodologia e até que ponto a metodologia pode dialogar com essas individualidades sem perder – nesses desdobrar-se – o seu fundamento? Sem que a readequação aos tempos de hoje faça com que ela mesma se desloque do que lhe parece ser mais caro: a relação refinada consigo

e a abertura constantes para a troca com o seu meio e as suas adversidades pelas experiências que cria (?).

Antes de finalizar essa parte, compartilho o pensamento de Daniel Iberê Guarani M'byá, de sua fala no “I Simpósio do GT Artes Performativas, modos de percepção e práticas de si”, que aconteceu remotamente no primeiro semestre de 2023. Parece-me que posso fazer uma analogia, entre as palavras necessárias que tomam assento através do silêncio, com o trabalho sobre os ossos, órgãos e respiração de Quito, pois é preciso demorar-se nos processos (nas experiências) para que a cena possa nascer fora de uma reatividade conhecida, mais próxima aos processos criativos nos quais o desconhecido deve chegar. Vamos a Iberê:

O silêncio não é a ausência de palavra, é a extensão da palavra. Há muitos sons no silêncio, ele tem um som lindo. Uma sociedade sem experiência está tolhida da possibilidade do silêncio. Ver mais devagar, ouvir mais devagar, demorar-se nos silêncios, para que as palavras necessárias tenham tempo de tomar assento. (M'Byá, 17/04/23).

No subcapítulo intitulado “A improvisação como experiência” desdobrarei a noção de experiência na metodologia de Quito. Tecendo ainda uma relação com a citação acima, lembro de uma frase sempre proferida por ela em sala de aula: é preciso “relaxar para estar vivo”. Nela, percebo a importância daquele deixar as coisas se assentarem, tomarem o seu tempo, terem permissão para acontecer da maneira que se apresentam, de que falou Iberê. O “relaxar para estar vivo” é entregar-se a experiência do estar em si sem sobressalto, do perceber-se em sua completude, em suas falhas, do sentir-se pertencente, preenchido, tomar-se de si. Estar fora de si – em frequente excitação com as demandas externas – é ser outrem, é estar sob o controle de outro alguém ou de alguma coisa, e isso não nos interessa aqui, mas o mundo hiperconectivo trabalha incansavelmente para isso.

Enrickson Varsori, em sua tese de doutorado “As tecnologias de hiperconexão e os usos do tempo no cotidiano dos jovens: um estudo com estudantes universitários”, da Universidade do Minho, traz o termo “tsunami de conteúdo”, importante para essa reflexão: “Como refere Bhatt, o “tsunami de conteúdo” (Bhatt, 2019, p. 3-6) constitui uma resposta à demanda exorbitante de atenção, traduzida em horas de exposição a conteúdos e no esforço mental para absorvê-los e processá-los (Varsori, 2023, p. 40). A conexão sociodigital exacerbada tem tomado conta do nosso dia, nos impossibilitado de vivenciarmos espaços de silêncio. Estamos atarefados para darmos conta de todas essas influências e exigências de um mundo hiperbólico. O “relaxar para estar vivo” de que Quito fala, o deixar que “as palavras

necessárias tenham tempo para tomar assento”, de que M'Byá fala, parecem pertencer a um outro mundo, um mundo cada vez mais distante de nós.

Foto 6 – Julio Machado, amigo e contemporâneo de turma da EAD, depois da massagem nos ossos do braço, em 2005



Fonte: Águeda Amaral.

Vejo como indiscutível a importância de voltarmos a atenção para nós, para o que seria uma imensidão de acontecimentos internos. Há uma cultura do afastamento e da dessensibilização da nossa percepção para com os sinais enviados pelo nosso corpo, sejam eles mais sutis ou mesmo já aparente, através de doenças psíquicas ou físicas. A indústria farmacêutica e o boom de remédios psiquiátricos das últimas décadas são uma das provas disso. Trata-se então de uma questão política e ecológica. Quanto mais nos apartarem de nós, mais adoeceremos. Por isso, recorro, aqui e ali, como fiz com Iberê, à inteligência dos povos originários. Acredito na importância das palavras do indígena guarany M'Byá sobre o silêncio e sobre experiência, assim como, na importância da respiração e meditação como uma das vias de acesso sensíveis ao nosso corpo, de estímulo a nossa porosidade, ao contato com o mundo,

com as diferenças, de “assento” do nosso pensamento, da nossa palavra, do nosso olhar e gesto em troca com o meio.

A seguir, falarei um pouco sobre os jogos cênicos na metodologia estudada, mas antes, gostaria de trazer um exercício que, a meu ver, proporciona um desenvolvimento importante na confiança entre pares, além de uma escuta refinada, de olhos fechados, imprescindíveis no estabelecimento da parceria em sala de aula. Acredito ser uma oportunidade para percebermos que tipos de sensações e emoções podem aparecer durante a prática, e claro, para olharmos para dentro, para o nosso corpo, estabelecendo relações de maior escuta com os outros e o espaço. E aqui, a respiração também tem extrema importância, num respirar junto de entrega e confiança. Trata-se do “exercício do sacro”, adaptado por Quito a partir do contato improvisação.

O exercício é feito em duplas. “A” é o guia e está de olhos abertos. “A” pode fazer movimentos que partam do sacro, osso triangular que fica na base da coluna, percorrer toda a sala, alterar a velocidade durante o seu deslocamento, subir e descer, modificar os níveis de experimentação do seu movimento, e o que mais quiser. “B” é a pessoa guiada, que está de olhos vendados, com uma das mãos no sacro de “A”. “B” deve seguir “A” por onde for e manter o seu sacro sempre próximo ao sacro de “A” para facilitar o seu deslocamento pelo espaço. Uma das formas mais comuns é ver “B” com a mão no sacro de “A” e com o seu próprio sacro muito distante do sacro de “A”, com medo de se jogar no desconhecido em uma qualquer velocidade descontrolada que possa vir a ser sugerida por “A”.

Fiz esse exercício, em 2005, com o meu amigo Julio Machado. Depois disso, a nossa relação nunca mais seria a mesma. Júlio me levou para fora da sala de aula, que já tinha a porta aberta, para caso alguém tivesse a ideia de passear pela EAD durante o exercício. Subimos muros, corremos com os pés na grama e vento no rosto, eu gritava de emoção e tinha certeza de que o meu parceiro jamais me colocaria em situação de perigo, embora parecesse que a qualquer momento poderíamos cair num abismo. Mas eu ia, e fui, com a confiança que eu não tinha no começo do exercício e que me chegou como um brinde ao final da aventura. Depois de muitos minutos, a dupla trocava de função e “A” poderia ser “B”, assim como “B” seria “A”. Trouxe esse exercício primeiro para falar que estar de olhos fechados não é estar ensimesmado e também por perceber que entrar em cena para improvisar me trazia sensação parecida. O medo, mas também a esperança me movia. Isso também ocorre nos jogos propostos na metodologia estudada. Falarei sobre isso neste próximo item.

2.3 JOGOS CÊNICOS

Os jogos são indispensáveis para a preparação do espaço para a atuação do coletivo, trabalham a ideia de profundidade e do “entre” nas trocas com a outra e o outro durante o exercício da cena. Evidenciam a extensão do espaço de pesquisa, bem como indicam quem está em maior destaque e, em determinado momento, protagonizando, no sentido de estar concentrando a atenção da cena. Os jogos também nos ajudam a entender geometrias e disposições dos corpos na cena. São ainda importantes para o treinamento do foco, das composições e das pausas. Quito, nesse quesito, recebe influências de Viola Spolin, Katie Duck, Philippe Gaullier, Lisa Nelson, utilizando em sua metodologia inúmeros jogos que vão de brincadeiras de criança até jogos que estimulam o pensamento sobre a espacialidade, a composição da cena e sua dramaturgia. Muitos jogos e exercícios de cena utilizados por ela se reformularam e passaram por revista ao longo do tempo. Quito não tem uma cartilha dos jogos que utiliza e, às vezes, quando precisa usar algum exercício que ela mesma criou há anos e não se lembra exatamente como surgiu e nem como ele era feito, acaba por acrescentar os elementos que são necessários no momento, modificando assim o exercício e o jogo original.

Quito também utiliza o jogo “Platô”. Trata-se de um exercício que aguça a percepção da geometria do espaço, da composição dos corpos, do foco, do funcionamento da escuta num corpo coletivo, traz o olhar para uma dimensão estética. Um desenho imaginário, de um espaço de cena circular ou quadrangular, é delimitado. A ideia é estabelecer o equilíbrio entre as partes da figura geométrica. Seis estudantes, mais ou menos, fazem parte do exercício. Eles se espalham pelos limites do círculo até que cada um/uma esteja ocupando um trecho dele. Se um se movimentar, em qualquer direção, os outros estudantes procuram o equilíbrio visual da figura e se realocam. Se um correr em direção ao centro do círculo, os outros cinco estudantes precisam seguir para o centro, onde todos fiquem concentrados, ou se reorganizar nas margens da linha circular, um pouco mais distantes uns dos outros – já que um deles agora está no centro do círculo – até preencher por completo os limites da figura. Se os seis estão nas margens e três deles se agacham, os outros três devem se agachar também. Se apenas um se levantar, os outros, atentos, podem compor o desenho em equilíbrio, aguardando apenas mais um deles se levantar no lado contrário ao do primeiro que já está de pé, ficando quatro deles agachados e dois levantados, por exemplo. São inúmeras as possibilidades. Esse tipo de exercício também aguça a criatividade. E se algum estudante começar a correr? Como fazer para equilibrar a figura?

Não há quem resista a um “pega-pega” reformulado, onde quem pega consegue somar, com quem foi pego, mais um indivíduo para a sua tropa, e mais uma, e mais um, até que 15 pessoas coladas precisem se movimentar pela sala em busca do último sobrevivente solitário e indefeso, que tenta escapar do aglomerado de pegadores famintos. Gritos e risadas e novas maneiras de se locomover fazem parte de um corpo que se percebe como uno e precisa achar caminho compatível para avançar pela sala até que a última presa seja alcançada. Quem ganha? Todos. Todas. O princípio da vitória na sala de aula de Quito é que o “errar” ou “acertar”, o “perder” ou “ganhar”, se encontram num mesmo lugar, o de apreender a partir das experiências adquiridas em coletivo. Se hoje você “errou”, amanhã você pode “acertar” ou “errar” de novo e sempre, o que importa é o fato de você ser um instrumento indispensável para o aprendizado de um corpo coletivo.

O jogo de “entradas e saídas”, adaptado por Quito a partir do contato com a estadunidense Katie Duck, é muito utilizado por ela quando a pesquisa já passou da fase inicial, de reconhecimento dos dispositivos e técnicas da sua metodologia. Ele possibilita ao estudante, ao pesquisador, a atriz, conviver com o maior número de ensinamentos da pesquisa ao mesmo tempo em que pratica a improvisação em si: atentar para as necessidades da cena, o que ela pede, o seu ápice, atentar para o foco, para o seu corpo, a sua respiração e a sua consciência em relação ao sistema corporal escolhido para a pesquisa do dia, para a percepção do espaço, da outra e a ocupação dos corpos, e principalmente atentar para o “entrar para sair”: os estudantes podem se espalhar pelas laterais, pelos quatro cantos da sala, podem se dispor em círculo, ou localizarem-se como numa proposta de palco italiano.

As indicações são variadas como, por exemplo: até, no máximo, 5 pessoas devem entrar em cena, se movimentar em diagonal, e, quando um pausar, todos pausam; deve-se atentar também para os níveis (baixo, médio ou alto). Eles podem apenas entrar, um de cada vez, pesquisando algum sistema do corpo, se deslocar pelo espaço e falar o trecho de um texto que estejam pesquisando, e sempre devem “entrar para sair”. A frase entre aspas é de Quito e alerta para a importância da percepção da cena de quando algo já se completou, finalizou. Muitas vezes, entramos em cena, por exemplo, quando algo vibrante está acontecendo e chamamos a atenção de todos, puxando o foco para si, apenas por querer fazer parte do momento, e acabamos assim, por falta de escuta, deixando desaparecer o tal acontecimento vibrante que estava em curso. Ou quando entramos pesquisando movimentos a partir das escápulas e esquecemos do tempo, ficamos ensimesmados e nos perdemos do que está

acontecendo ao nosso redor, das propostas de outras pessoas, nos desligando do coletivo. O “entrar para sair” é como um alerta, para termos sempre na lembrança, de que uma passagem pela cena precisa ter um fim, assim como teve um começo, e que essa passagem precisa fazer sentido. Até porque, quanto mais tempo você se propõe a estar na cena, mais difícil será sustentar o interesse de quem te observa. Perguntas como: a cena precisa de mim? O que eu tenho a dizer é importante nesse momento? Pra quê entrar em cena agora?, devem nos acompanhar durante o jogo.

Segundo Carmela Soares, em seu artigo “Pedagogia do Jogo Teatral: uma poética do efêmero”:

O jogo teatral confere vida às ações cênicas, articula os elementos e signos teatrais na criação de uma linguagem artística” [...] “A noção do objeto estético permite uma prática pedagógica integradora e crítica pois valoriza tanto o desenvolvimento expressivo e pessoal do aluno, como pressupõe a aquisição do domínio da linguagem teatral e relações com o contexto autoral (Soares, 2010, p. 29).

Carmela traz essa dimensão de que o jogo é um objeto que produz teatralidade, aciona a consciência para o olhar e para a troca com os parceiros e elementos de cena, e que apesar de ser composto por regras previamente organizadas e definidas, de ser algo estruturado, é ao mesmo tempo vivo e oferece espaço também ao acaso, ao momento, a percepção e a escuta de quem joga. Além disso, o jogo é uma porta aberta ao prazer, à alegria, à descoberta. Vejo esse direcionamento nos jogos da metodologia de Quito.

Lembro que, em 2005, sempre que eu estava em jogo na sala de aula, me atentava, ao máximo, para as regras básicas que eram indicadas por Quito, e a minha grande diversão era surpreender. Pensava “se isso não foi dito, quer dizer que está liberado”, e então eu me punha a inventar coisas descabidas, talvez, mas que não ultrapassavam os limites das regras mencionadas. Eu me sentia livre para fazer isso. Às vezes, batia de frente com o meu ego inflado e voltava para a estaca zero, mas, indiscutivelmente, aquilo me aguçava a criatividade, me deixava viva e pronta para entrar com o meu exército em Marte e ocupar terras desconhecidas, se isso fosse necessário (e mesmo que não fosse).

No mesmo artigo, Carmela Soares aponta: “Certamente, proporcionar aos alunos uma educação estética é um dos grandes desafios da sociedade atual, uma vez que ela está sofrendo, em escala gigantesca, os clichês, as imagens e os símbolos de memória curta que os meios de comunicação de massa multiplicam e reduzem” (Soares, 2010, p. 49). A educação estética de

que fala Carmela parece estar em conflito também com o mundo digital e hiperconectivo em que estamos imersos. Ela fala do que parece ser a falta de experiência pela quantidade de informações e símbolos ao qual o aluno é submetido pelos meios de comunicação de massa. Aliado a isso, podemos somar as imagens apelativas da socialização digital, os memes engraçados e bizarros produzidos a cada minuto, as fotos modificadas com filtros que motivam um engajamento acelerado, etc. Vejo o jogo em Quito como uma possibilidade de resgate da atenção, da sensibilização do estado de troca, de um tempo outro que faz parte de um acontecimento coletivo para poder modificá-lo, de estar imerso numa atmosfera criativa, num estado de criação plena e não de dispersão ou de sequestro desavisado da atenção pelo clichê, muito comum nos dias de hoje.

E ainda: “O jogo é um meio de recarregar os espaços” (Ryngaert, 1985 apud Soares, 2010, p. 56). Ele recarrega, espana, prepara, esquentando, dilata. Ele aduba a nossa matéria, as nossas ideias, abre fendas, buracos nos nossos corpos para serem habitados. Veja em Desgranges (2006, p. 117):

O coordenador, ressalta Spolin, não pode esquecer que o aluno pode surpreender, devendo estar sempre aberto para que surjam respostas inesperadas para os problemas apresentados. O sistema de Jogos Teatrais, dessa maneira, estrutura-se menos como uma transmissão de conteúdos e mais como uma proposição de experiências, nas quais o participante vai formular as suas descobertas, elaborar as suas respostas, construindo, como foi dito, o próprio conhecimento durante o processo de aprendizagem.

Os jogos, em suas mais variadas origens e diversidades de objetivos, são instrumentos fomentadores de experiência em sala de aula. Quito sempre mantém o diálogo, do lado de fora, com o que está acontecendo na hora da pesquisa do jogo. Se algo inesperado surge, se espaços ficam vazios ou se alguém está inerte, se a cena esfria ou se alguém deixa passar uma oportunidade, enfim, é uma maneira de colocar a atenção no que realmente interessa para que o fluxo do exercício se mantenha.

O “tiro de improvisação” é, a meu ver, um termo usado por Quito quando o jogo de “entradas e saídas” evolui para a criação da cena em si. É como um teste da própria cena improvisada, como se ela fosse ser apresentada ao público, onde, quem está em exercício, também se atenta para os “movimentos-imagens-ideias” e dialoga com o todo, as composições, experimenta criar uma dramaturgia para cena. Ela propõe “tiros” de 10 ou 20 minutos, no máximo, para começar, até que, gradualmente, se chegue a “tiros” de 30 minutos ou mais, onde

já se configura uma espécie de apresentação ou o próprio espetáculo. Os “tiros” são como a própria cena improvisada, mas que está sendo ensaiada sem interrupção.

Em 2005, antes de abrimos o nosso processo de pesquisa ao público, ficamos por uma semana, pelo menos, fazendo os “tiros de improvisação”, que, claro, eram diferentes a cada dia, assim como foram diferentes quando abrimos a pequena temporada. Eu sempre vinculei a palavra “tiro” a algo que tem força e direção, mas que não se sabe exatamente se cumprirá o seu objetivo final, o de acertar uma presa, por exemplo. Teremos comida? Conseguiremos saciar os nossos desejos? Nunca se sabe ao certo, mas sempre haverá esperança. Jean-Pierre Ryngaert, em seu livro “Jogar, representar – práticas dramáticas e formação”, fala sobre as tentativas numa cena improvisada, trazendo uma espécie de desmistificação do fazer improvisacional, algo que percebo acontecer nas práticas dos “tiros” de Quito:

Um método que relativiza o narcisismo encorajado pela improvisação consiste em sempre trabalhar com um grande número de tentativas e com a confrontação entre elas. Cada improvisação é, portanto, considerada uma tentativa com riscos relativos, que não atribui caráter absoluto à expressão individual. O ator que tenta várias vezes não espera, absolutamente, chegar a uma improvisação ideal. Ele entra em um processo de produção de tentativas não hierarquizadas. Através de várias experiências ele produz uma espécie de espectro expressivo, um feixe de tentativas cujo primeiro mérito é existir e que não são consideradas segundo uma escala de valores que exaltam o resultado, mas sim o modo de produção. O interesse da improvisação é que ela representa uma experiência para o sujeito, relativizada pela sua frequência e pelo exame atento de seu desenrolar. Uma vez que não se espera a aparição mágica de um produto excepcional, o interesse se desloca em direção à soma de processos que poderiam eventualmente levar a um produto provisório, também questionado (Ryngaert, 2009, p. 91-92).

O ator, que tenta várias vezes, se firma na permanência dos processos e não na ênfase por resultados. A atenção, a curiosidade, o risco das tentativas, a percepção do todo que assegura os processos criativos. Ao contrapor o que disse Ryngaert com o mundo na esfera digital percebemos, por um lado, o fazer e refazer, o investigar, que não está em busca de um produto ideal, excepcional, sem ajustes, e, por outro lado, o que parece já estar pronto, o que mascara os processos, o que se deglute sem mastigação/ruminação, o que não revela os necessários reparos ou ajustes, um lugar onde as relações não têm aderência, onde o liso se apresenta e ganha forma, por exemplo, na própria “imagem espelhada” ou no reflexo de si na tela do celular, um si aperfeiçoado por filtros, e onde alteridades são rechaçadas, como bem apontaram Franco Ferraz (2018) e Byung-Chul Han (2019).

É através das inúmeras tentativas, no exercício da improvisação, que se abre espaço para a experiência, como veremos no subcapítulo “A improvisação como experiência”, presente no capítulo 2 desta dissertação. O “tiro” é um convite para a resistência ao mundo sociodigital deslizante, pois no “tiro”, digamos assim, o descartável não existe, o desconfortável sim, e tudo é matéria para o aprendizado, para a criação da cena, o tempo é precioso e deve ser sentido sem escorrer pelas mãos. Entendo a improvisação também como um jogo, como é o caso dos “tiros de improvisação” e do “entradas e saídas”, uma extensão do lugar do descobrir. Uma oportunidade do estudante, do ator, da pesquisadora, de elaborar, na prática, os diferentes cruzamentos possíveis entre os dispositivos e técnicas apresentados por Quito e apreendidos durante todo o processo do seu “eixo de pesquisa”. É um lugar de fortalecimento e de formação do coletivo.

2.4 O SIM COMO CUIDADO DE SI

Neste subcapítulo trago a importância da reflexão em torno do “Sim” nos movimentos improvisacionais da metodologia estudada. É necessário pontuar que a improvisação que estou apresentando, durante todo o trabalho, está relacionada a uma possível resultante e não a um resultado final – de uma metodologia que carrega consigo um conjunto de exercícios, técnicas e dispositivos com o propósito de apresentar e oferecer, ao estudante e/ou profissional da cena, elementos de propriocepção necessários para a criação de uma cena improvisada.

A improvisação é um elemento dessa metodologia, é um meio para se chegar a algum lugar, a alguma ideia para a cena, além de ser um instrumento para colocar em prática todos os ensinamentos adquiridos com as práticas somáticas, as respirações e os jogos de cena. Ela também pode ser um fruto dessa metodologia, quando é utilizada para a criação de uma obra cênica que se realiza enquanto é apresentada ao público, ou seja, quando a apresentação do espetáculo é feita em concomitância à sua criação, sem marcações prévias de cena.

Destaco uma das célebres frases de “A hora da Estrela” para continuar o desenlace deste subcapítulo: “Tudo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida (Lispector, 1999, p. 11). É inevitável pensar em Clarice agora, pois, ao entrar em contato, pela primeira vez, com Quito, em 2005, depois de todo o processo com as técnicas e dispositivos de seu “eixo de pesquisa”, que durou por volta de 4 meses, nós, seus estudantes, reunimos, no

que ela chamava de “compêndio”, trechos de textos para utilizarmos durante a improvisação aberta ao público, construída no exato momento da sua exibição.

As apresentações eram a finalização do nosso semestre, depois de passarmos por todo o seu treinamento diário, e uma das frases marcantes do compêndio era essa. Ele tinha algo em torno de 60 páginas e nós, atrizes e atores em formação, poderíamos falar qualquer trecho dele quando desejássemos, onde e como quiséssemos, e com quem chegasse para o jogo. No treinamento improvisacional da Quito, o “Sim” é lembrado em sala de aula como importante ferramenta no jogo da cena. Ele é ação imprescindível para a improvisação em coletivo. Entendo o sim como ação pois é no exercício da cena que ele se presentifica e impulsiona os acontecimentos. Estar pronta para o jogo é saber dizer sim, esse sim pode ser pedagógico e eu sou a prova disso. Explico-me.

Lembro da sensação como se fosse hoje. Era 2005, estávamos em uma das nossas apresentações improvisadas com a minha turma da EAD/ECA/USP. A peça, como já disse em subcapítulo anterior, se chamava “Sonhei que um peixe tirava a roupa e ficava nu”. Somávamos por volta de vinte estudantes de teatro em cena. Havia alguns cubos de madeira, espalhados aleatoriamente pelo espaço, reservados para a plateia sentar-se. Havia a luz da sala de apresentação e poucos refletores móveis no chão, talvez dois. Para entrar em cena, tínhamos o treinamento da Quito e o compêndio de textos, com alguns monólogos escolhidos por cada um/uma de nós. Claro, ele estava na nossa memória, e alguns de nós se interessaram em memorizar textos dos colegas, frases soltas, além do nosso próprio monólogo. Isso facilitava as nossas intervenções e trocas.

Além disso, nos guiávamos por uma espécie de *Canovaccio* revisitado, que ficava rascunhado na lousa da nossa sala com algumas sugestões para seguirmos durante a improvisação. Esse *Canovaccio* era ali, naquela sala, o nosso único guia, além de nós mesmos. O resto era muita coisa. Muitas cabeças pensando ao mesmo tempo sem saber o que nos aguardava a cada apresentação. Improvisar é se jogar no escuro. Nós nos movimentávamos entre os cubos, entre os olhares atentos de quem nos observava. As indicações do nosso roteiro, escrito à giz na lousa da sala, eram diferentes a depender do dia, e podiam sugerir algo como “prólogo, revoada, duos/trios, revoada, solos, epílogo” por exemplo.

O termo revoada era usado por Quito como uma proposta de mudança no clima da cena, podíamos usar elementos do coletivo, como corridas, movimentos em uníssono, pausas, sonoridades, até que “varrêssemos” resquícios da cena anterior e “adubássemos” o terreno para

o novo plantio. Claro, tínhamos nós para resolvermos os nós que, porventura, aparecessem pelo caminho. Nós não tínhamos marcações pré-definidas. A gente podia tudo? Era a sensação que eu tinha. Tensão, tesão, liberdade, esperança e medo me acompanhavam a cada apresentação.

Repentinamente, Fernando rasga a cena – que devia estar “morna”, sob o seu ponto de vista – atravessando a sala, de maneira eletrizante, para que iniciássemos um jogo X, que eu não me lembro qual era. Minha percepção era inversa a dele. Naquele momento, a atmosfera da sala estava se encaminhando para algo mais ameno, talvez estivesse me preparando para falar parte do meu texto, que tinha relação com o mar. E aqui já é possível apontar a minha falha de escuta pois desejei prever ou controlar o início de uma cena. Os acontecimentos numa improvisação não devem ser premeditados, e isso é um exercício constante para quem está na construção de uma cena coletiva como essa.

Foto 7 – Ao fundo, o roteiro da noite na lousa, em 2005



Fonte: Águeda Amaral (com zoom).

Fernando propõe o tal jogo e em seguida a sala fica em silêncio por alguns segundos, poucos, talvez dois ou três, o que para quem está em cena, às vezes, pode parecer uma

eternidade, e, em outras vezes, pode parecer como o carinho de um cafuné. Nesse caso, a minha sensação era de uma vida inteira estar passando na minha frente. Em silêncio, vinte cabeças pensando em como resolver, em como continuar. A minha, mais rápida e ansiosa, me impele a dizer “tem certeza?”. Pronto. Sabe quando falamos algo que nos causa arrependimento durante o momento mesmo da fala? Seria como ter a percepção de uma fala que já nasceu morta ou nem nasceu. Imediatamente, nossa parceira de cena, Fernanda, perspicaz, toma a solução para ela e diz: “sim, vamos jogar!”.

Ali, naquela fração de segundo, a tristeza arma uma barraca de camping tamanho família na minha mente, uma sensação de derrota me ocupa todo o corpo, e eu entendo, de maneira crua, fria, que joguei contra o “sim”. Durante a feitura da cena, eu aprendi e decidi que não colocaria mais em dúvida prévia qualquer proposta, vinda de qualquer pessoa, em qualquer situação, que estivesse em cena comigo. Ao ler Jorge Larrosa, professor de filosofia e educação, da Universidade de Barcelona, em seu artigo “Experiência e alteridade em educação”, relembrei que: “O outro, enquanto outro é algo que não posso reduzir à minha medida. Mas é algo do qual posso ter uma experiência que me transforma em direção a mim mesmo. (Larrosa, 2004 apud Larrosa 2011, p. 13).

O episódio me marcou tanto que me lembro dele até hoje. Foi pelo sim da Fernanda que seguimos a cena juntos. O sim, na improvisação, é a melhor resposta, é o meio e o começo, é como a cama elástica do picadeiro para os acrobatas, é permissão para se jogar no abismo sabendo que sempre vai ter alguém para te receber ou se jogar com você, e isso é muito, talvez seja tudo. Mas atenção: o sim que trago aqui não é o impulsionado por “estereótipos da espontaneidade amigável” (Guglielmi, 1999 apud Motta-Lima 2012, p. 5) ou até o provocado por “Uma sopa emotiva entre as pessoas” (Grotowski, 2007 apud Motta-Lima 2012, p. 5). Trouxe Tatiana Motta-Lima, pois em seu artigo: “A Noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões”, ela fala, entre outras coisas, sobre a escuta e modos de ser em processos criativos, na formação de atores, e nesses casos, dos destaques acima, percebemos uma espécie de imperativo da positividade que se apodera de determinados grupos quando em trabalho de construção das relações.

O sim que nos interessa é o da disposição para o jogo, o risco, a descoberta, não uma reverência desmedida e cega ao outro ou um adestramento positivo a qualquer impulso apresentado por quem quer que seja, a qualquer momento. Se assim o fosse, cairíamos numa improvisação feita apenas para mostrar habilidades de reflexo ou prontidão, força e

concentração. Por isso esse “sim” é uma ação importante pois traz consigo também a percepção sobre os limites do outro, sobre um pensamento construído coletivamente para algo maior, que não o da satisfação individual.

Foto 8 – Ensaio de “Sonhei que um peixe tirava a roupa e ficava nu”, em 2005



Fonte: Águeda Amaral.

Improvisar em coletivo exige calma, mas essa calma não está relacionada à falta de velocidade na cena. Tatiana Motta-Lima, em seu texto “Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta’: (re)pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz”, inicia a sua investigação com um trecho do conto “Crianças na rua principal”, de Kafka, que segue: “[...] sentimos nas pernas um galope forte como nunca, nos saltos o vento nos suspendia pelos quadris. Nada poderia nos deter; estávamos numa corrida tal que mesmo na hora de ultrapassar éramos capazes de cruzar os braços e olhar calmamente em volta”. (Kafka, 1992 apud Motta-Lima, 2018, p. 249). O artigo reflete, entre outras coisas, sobre a presença do ator em relação às práticas contemplativas e sobre os “afrouxamentos dos hábitos mentais” (p. 248), em diálogo com o pensamento de Grotowski. Motta-Lima (2018, p. 249) explicita um estado que “aceita o – e mesmo se realiza no – paradoxo de poder correr e, ao mesmo tempo, tanto ficar quieto

quanto olhar calmamente em volta”. Uma calma que, mesmo diante de uma situação dinâmica, te convoca a ouvir e compor com o outro e não apenas a responder às suas urgências, ou àquelas que você pensa ser as urgências dos outros. O sim deve partir de uma construção, de uma escuta, de escolhas que fazem parte de um processo de pesquisa e de formação.

Esse estado de abertura para o tempo das coisas, talvez desloque o ator um pouco para fora de si (não o fora que é um deslocamento e uma projeção, como vimos mais acima), para que possa olhar em torno de si, da outra, do todo, e seja convocado a pensar: o que é melhor para a cena agora? Onde está o seu foco? Sou apenas uma peça nessa engrenagem, que sozinha não é nada, mas que junto a outras peças pode mover montanhas. Por isso, lembremos (!) são fundamentais as práticas de respiração e meditação nessa metodologia. Se a minha lente é diferente desta, daquela e daquela outra, como seguiremos em coletivo sem aquele sim? Ao falar de um “sim como cuidado de si” trago para essa afirmação, uma dimensão ética – não se trata de uma resposta produzida por uma massa ou por uma determinada “bolha”, para usar o termo que aparece nas mídias digitais. E nem um “sim” referido ao meu desejo, pois esse seria o “sim como cuidado de mim”. É um sim de quem se olha por dentro e de fora, e olha para o mundo com esse olhar de dentro e fora também. E mesmo que a lente seja individual, o olhar que conhece os processos internos e que se abre para uma escuta do fora, permite o ator sair do ensimesmamento de quem olha e não vê ou não escuta para o lugar de quem olha e se vê em relação, e o mais importante, se permite estar nessa relação. É delicado deixar esse sim florescer numa cena com tantas cabeças e tantas vontades, mas é em busca dele que Quito e seus estudantes trabalham.

Todos esses dispositivos e técnicas que estudamos na metodologia da Quito nos movem a olhar para a outra, para perceber o outro, em toda a sua complexidade, nos leva a relativizar as nossas diferenças e, também, a reconhecer os nossos privilégios. O fazer improvisacional exige naturalmente essa troca. Deixar o foco da cena caminhar, deixar acontecer, sem tentar controlar. Olhar-se na outra. Isso é pedagógico. Isso é processo formativo. A cena não vai acontecer exatamente como o estudante gostaria, aliás, quase nunca. Lisa Nelson já disse: “A improvisação é o funeral dos seus desejos”. Acho essa uma frase-resumo excelente sobre o que vem a ser um processo de construção coletiva da cena improvisada. Quando falamos em desejo na máquina mundo e no mundo digital conexcionista, percebemos, ainda mais, que essa improvisação segue o sentido contrário ao do entregar-se ao prazer imediato. Refiro-me aos estímulos constantes aos nossos sentidos, advindos do mundo digital, que liberam

dopamina, das luzes que piscam em alerta, dos sons animados que chegam pelos nossos aparelhos móveis de comunicação, nos indicando alguma tarefa cumprida ou a realizar, algum novo seguidor, algum novo compartilhamento do nosso conteúdo, nos trazendo a sensação instantânea de prazer, aquele prazer ligado ao alívio, a diminuição da tensão, por ter recebido a aprovação do outro.

O que guia o meu desejo, esse ao qual Lisa Nelson se refere, me guia pelo sim sem fricção, muitas vezes desmedido, para ter, conquistar, lacrar, usufruir, querer e poder sempre mais. “A improvisação é o funeral dos seus desejos” traz a real dimensão de que se trabalha com um passo de cada vez, mesmo a contragosto, a depender do acontecimento da cena. A frase lembra que não se tratará de ter o ego acariciado ao final da jornada, nem de ter algo necessariamente conquistado. No funeral do desejo individual, a vida do processo, dos embates entre alteridades, da criatividade, da paciência para construir em coletivo, da aposta no desconhecido, no gosto pelo risco, está o amadurecimento de que não se trata de ter qualquer desejo imediato – imediatista – saciado.

Em seu livro “Pedagogia teatral como cuidado de si” – de onde surgiu a inspiração para o título deste subcapítulo – Gilberto Icle reflete sobre a ética do “cuidado de si” na Antiguidade e na Pedagogia Stanislavskiana, a partir de Foucault. E pergunta: “Haveria como pensar numa espécie de cuidado de si como prática de inquietação, como prática de si sobre si mesmo na Pedagogia Teatral?” (Icle, 2010, p. 32). Em outra passagem: “Foucault considera um elemento fundamental do cuidado de si essa possibilidade de *nos tornarmos o que poderíamos ter sido e nunca fomos* (Foucault, 2004a, p. 116), uma vez que existe a possibilidade de nos corrigirmos, de nos transformarmos” (Icle, 2010, p. 39). E ainda sobre o cuidado de si:

E qual seria o si que interessa a Stanislavski? Não é, certamente, o eu do personagem, tampouco o eu narcisista, mas o humano e, por conseguinte, a transformação, a mudança. O *si* do qual se ocupa Stanislavski é o próprio ser humano, revelando-se para além do ator, para além da profissão, mas condizente com a prática do qual ele emerge: a prática teatral (Icle, 2010, p. 33).

Gilberto Icle fala do “humano que se reencontra para além do trabalho do ator, mas que, no entanto, emerge justamente desse trabalho” (p. 74). A improvisação, fruto e meio de passagem da metodologia aqui estudada, parece caminhar nessa mesma direção que revela Icle. A improvisação de Quito busca escancarar esse humano, que se mostra vulnerável, sem máscaras, que se reconhece em suas fragilidades, seus medos, e se põe a transformar-se a partir

das relações que estabelece no jogo da cena. Penso que esse processo de formação, por nos colocar frente a frente com as nossas diferenças e delicadezas, nos oferece a necessidade de nos tornarmos, para além da atriz e do ator estudantes, seres humanos que prezam pela ética nas relações, em cena e principalmente fora dela.

Ainda no livro citado acima, Icle afirma que a Pedagogia Teatral tem sua origem na ocupação de “educar o ator com finalidade artística, para melhor desempenhar suas funções no espetáculo” (p. 76). E que, a partir de Stanislavski, a “cultura de si” (p. 78) redireciona esse olhar, o teatro passa a ser muito maior que o espetáculo, e “já não se pode ser apenas um ator, é preciso ser, para além da profissão, um ser humano engajado com uma ética coletiva” (p. 74). A improvisação, desde a da época de Stanislavski, terá um papel importante nesse processo, como lócus do processo criativo.

Stanislavski instaura a improvisação no seu *status* de processo criativo. A ideia de improvisação sempre esteve no cerne do trabalho teatral. A natureza efêmera do teatro constitui o plano daquilo que Brook (2002) nomeia como “o momento presente”. Estar no aqui-e-agora e representar ao público, dar-se a ver, entregar-se a uma ação presente, diz respeito sempre a uma dialética entre o planejado e o realizado no momento. A improvisação na atuação teatral se sustenta nessa “brecha”, nesse momento de estar presente, na ludicidade de fazer “como se” com o próprio corpo. (Icle, 2010, p. 77).

A percepção do outro, das diferenças, num trabalho de construção de uma ética coletiva na cena improvisada é ferramenta indispensável para o Sim como cuidado de si. Na frase de Quito: “quanto mais eu estou no outro, mais eu preciso estar em mim” existe um alerta para o momento em que eu me reconheço no outro, quando, por exemplo, estamos numa dança ritmada com movimentos livres e em correspondência. Percebo o outro e me distraio nele, durante o improviso, mas não me perco de mim. Essa dimensão de estar mais em mim quando eu estiver mais no outro, também é produto dos processos proprioceptivos orientados na metodologia estudada. A proposta não é perder-se no outro e apagar-se, e muito menos perder-se em si, num movimento narcisista, é se achar como ser em relação, tanto em si, com o seu corpo e todos os sistemas que estão à disposição, como em si em relação com a outra e todos os seus sistemas e estruturas. A atriz e o estudante pesquisador, que também são observadores da própria cena, carregam esse conceito para a pesquisa, ao mesmo tempo em que constroem a obra e são espectadores da mesma. A dimensão ética se reforça porque a presença do outro se reforça. As fricções e alteridades se fortalecem. E assim, o coletivo parece se estruturar nesse processo improvisacional.

Enquanto, em sala de aula, lidamos, nos corpos dos estudantes, com processos de subjetivação vinculados ao individualismo, à competitividade, à dessensibilização de uma determinada maneira de perceber-se, e tentamos reaver uma escuta e sensibilidade abafadas pelas teias de conexão digital, lá fora, o mundo acelerado nos convoca, a cada dia e com mais força, a fazermos parte de um espetáculo nada improvisado, onde forma e conteúdo já são previsíveis. Como se nessa sala de aula estivéssemos na contracorrente de uma realidade que visa não as relações em suas sutilezas, mas, e muitas vezes, que se estabelece no deslizar sobre elas de maneira superficial, onde o resultado disso parece já se dar como pronto, portanto, sem improvisado, sem fricção, sem ajustes, sem espaço para a experiência, num “espetáculo” nada improvisado, em sua forma e conteúdo. Han, em seu livro “No enxame”, fala sobre esse aspecto no mundo digital:

Passar o dedo pela touchscreen é um movimento que tem uma consequência em relação ao outro. Ele elimina aquela distância que constitui o outro em sua alteridade. Pode-se passar o dedo na imagem, tocá-la diretamente, porque ela já perdeu o olhar, o rosto. Com o pinçar da imagem, eu disponho do outro. Descartamos o outro com o passar do dedo, a fim de deixar que nossa imagem espelhada se apresente (Han, 2018, p. 49).

A falta de ética, que Han traz no trecho acima, se fortalece no liso com o qual me relaciono e que não me permite adentrar, me aprofundar nas diferenças; com o passar do dedo, eu não vejo o outro, e, muito menos, me disponibilizo para essa troca, o que eu vejo é a minha própria imagem refletida. A metodologia estudada me parece uma porta possível de saída, ainda que temporária, dessa subjetivação digital, uma espécie de respiro, um Sim de volta ao encontro do humano – relacional – em cada ator. Parece que, em sala de aula, nos é dado tempo para (de)morar em si um pouco mais do que nos é permitido “lá fora”, podemos morar um pouco no outro, sem devorá-lo ou ser devorado, podemos nos abrir ao entendimento de como o outro pensa, com toda a complexidade envolvida nesse processo, podemos nos atrasar sem sobressalto, nos retardar sem ser esquecido, nos é permitido deitar no chão e olhar os buracos na madeira. E toda essa experiência – que parece simples – é fruto de muito trabalho em sala de aula, de uma vontade e de uma atenção particular voltada ao processo de aprendizado.

A imagem de poder ‘retardar-se sem ser esquecido’ é importante para mim. Trata-se de um contraponto com o mundo digital, onde permanentemente estamos demandando o olhar e a aprovação do outro, onde temos a sensação de que seremos esquecidos se atrasarmos postagens e conteúdos publicados. Há ainda a convocação para sermos singulares, para

deixarmos a nossa marca no mundo: trata-se de um ser humano que além de empreendedor, transformou-se em produto. Assim, para não sermos esquecidos, para continuarmos a nos vender no mercado das individualidades (e celebridades) devemos andar junto com a novidade, devemos encontrar a nossa “diferença”, fazendo parte de uma mesma espécie de rebanho, no qual, em poucos minutos estará compondo a *trend* de sucesso do Instagram. Quando me coloco em lugar de poder retardar-me sem ser esquecida, posso seguir a pesquisa em um tempo outro, um tempo desacelerado, ou aquele necessário às descobertas de um processo como esse, de uma sala de aula como essa. Vivemos a experiência em um tempo que não nos é imposto pelo medo de ser esquecido ou ultrapassado. E nesse tempo que se torna 'permitido deitar no chão e olhar os buracos na madeira', se torna permitido conviver e coabitar com a ideia da imperfeição, do remendo, do que não é liso e nem belo, com o mistério do buraco, como o que não está ainda dado. [OBJ]

Vejo que são pessoas comprometidas com a sua época que se interessam por criar uma cena como essa. Na verdade, creio que a metodologia e a ética daquele Sim são, mais do que nunca, necessários, sobretudo porque a sala de aula de 2022, pelas cotas para entrada na Universidade e pelos processos afirmativos – de gênero, sexualidade e/ou raça – faz com que no processo de improvisação haja um encontro de individualidades tão distintas e diversas. Falarei um pouco mais sobre isso no capítulo “A outra como aliada, dentro e fora da sala de aula”. Nele, veremos que o Sim também diz respeito a deixar entrar no jogo e se propor a trazer para a cena questões que queiram ser refletidas por aquele determinado grupo, questões, diríamos, da atualidade.

No livro “A pedagogia do teatro: provocações e dialogismos”, Flávio Desgranges (2006) observa, entre outras coisas, a importância da linguagem teatral não como algo transmitido e finalizado, mas como algo que deve estar frequentemente sendo revisto:

A linguagem teatral não é apresentada pelo coordenador como algo pronto, acabado, algo que o professor, que sabe, vai transmitir para os alunos, que não sabem. Ao contrário disso, é apresentada uma linguagem em construção permanente, sempre apta a ser inventada e reinventada. Com isso, busca-se manter o diálogo permanente entre teatro e mundo lá fora, tendo em vista que a linguagem teatral pode e precisa ser constantemente revista em sua busca de representação da vida. (p. 117).

A improvisação no “Sim como cuidado de si” é uma possibilidade de ponte entre o fora e o dentro da sala de aula, pois permite a liberdade no formular e no construir a partir do confronto de ideias, do trânsito entre mentes diversas, e, assim, permite que os próprios

ensinamentos estejam em constante reformulação. Permite ao estudante olhar a aceleração a que está submetido quando experimenta uma outra forma de entrega, respiração e autopercepção. É um processo de pertencimento das funcionalidades do nosso corpo na prática, que acontece gradualmente e para o qual é necessário um comprometimento do estudante. Quando falo em um pertencimento das funcionalidades, estou me referindo ao contato e acesso ao próprio corpo, às descobertas dos funcionamentos de cada sistema, dos estímulos orgânicos e do contato com as próprias emoções. Conseqüentemente, falo da abertura para o outro, das trocas possíveis a partir das distintas relações.

A última página do livro “A ética da Pedagogia Teatral” me faz ver que a pedagogia de Quito, sua sala de aula, esse Sim poroso relaciona-se com a ética da qual se ocupa a Pedagogia Teatral, como a descreve Icle (2010, p. 93):

De qual a ética que se ocupa a Pedagogia Teatral? Ética artística que não sucumbe aos meandros do *metier*, que não reduz uma coisa à outra, ao individualismo, ao narcisismo, ao se colocar à frente da arte e por sobre ela, ética do cuidado da verdade, coragem de verdade de alguém que põe em jogo, que põe em risco alguma coisa de seu. Condição humana a ser revelada dentre os humanos. Eis uma condição que não podemos prescindir na Pedagogia Teatral, a transformação e conversão do humano em si mesmo. É ele e sempre ele – o sujeito partido, dividido, disperso da vida contemporânea – o tema, o conteúdo, a preocupação e a forma que dá sentido ao que chamamos de Pedagogia Teatral.

O “Sim” é um risco assim como é um risco entrar em cena. Pensar no Sim como ação impulsionadora para a cena improvisada não é ceder aos encantos do imediatismo, nem se fechar para as dificuldades e diferenças que se apresentam nas trocas e no calor do jogo. Proponho o Sim como um elemento de ruptura, aberto ao que não se escuta ou não se quer escutar, com o que não se vê ou o que não se quer ver, com o que não se sente ou não se quer sentir. Como diria Larrosa: “é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se ex-põe” (Larrosa, 2011, p. 18). O Sim da sala de aula de Quito é um sim de quem se expõe, de quem “põe em risco alguma coisa de seu” (Icle, 2010, p. 93). É um movimento propositivo para a criação coletiva de uma dramaturgia que é um tanto sua, um tanto minha e muito nossa.

A pergunta é: como pensar o Sim de maneira que ele não seja apenas permissivo, tolerante, clemente? De maneira que ele tenha o peso e a boa medida para que as relações se estabeleçam sem a imposição de um outro sobre um coletivo? Como o sim pode ser ético nas trocas da cena improvisada? Afinal, um grupo precisa se fortalecer no exercício da criação,

enquanto coletivo e enquanto individualidades e suas particularidades. Como tirar o sim do caminho mais fácil e imediato, da resposta pronta de um corpo que só reage? É em busca desse sim que me coloco a pensar o exercício dessa ação em relação a improvisação. É esse sim que me interessa. Diferente do sim da hiperconectividade, dos memes, da lacração, da “Diva maravilhosa, nunca erra”. O que é “Top” ou o que é “Topzera” são objetos do digital que fazem parte da assimilação de um igual, de um mundo *fast food*, que nos traz a comida pronta, que desliza pelos nossos dedos e que nos convida a superficialidades, é um sim sem aderência, sem penetração, sem comprometimento. Como diz Maria Cristina Franco Ferraz (2018) sobre o mundo digital e os afetos nos dias de hoje:

Nada se deixa aderir, grudar ou mesmo apreender. Os corpos tendem a não se afetarem mutuamente, o que inviabiliza a produção do sentimento de continuidade do vivido. Tem-se a sensação ilusória de liberdade, uma liberdade aliada ao desejo que em nada se contém, que não consegue se fixar, tendendo a se tornar impermeável a laços de afeto [...]. Constitui-se então uma espécie de corpo-carapaça impedido de se expandir e dilatar, evoluindo no espaço liso, sem obstáculo, aparentemente sem regras, livremente fechado sobre si, isolados (s/pág.).

Vejo que os dispositivos dos quais se lança mão, na metodologia estudada, a partir da utilização das práticas somáticas, dos exercícios de respiração e dos jogos, proporcionam a experiência do atrito, do autoconhecimento e das costuras entre singularidades. O sim aqui pede por diferenças para existir, o que é dito reverbera pelos corpos, traz questionamentos, transforma o entorno, tem tempo para ser depurado, faz um corpo coletivo seguir junto para descobrir novos caminhos, pois trata-se de um corpo aberto para entrar em contato com os seus processos. O sim aqui é fricção, é ruminação e permanência frente às diferenças, às alteridades, não é algo descartável como um “arrastar a tela para cima” ou como um “joinha”.

3 HIPERCONEXÃO E ENTREMEIOS DE UMA CENA IMPROVISADA

3.1 ATENÇÃO E HIPERCONEXÃO DO SUJEITO CONTEMPORÂNEO

A improvisação de Quito tem forte ligação com princípios do contato-improvisação, embora o seu objetivo, enquanto estudo e realização de cena no teatro, não seja exatamente o de desembocar nessa dança. Mas poderia. E faz, por exemplo, na Cia Nova Dança 4. A importância do Contato Improvisação (CI) no “eixo de pesquisa” de Quito vem a partir do seu encontro com Tica Lemos¹⁶ e a Cia Nova Dança 4. A prática e a pesquisa dos dispositivos que compõem a metodologia estudada aqui – processos somáticos, respiração, exercícios e jogos cênicos – podem servir de preparação para a dança do CI. Eu também me alimentei de ensinamentos que vieram de pessoas diretamente ligadas a Steve Paxton, o criador dessa forma de dança, bailarino e coreógrafo estadunidense, hoje com 84 anos, e percebo várias semelhanças com os processos da Quito.

O contato-improvisação (CI) utiliza as leis da física, como fricção, momento, gravidade e inércia, para explorar a relação entre dançarinos/atores. “Eles não buscam chegar a resultados, mas encontrar a realidade física que muda constantemente com a localização e a energia adequadas” (Paxton, 1979 apud Sanches, 2020, p. 358). Tanto a dança proposta por Steve Paxton quanto a pesquisa de Quito estão interessadas no momento no qual a pesquisa acontece, ela não é uma preparação, é a própria construção da cena, são os movimentos e gestos que nascem das relações entre atores e bailarinos que desenham a cena, e essas relações são sutis, não respondem de maneira reativa – rapidamente e sem escuta – ou formal – buscando a beleza do corpo – ao que surge. Não se trata de virtuose. Pedro Rodrigo Penuela Sanches (2020, p. 364), em seu texto “A relevância política de alguns princípios do contato improvisação” expõe:

A investigação da percepção em um nível micro e da consciência como testemunha, juntamente com a valorização de uma atenção dilatada ao comum e ao básico associam-se a escolhas e estéticas que diferem radicalmente da valorização indiscriminada da velocidade e da aceleração, ou da tendência à intensificação e densificação da experiência sensorial [...] Tais escolhas estéticas e éticas acarretam uma relação com o tempo que podemos aproximar da proposta de Byung-Chul Han (2016) de recuperação da “vida

¹⁶ Quem introduziu a técnica do Contato Improvisação no Brasil. É também uma das fundadoras do Estúdio Nova Dança, onde exerceu a função de diretora, bailarina, orientadora corporal, pesquisadora e professora.

contemplativa”, na medida em que promovem espaços e tempos de demorar-se e de não-fazer.

A dança em pesquisa que Steve Paxton propõe convida a uma viagem interna, cheia de descobertas ligadas às funcionalidades dos nossos sistemas, a um refinamento da observação do nosso corpo, que rompe com a obrigatoriedade de um movimento bem-acabado, com desenhos bem delineados. Não se trata de conseguir uma produtividade bela dos corpos ou organizar os gestos em padrões externos. O CI se apoia em uma experiência da dilatação do tempo e, por isso mesmo, em uma abertura para uma percepção sutil do espaço e dos corpos que circulam e se atravessam. É um verdadeiro convite à experiência.

Estamos falando de um nível de investigação interna muito sensível e por isso mesmo de uma atenção diferenciada para a percepção desses mecanismos durante a dança do CI ou durante os processos de pesquisa dos sistemas e estruturas do corpo, na metodologia proposta por Quito. Em contato recente com a tese de doutorado de Enrickson Varsori (2023), já citada anteriormente, da Universidade do Minho (Portugal), foi possível distinguir três tipos de atenção que se solidificam na contemporaneidade, a partir de Wellner (2019). Penso que essa distinção tem grande importância para a questão central deste trabalho, pois a atenção requerida pelo eixo de pesquisa de Quito precisa, como já vimos anteriormente, de um aprofundamento para a consciência de sutilezas no entre-relações, para a construção da cena improvisada, que se distingue fortemente da atenção que está sendo requerida pela experiência sociodigital dos dias de hoje:

De acordo com os seus estudos, a atenção é dividida em três modos: atenção como distinção em termos de figura; atenção como holofote; e atenção multitarefa no contexto digital. O primeiro modo, atenção como distinção em termos de figura, destaca a compreensão e a nitidez sobre um objeto ou processo que está a acontecer. Baseado numa dicotomia em que o objeto de atenção está em primeiro plano e o restante está em segundo plano. A nível exemplificativo, é o entendimento comum ao ler um livro ou ouvir uma música – é preciso concentrar-se apenas na atividade de leitura ou de audição (Wellner, 2019, p. 54). A atenção como holofote, segundo modo de atenção, é apresentada pela metáfora do foco de iluminação, na qual a atenção pode ser rapidamente dirigida de um objeto para outro. Relativo ao enfoque desta atenção, como é explanado pela autora, o simples zapping de canais ao ver televisão pode descrever esta metáfora (Wellner, 2019, p. 56). Por fim, a atenção pela multitarefa digital refere-se à atenção que se verifica de forma múltipla e simultânea (Varsori, 2023, p. 38).

A atenção exigida pelas multitarefas que nos assujeita na contemporaneidade, essa atenção superficial, sem aderência, que muda instantaneamente de foco ou, pior, que requer

muitos focos ao mesmo tempo, é a atenção que oferecemos às relações estabelecidas nas redes tecnológicas e, se não cuidarmos, pode vir a ser a mesma que oferecemos às relações estabelecidas fora das redes. Preocupa-me, como professora e artista, pensar que estamos cada vez mais imersos nesses estímulos excitantes e produtivos das redes.

Trata-se de uma “atenção parcial contínua” que avança a passos largos nos modos de ser e de estar da atualidade. O termo foi utilizado por Sherry Turkle, no artigo “Always-on/always-on-you: the tethered self”, ou “Sempre ligado, sempre ligado a você: o eu amarrado”. O artigo encontra-se no livro “Handbook of mobile communications and social change”, organizado por James Katz (2008). Para citar o contexto da frase:

A atenção parcial contínua afeta a qualidade do pensamento que damos a cada uma de nossas tarefas, agora realizadas com menos participação mental. Da perspectiva deste ensaio com foco na identidade, a atenção parcial contínua afeta a forma como as pessoas pensam sobre as suas vidas e suas prioridades. As frases “fazer meu e-mail” e “fazer minhas mensagens” implicam desempenho em vez de reflexão. Estas são as performances de um eu que pode ser dividido em partes constituintes (Turkle, 2008, p. 129).

Além da atenção parcial, que se assemelha à atenção por multitarefas, Sherry Turkle se refere à subjetivação produzida nas redes de relacionamentos: um eu cindido, dividido, um eu do desempenho e não da reflexão. Seria esse espaço de relacionamentos estabelecido superficialmente como uma espécie de “oficina de identidade” (Bruckman, 1992 apud Turkle, 2008, p. 125). Identidade que se apresenta pela exposição à visibilidade e necessidade de aprovação. Falarei, no decorrer do trabalho, principalmente no subcapítulo “A improvisação como experiência”, sobre como esse tipo de atenção e subjetivação pode afetar uma sala de aula que necessita “assentar” o corpo e o pensamento, silenciar vozes externas nascidas dos julgamentos, se concentrar na feitura de uma cena que pede por uma atenção corpo-mente-relação mais aterrada e sutil.

Começo a entender por qual motivo me deparar com esse treinamento, que faz parte da metodologia aqui estudada, me trouxe uma lufada de consciência que, acredito, modificou minha maneira de estar em cena. Eu passei a não me sentir mais fora de contexto, alguém que deveria encontrar-se, eu não me sentia mais um corpo morto, que deveria religar-se, ou um corpo oco ou separado, que deveria preencher-se ou relacionar-se. A minha mudança não dizia respeito a aprendizagem de impulsos criativos excepcionais, mas a um modo de fazer que não apostava no controle, ou na beleza formal, mas no deixar fluir sem medo a experiência de construir a cena com os outros corpos que nos acompanhavam nela, no tempo estabelecido pela

vivência do movimento, sem imposições. Para isso é preciso desenvolver uma escuta sutil, que não parece ser possível se demandamos para essa artesanaria a atenção a qual estamos acostumados nos meios de comunicação sociodigitais. Percebi que colocar-se em pesquisa na cena improvisada diz respeito a ouvir com todo o corpo, a saber, principalmente, receber, receber mais do que querer conduzir os processos para um fim previamente determinado ou idealizado.

Costumo pensar na improvisação como um beijo entre dois corpos que se desejam. O beijo é uma conquista entre territórios que se encontram e se habitam por algum tempo, que pode durar uma eternidade a depender da disposição e da entrega para o momento. Quando a velocidade ou o caminho percorrido pelos lábios é imposta por uma das partes, o beijo pode até continuar, mas será apenas o motor de uma forma imposta e isso não nos interessa, como sabemos por experiência. Porém, se ele estiver em estado de improviso, num *foxtrot*, num *pop rock* ou numa *rumba*, a atenção estará no caminho percorrido pelos corpos e não na duração do beijo ou na performance das línguas.

A nova maneira de experienciar as sensações e a corporeidade vão no sentido contrário ao da banalização do estímulo sensorial na qual geralmente estamos imersos na contemporaneidade, como, por exemplo, quando, ao estarmos conectados à internet, informações nos chegam sem cessar, em ritmo frenético, e fisgam a nossa atenção e emoção de maneira rasa, reativa e imediata, sem nos oferecerem tempo de reflexão, ruminação, percepção corporal, sem nenhuma experiência de descoberta ou aprendizado, sem verdadeira receptividade. Trago um trecho da Eleonora Fabião (2010) em “Corpo cênico, estado cênico”, onde ela reflete sobre a necessidade de abrir-se para a receptividade de maneira a estabelecer um caminho relacional essencial para a cena:

Para ativar circuitos relacionais, o ator deve trabalhar tanto no sentido de aguçar sua criatividade como sua receptividade. Geralmente a criatividade é privilegiada em detrimento da receptividade, a força criativa em detrimento do poder receptivo. Estamos mais habituados a agir do que a distensionar, a ponto de sermos agidos; somos treinados para criar e executar movimento, não para ressoar impulso; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um *corpo receptivo*. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro (p. 323).

Embora essa ênfase na ação e na reatividade esteja presente em diferentes momentos da vida contemporânea, creio que ela está ainda mais exacerbada entre os jovens por conta das

vivências intensas e das muitas horas que circulam na esfera digital: ali não há nenhum processamento ao estímulo recebido e, pela força da reatividade requerida – convocação a dar uma opinião e necessidade de estar em evidência, entre outras – a ação ganha o primeiro plano, uma ação cada vez mais tensa e ansiosa.

Existe um limite tênue que separa o que entendemos como ‘ser criativo’ do ‘estar em criação’. No estado de criação não é a nossa ideia da cena quem comanda a experimentação, nem o nosso ego faminto por atenção, ou a nossa vontade de controle ou de não querer deixar “vazios” na cena. A ênfase está na percepção, na receptividade, em um corpo que se deixa experimentar, que quer conhecer seus processos e passear por terrenos imprevisíveis. A ênfase está em uma escuta refinada, e, também, em aceitar os lugares de insegurança que aparecem assim que nós nos abrimos para os outros. A maneira de estar em cena e de percebê-la, o “estar em criação”, nos conecta com um estado muito diferente daquele padrão produtivo, que chamei acima de “ser criativo”.

A respiração e os movimentos de propriocepção, aos quais me referi, anteriormente, nos fazem enxergar o acontecimento teatral de uma maneira mais ampla, onde é possível e necessário conversar com o espaço cênico em toda a sua inteireza, se abrir aos corpos e corporeidades dos coautores e dos demais elementos que podem entrar em jogo. A dúvida, o impasse, a fragilidade que grita num piscar de olhos aparecem porque nada está dado, não sabemos o que virá, e o objetivo não é chegar a um espetáculo finalizado, é deixar a pesquisa à mostra, deixar a feitura da cena aparente, construir a artesanaria e o resultado da cena simultânea e constantemente.

Gostaria de citar um exercício que Quito sempre leva como proposta para a sala de aula, que conheci em 2005, quando fui sua aluna, e revi em 2022, na turma que acompanhei, que, a meu ver, é um dos mais simples e um dos mais complexos pois agrega todo o trabalho de percepção de si, e de si em relação ao espaço cênico, traz questionamentos sobre o vazio na cena, sobre o porquê de se entrar nela. Não estou considerando esse exercício como exemplar em sua metodologia, e também não são exemplares aqueles que citei mais acima. Aliás, creio que, nessa metodologia o exercício exemplar nem existe, o que existem são exercícios que partem de um mesmo princípio metodológico. Alguns deles são mais recorrentes e, mesmo assim, se modificaram, ao longo do tempo; elementos novos são permanentemente incorporados, se assim for necessário para o trabalho de um determinado coletivo. Vamos ao exercício:

Quito pede para que todos e todas se dirijam até a plateia e deixem o palco completamente vazio. A indicação é para que apenas uma pessoa entre em cena, no seu tempo, a seu modo, e pesquise uma estrutura óssea, de livre escolha, a partir do seu deslocamento no espaço, qualquer que seja ele. No exato momento em que a pessoa perceba que está julgando a si mesma, no seu experimento, por pensamentos variados, como “o que eu estou fazendo não está bom” ou “eles estão me olhando e não estão gostando” ou “olha como o meu movimento é lindo” [...], a pessoa deve simplesmente levantar um dos braços. Na maior parte do tempo, todos acusam-se em segundos. Há quem entre em cena correndo, com o foco nas tíbias, cruzando uma diagonal, para que não dê tempo de emitir qualquer sentença sobre si, mas a proposta acaba sendo em vão, e correr com um braço levantado parece um tanto cômico. Esse exercício foi influência da Katie Duck, de quem já falei anteriormente no subcapítulo dos jogos cênicos, e Quito apenas inseriu o braço levantado no exercício original. Trata-se de uma maneira peculiar de trazer o humor para a sua sala de aula. A meu ver, o levantar de braço é a parte mais interessante do exercício, pois coloca o pesquisador em exposição e arranca boas gargalhadas dos estudantes. A exposição compartilhada, pois todos estão expostos, me parece ser uma via importante na construção da rede de apoio que deve operar durante uma improvisação.

Eleonora Fabião, no mesmo texto citado mais acima, escreve com tanta poesia sobre a sua experiência em sala de aula, sobre a degustação do momento em que as coisas acontecem, que trago um outro trecho por identificar nesse pensamento um movimento que vai ao encontro de um corpo sensível que se propõe a ‘estar em criação’:

No palco não há imunidade. O olhar é palpação, o movimento ação, e ser, relação. Ação ecoa, voz preenche; o corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio. Ou, ainda, no palco, vazio não há, pois que se tira tudo e resta latência. Vazio cênico é latência – no palco o nada aparece, silêncio se escuta. E você imerso nesse campo de forças, nesse sistema nervoso, nessa massa de rastros passados e futuros, presenças passadas e futuras. E você experimentando a textura desse vazio-pleno, incorporando e esculpindo essa latência. E lembrar e imaginar e evocar e inventar e atentar para corpos que contigo se comunicam, que através de ti se comunicam. O teu corpo, esse palco. O corpo, esse palco fluido (Fabião, 2010, p. 322).

O trecho acima me remete imediatamente à expressão “ator-tela” ou “ator-palco” (Motta-Lima, 2018, p. 251). Esse ator, que se coloca no 'estar em criação', me parece ser o instrumento para fomentar acontecimentos – fomentar não no sentido de inventar, mas das escolhas que venha a fazer – e promover espaços de experiência na cena improvisada. O vazio,

que não é vazio, e o silêncio, que não é silêncio, são elementos de uma cena, estão incorporados nela, e devem ser reverberados quando da feitura da cena. Eles existem como aliados numa criação sensível. Mas, antes de reverberação, mesmo que estejam ali, se faz necessário percebê-los.

3.1.1 Como se abrir em porosidade para a experiência da cena improvisada?

Tem uma pergunta que vale muito e que ronda as salas de aula de estudantes e professores das artes cênicas preocupados com o frescor, a verdade, a presença da atriz na construção de uma cena improvisada: como se livrar dos padrões de movimentos, das percepções condicionadas, das reações previamente arquitetadas? Percebo, ultimamente, uma corrida inevitável em direção às práticas contemplativas. Algumas dessas práticas configuram-se como verdades de uma época, outras existem há séculos e eu me coloco a observá-las para absorver algo que ali se apresenta.

Entendo a importância dessas práticas em tempos de hiperconexão, onde a tecnologia, de maneira sorrateira, sequestra a nossa atenção com imagens, estímulos sonoros e visuais, promessas de bem-estar e positividade tóxica, num verdadeiro caos de informações difíceis de driblar. Nesses tempos, a excitação permanente parece ser um modo de vida estimulado pelas conexões que se estabelecem (ou não) nas redes sociodigitais. Somos constantemente acionados por aplicativos e tecnologias *push* nos celulares, que são os alertas e mensagens recebidos nas telas iniciais dos nossos dispositivos. Em muitos casos, a sensação é a de invasão de privacidade, mas, certamente, para outras pessoas, toda essa demanda é característica do mundo contemporâneo e deve ser atendida e incorporada no cotidiano. Como pontuou Turkle (2008, p. 132): “A tecnologia de comunicação atual fornece um GPS social e psicológico, um sistema de navegação para seres amarrados”.

A proposta dos dispositivos é nos amarrar cada vez mais. Turkle traz, ainda, muitos exemplos de pessoas que não se reconhecem sem o acesso às redes, nem por alguns minutos, casos como: “Quando o meu Palm caiu, foi como uma morte. Era mais do que eu poderia suportar. Eu senti como se tivesse perdido a cabeça” (Turkle, 2008, p. 132), disse uma produtora que revelou que os espaços interiores do seu dispositivo eram onde ela residia. Ou, ainda, um outro trecho onde “Os usuários do BlackBerry descrevem essa sensação de invasão do

dispositivo em seu tempo. Um diz: “Não tenho tempo suficiente sozinho com a minha mente”, ou: “Tenho que me esforçar para encontrar tempo para pensar” (p. 131). Certamente muitos de nós se reconhecem nessas falas que parecem absurdas.

Acredito que a porosidade pode ser conquistada desde que estejamos abertos a experimentar a metodologia estudada, e penso que ela, hoje em dia, se coloca – ou pode ser vista e experienciada – como resistência aos estímulos sociodigitais. O tempo que se ganha em sala de aula (para muitos, seria como um tempo perdido), existe para nos proporcionar um encontro conosco, num tempo muito diferente daquele que nos aciona fora dessa sala, nos nossos dispositivos móveis. Volto mais uma vez a respiração, pois vejo-a como elemento propositivo fundamental na conquista de um corpo poroso, que se comunica e se deixa afetar, que se estende ao meio e ao espaço de jogo e que se apronta para a troca e para as experiências. Observar a respiração que passeia por todo o corpo desloca a atenção para o momento presente que, apesar de estar sempre em fuga, convoca o corpo-mente-relação a um movimento contínuo de percepção do dentro-fora-dentro, enquanto se desliza pelos ponteiros do relógio sem se abalar ou, ao menos, tenta fazê-lo.

Cassiano Quilici (2018a, p. 269), em seu texto “Artes performativas, modos de percepção e práticas contemplativas”, fala com precisão sobre a prática da respiração na relação com as práticas contemplativas:

[...] respirar não se limita apenas ao processo mecânico de inspirar e expirar. Ele envolve o surgir e o desaparecer de muitas sensações. Através dele, podemos desenvolver uma percepção refinada do corpo, não como uma entidade sólida e fixa, mas como um lugar atravessado por vibrações e energias. As fronteiras entre o corpo e o espaço, entre o sujeito e o mundo, tornam-se mais porosas e tênues. Como se sabe, diversas artes marciais e a própria medicina tradicional oriental exploram a ideia de que a respiração está conectada com processos mais sutis de circulação da energia vital, chamada de ki, chi ou prana. A energia não circula apenas dentro do corpo humano, mas nos perpassa e nos constitui, através da nossa relação com o ambiente.

A relação corpo-mente, que é convocada com a respiração, traz a perspectiva da expansão para fora dos limites do corpo físico mais habitual e inaugura um diálogo sutil com o espaço que ocupa, bem como com outros corpos que porventura estejam nele. O entendimento entre a respiração, a porosidade do corpo e a energia que circula pelo espaço durante essa prática, por exemplo, nos faz crer que a pele, como reforça Maria Cristina Franco Ferraz (2018, s/pág.), mais acima “é uma membrana de trânsito e troca” e de que “não se trata de um mero invólucro ou embalagem [...] como uma espécie de traçado ou linha de isolamento”. E ainda:

“a pressão por conectividade no regime *full time, non stop*, tem por efeito alisar, digitalizar a pele, fechando-lhe os poros. Nessa pele lisa, sem viscosidade, rugosidade, possíveis encontros parecem tão somente esbarrar para escorrer”. A demanda hiperconectiva das redes sociodigitais na contemporaneidade certamente não olharia com bons olhos para as práticas contemplativas e de reconhecimento sensível dos nossos sistemas do corpo, como a metodologia estudada propõe.

E, para continuar falando sobre porosidade e atenção refinada, gostaria de citar outro dispositivo utilizado no treinamento para essa cena improvisada: a incorporação de elementos ligados à educação somática na tentativa de fomentar a qualidade da atenção, a percepção de si e o desenvolvimento de uma observação mais sensível dos hábitos do corpo e da mente, durante as pesquisas. As práticas da meditação e respiração aliadas aos processos somáticos têm ganhado terreno nos últimos anos, talvez também como uma forma de reação à subjetividade sociodigital. Segundo Débora Pereira Bolsanello (2011, p. 306), Mestre em dança pela Université du Québec: “Entre ciência e arte, a Educação Somática é um campo teórico-prático composto de diferentes métodos cujo eixo de atuação é o movimento do corpo como via de transformação de desequilíbrios mecânico, fisiológicos, neurológicos, cognitivo e/ou afetivo de uma pessoa”.

Os dispositivos da educação somática, respiração e meditação, utilizados na preparação do ator, da atriz, produzem um movimento dialético, pois ao se ganhar distância da personagem ou do próprio corpo, pode-se, por isso mesmo, questionar as representações que cria de si (Quilici, 2018a). Essas representações são frutos, muitas vezes, de reações céleres e padronizadas da vida cotidiana que o mundo digital aproveita para reativar e positivar, indo, justamente, na direção contrária àquela da criação.

Representar a si mesmo parece ser o mesmo que reafirmar comportamentos os quais estamos habituados a ter, atitudes ou movimentos que nos parecem familiares e confortáveis. Por isso, há a necessidade de uma determinada auto-observação, que, como vimos, é distância, mas não julgamento, de quem experimenta o jogo da improvisação. É necessário distanciar-se de si, olhar-se de fora, estando dentro. Nesse caso, o “distanciar-se de si” é um movimento consciente, um trabalho sobre si, no qual o ator se observa no seu próprio fazer. Trata-se de algo muito diferente do “distanciar-se de si” que o mundo tecnológico conexionista proporciona, quando, parecendo oferecer espaços de comunicação, sequestra nossa atenção de nosso corpo, aciona nossas emoções de maneira sempre intensa e, muitas vezes, agressiva,

criando locais de competição e visibilidade permanentes. O “distanciar-se de si” que nos interessa é como um fotografar do corpo no espaço a cada instante. Inevitavelmente, iremos nos deparar com reflexos já conhecidos ou respostas pré-determinadas a estímulos, mas o trabalho é justamente o de se observar sem sentenciar, testemunhar a si e/ou validar a experiência ou fazer outras escolhas, para fora dos automatismos, estimulados pelo aspecto relacional da pesquisa. É um trabalho constante de diálogo silencioso com a própria mente, com os próprios hábitos corporais, emocionais e intelectuais.

Todo esse questionamento, as possíveis desistências e falhas, as inseguranças, tudo isso está e transforma-se em cena, e é bonito de ver. O desenvolvimento da propriocepção na prática da atriz, que também se observa no fazer, parece ter importância crucial para que o corpo na cena seja atravessado por outras formas, que não as já conhecidas. O julgamento não deve fazer parte do processo e sim as percepções das ideias e formas habituais que surgem no fluxo do movimento. Trago para ajudar-me a adensar essa ideia, mais um trecho do Cassiano Quilici (2015, p. 121), agora do texto “A experiência da não-forma: o ator performer e as poéticas de transformação de si”:

A abertura para não cair nas malhas da representação tem que ser construída no corpo. A desmontagem do corpo cotidiano significa tornar acessível a experiência da não-forma. O corpo informe se mantém no fluxo contínuo de sensações, afetos, percepções, que aparecem e se dissolvem incessantemente, sem querer agarrá-las ou rejeitá-las. A vivência desse fluxo exige o desprendimento progressivo do diálogo interior que compõe como de costume o nosso teatro mental.

No texto “Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta: (re)pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz”, Tatiana Motta-Lima (2018) fala, entre outras coisas, de três tipos de atores, a partir de sua investigação sobre a ação e a presença. Importante pensar nos tipos de atores que veremos a seguir e suas relações com a escuta, a propriocepção e a abertura para a experiência e o afeto.

Nomeei como “ator-imã” (Motta-Lima 2006) o ator que só é capaz de se perceber enquanto agente: ele se vê como produtor de ações e com a força dessa primeira pessoa ativa, deseja ser (e, muitas vezes acredita ter se tornado) o centro do acontecimento cênico. Afirma esse eu voluntarista (e certas vezes virtuosístico) que tudo possui e controla e que a tudo nomeia, produzindo um tipo de presença que, quando funciona, seduz e ao mesmo tempo limita a visão do espectador. O espectador fica “enfeitiçado” pelo ator e sua atuação, porque também aquele está “enfeitiçado” por seus próprios apetites, afetos, decisões e corporeidades (pelo seu repertório corpóreo/vocal) (p. 250).

Logo abaixo, ela traz um outro tipo de ator, que chama de “ator-vetor”, a partir de metáfora de Yoshi Oida:

Imaginei em contraponto a esse ator-imã, um ator-vetor que se predispuesse como canal (e seta) para potências outras; que fizesse, utilizando a metáfora de Yoshi Oida (2007), o espectador concentrar-se não no seu dedo que aponta a lua (ou seja, no seu próprio corpo), mas que entrasse em contato com a lua imaginária que estava sendo apontada. Aqui, a ação ocorreria na relação entre o corpo-sujeito do ator e as forças que por ela transitam, a ação estaria num entre (o dedo, a lua, o espectador e tudo o que mais operasse) (Motta-Lima, 2018, p. 251).

E para finalizar, ela traz um outro termo para o processo criativo do ator, que julga ser mais interessante quando relaciona a ação e a contemplação: o “ator-palco ou ator-tela”. Ela compara o ator-palco (ou o ator-tela) a uma tela por onde os nossos pensamentos circulam durante uma meditação guiada. Na meditação, a indicação é para que deixemos as imagens passar e nos fixemos na tela em branco da nossa mente.

As variações desse palco-mente seriam, para compreendermos melhor a imagem metafórica, os pensamentos, as sensações, os sentimentos e as imagens que por ele-ela passariam. A brancura da tela onde os filmes são projetados ou o vazio do palco onde as cenas se sucedem fazem referência, entre outras coisas, a uma espécie de silêncio [...] que estaria o tempo inteiro presente. Um silêncio que não se oporia ao desenrolar das ações, mas que faria parte delas e, se o ator fosse capaz de percebê-lo mudaria a qualidade das ações realizadas. (Motta-Lima, 2018, p. 251).

O “ator-tela” parece-me a versão que mais promoveria espaço para que a experiência acontecesse durante o exercício de uma cena improvisada. Imagino um grande palco “vazio”, ocupado por muitos “atores-palcos” ou “atrizes-telas”, que se relacionam e passam através e entre si. O espectador visualizaria não o 'ator-neon', versão *pop* do “ator-imã”, com todas as suas virtuosas corporais/vocais, nem a lua a partir da seta indicada pelo “corpo-sujeito” do “ator-vetor”, mas sim o ator e seus silêncios que observam tudo, a lua, o dedo que aponta para a lua, as fragilidades de quem aponta, as estrelas, a construção, o hesitar, o esqueleto e o coração da cena.

O “ator-tela” é passagem e também acontecimento, e promove experiência não apenas (nunca será apenas) para quem está em cena, como também para quem a observa e inevitavelmente participa dela, pois formula, a partir de uma visão global do que se passa, o seu próprio afeto. A formulação do próprio afeto do espectador penso só ser possível nos procedimentos de cena que promovam a experiência, pois que, se o ator ganha distância para

fazer novas escolhas, também o espectador pode perceber essa distância dentro de si, (re)formulando afetos e pensamentos já dados.

[...] o sujeito da experiência se define não tanto por sua atividade, como por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. O sujeito da experiência é um sujeito ex-posto (Larrosa, 2003b apud Larrosa, 2011, p. 18).

Entendo que Larrosa também esteja falando de afeto, de estar disponível para o deixar-se afetar. Acrescento, a essa ideia, Peter Pål Pelbart (2022, p. 87), em seu artigo “Elementos para uma cartografia da grupalidade”:

Então somos um grau de potência, definido por nosso poder de afetar e de ser afetado, e não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetados, é sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Espinosa. Vamos aprendendo a selecionar o que convém com o nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui, e, por conseguinte, o que resulta em alegria, ou tristeza. Vamos aprendendo a selecionar nossos encontros, e a compor, é uma grande arte.

Segundo Pelbart, afetar-se, deixar-se afetar é uma grande arte. Acredito que entrar em contato com o próprio afeto diz respeito a estar em sintonia com uma escuta refinada das funcionalidades do corpo. O que estimula, o que traz medo, o que provoca angústia ou prazer na cena, nesse caso. Formular o afeto é estar atento aos seus processos internos e externos nas relações que estabelece, nas sensações provocadas por estar em troca consigo, com o espaço e com os outros corpos, a partir das experiências. Se estou exposto para o que se passa em mim, e de mim para o espaço de criação, e, como eu, existem outras pessoas dispostas e, portanto, expostas, assim como uma espectadora também entregue ao acaso que a atravessa, estaremos, então, todas e todos abertos a viver uma experiência. Experiência se diz, em latim, *ex/periri*. E desse *periri* vem, em castelhano, a palavra “perigo” (Larrosa, 2011, p. 8). Improvisar é colocar-se em risco de ser afetado.

Coloco-me a refletir sobre a contramão do que é escolher essa cena improvisada como lugar para uma subjetividade mais afeita às transformações da vida. Que cena é essa que acontece ao mesmo tempo em que está sendo pesquisada? Que não tem a pretensão de chegar num espetáculo finalizado? Que vibra em ser o que é nas suas mais diferentes possibilidades de

corporeidades e individualidades? Que foge da ilusão de um teatro acabado, polido? Que deixa saltar aos olhos as fragilidades do fazer artesanal de uma cena sem fim? Onde a atriz que está em pesquisa na cena é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento, que enquanto se observa na experiência do fazer, trazendo respostas às questões que surgem, constrói a própria escritura da cena, atuando em coautoria junto a outros corpos? Essa improvisação parece fincar os pés em uma artesanaria onde se dilata uma questão política mesmo antes de se almejar uma formalização da cena.

3.1.2 Como não se abrir em porosidade para a experiência da cena improvisada?

Seria possível dizer que um aspecto crucial da modernidade é uma crise contínua da atenção, na qual as configurações variáveis do capitalismo impulsionam a atenção e a distração a novos limites e limiares, com a introdução ininterrupta de novos produtos, novas fontes de estímulo e fluxos de informação, respondendo em seguida com novos métodos para administrar e regular a percepção. (Crary, 2013 apud Citton, 2018, p. 29).

Tudo em volta deve contribuir para que, com o passar dos anos, a metodologia estudada encontre cada vez mais dificuldades nas salas de aula. Sim, a crise de uma atenção sutil, convivial, cuidadosa parece ser um projeto político da sociedade de competitividade neoliberal. Han, numa citação que trarei em breve, ainda neste subcapítulo, sugere que exista uma aliança entre o capital e o mundo digital em prol do sequestro da nossa liberdade. Herbert Simon, economista estadunidense, lembrado como o pai da economia da atenção, em uma conferência realizada em 1969 e publicada em 1971, disse: “a riqueza de informações provoca a penúria de outra coisa, uma escassez daquilo que a informação consome. Ora, o que a informação consome é bastante evidente: ela consome a atenção daqueles que a recebem” (Simon, 1971 apud Citton, 2018, p. 19). Para onde estamos deslocando a nossa atenção? Nos dias de hoje, o estudante ou a atriz podem simplesmente fazer escolhas nesse deslocamento, assim como podem decidir os processos e linguagens teatrais que preferem vivenciar. Percebo tratar-se de uma questão complexa, pois falamos de algo que não tem matéria, as teias invisíveis da hiperconexão na atualidade.

Turkle (2008, p. 127) afirma que não estamos perdendo só a nossa liberdade, mas também a nossa saúde: “A ansiedade que os adolescentes relatam quando eles estão sem celular ou sem conexão de internet pode não falar tanto sobre perder a sociabilidade fácil com os outros,

mas sobre perder o eu que é constituído nesses relacionamentos”. Esses são, segundo Ramos (2015, p. 57), “efeitos que a sociabilidade em rede, aprofundada pelas tecnologias de comunicação, exerce sobre os processos de subjetivação na contemporaneidade”.

Todos nós já vimos pelo menos um(a) adolescente estar vinculado totalmente ao seu telefone móvel. O aparelho parece fazer parte do seu corpo, que não existe sem a convivência quase ininterrupta com o dispositivo. Há alguns meses, fui convocada por uma Escola tradicional de São Paulo para dar aulas de artes para o ensino médio e fundamental. Posso dizer que não existiu um dia sequer que eu não tenha entrado em sala de aula e me deparado com os celulares dos alunos. Mesmo que o uso do aparelho fosse proibido, tinha sempre alguém para perguntar: “professora, posso procurar inspiração para esse desenho na internet?”. Como se eles não funcionassem sem o ambiente digital, como se a inspiração não pudesse existir em si mesmo, com as suas ideias, as suas experiências fora dali.

Volto mais uma vez à palestra da Maria Cristina Franco Ferraz (2018), onde fala sobre esses tempos de dispersão hiperconectada e dos laços de afeto descartáveis que estabelecemos no nosso modo de vida acelerado e “desenraizante”. Ela traz o termo “Modos Teflon de Viver”: quer caracterizar com ele a “deslizante e ininterrupta vida on-line” e também a impermeável experiência no relacionar-se, na qual, segundo ela, somos “verdadeiros zumbis que circulam em liberdade” e alimentam o imperativo da felicidade pela ligação de “inquietantes noções de autoestima e empoderamento da imagem pessoal e da busca desenfreada pelo sucesso”. Ela diz ainda: “O teflon é significativo porque ele tem duas características que tem a ver com aquilo que eu acho que estamos nos tornando: é o material com mais baixo coeficiente de atrito e o maior grau de impermeabilidade”. As novas tecnologias provocam um impacto na nossa maneira de ver o mundo, de agir, na nossa capacidade mental e na nossa subjetividade. E a tal liberdade de escolha e de fala que pensamos ter, enquanto deslizamos os dedos pela tela do celular, é falsa, como veremos mais à frente

Sonia Regina Mansano (2009, p. 114), em seu texto “Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade”, fala sobre modos de subjetivação, a partir de Foucault:

Podemos considerar que a escolha estética e política, por meio da qual se acolhe um determinado tipo de existência é compreendida por Foucault como *um* modo de subjetivação possível. Os modos de subjetivação podem tomar as mais diferentes configurações, sendo que estas cooperam para produzir formas de vida e formas de organização social distintas e, cabe insistir, mutantes.

Quando a Sonia Regina Mansano fala “modos de subjetivação”, fala sobre como somos capturados por vetores de forças que se estabelecem nas nossas relações com a cultura, a família, a mídia e como, a partir disso, nos constituímos como indivíduos dessas experiências, nossas maneiras de ver o mundo e de nos relacionarmos com ele. Isso pode nos ajudar a pensar sobre o momento histórico em que vivemos. “Estamos falando daquilo que atravessa [...] a produção viva de si no encontro com o outro. Essa produção incessante atualiza a potência coletiva para transformar a realidade social” (p. 116).

A partir de Max Fisher (2023), “A máquina do caos: como as redes sociais reprogramaram a nossa mente e nosso mundo”, com tradução de Érico Assis, de 2023, percebo a seriedade da questão sobre a produção de modos de ser e de estar na contemporaneidade. Numa escala individual, os mecanismos desenvolvidos pelos aplicativos, trazem uma sensação de “validação social”, termo usado no livro por Sean Parker, da geração do Vale do Silício que cresceu nos anos 90. Além disso, estamos deixando nas mãos do algoritmo uma espécie de esfacelamento também da democracia. O discurso de ódio, que tem ganhado força desde a ascensão da extrema direita com o boom das *Big Techs*, o discurso armamentista, da anticiência, da antivacina, gera muito lucro, desliza de maneira ininterrupta e eficientemente rápida pelas redes e ganha mais adeptos a cada hora que passa. Sean Parker diz sobre o funcionamento das redes:

[...] precisamos provocar em você um pico de dopamina, quando alguém curte ou comenta a sua foto ou postagem ou o que for. E isso o leva a contribuir com mais conteúdo, que vai render mais curtidas e mais comentários [...] é o ciclo de retroalimentação da validação social [...] exatamente o tipo de coisa que um hacker como eu ia bolar, porque está explorando um ponto vulnerável na psicologia do ser humano (Fisher, 2023, p. 38).

É uma espécie de “adestramento” feito sem que se perceba, e a compulsão pode ser o passo seguinte. Max Fisher reforça: “A dopamina cria uma associação positiva com os comportamentos que a liberam [...] mas quando algo se apossa do sistema de recompensas da dopamina, esse algo pode impelir você a repetir um comportamento autodestrutivo”, como no caso do álcool que citei anteriormente, O alcoólatra está sempre em busca da dopamina no próximo gole, e assim acontece com os cliques e luzinhas que acendem quando recebemos curtidas, compartilhamentos e comentários nas postagens.

Os dados comprovam que a procura pelas redes cresce em grande escala, e esse processo parece não ter fim. Estamos mais doentes mental e fisicamente, mais insensíveis ao

nosso corpo e ao que ele está nos comunicando, estamos mais medicados, enriquecendo a indústria farmacêutica, tomando remédios para dormir, para acordar bem, para não chorar, para ficar feliz, para se levantar da cama com autoestima, para conviver bem com pessoas, para viver. Viver? A exposição da qual fazemos parte, na tecnologia conexcionista, implora pela aprovação do outro, como veremos a seguir.

No artigo “Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação” entendemos uma via de dependência:

As práticas de exposição de si na internet podem ser vistas como uma demanda pelo olhar do outro [...]. A intimidade se volta para fora, como que em busca de um olhar que a reconheça e lhe atribua sentido, existência [...] O foro íntimo deixa de ser experimentado como refúgio mais autêntico e secreto para se tornar uma matéria artificialmente assistida e produzida na presença explícita do olhar do outro (Bruno, 2004, p. 118).

Na esfera sociodigital, o público e o privado se fundem, cada vez mais. Com o Instagram, por exemplo, o indivíduo passou a ser a televisão de si mesmo, a exibir o *reality show* da própria vida. Transmissões ao vivo desde as coisas mais banais do cotidiano até os fins de casamentos, as traições. Depois, vem a pressão para estar informado – quem viu –, e para reagir – e não fez nada. E o achincalhamento do outro vira entretenimento e monetização para tantos outros. É como ter o produto “si-mesmo” como um empreendimento próprio; pela exposição da privacidade, transformar-se em um objeto que se comercializa e que se vende quanto mais visualizações, likes e compartilhamentos houver. Essa maneira de colocar-se no mundo e expor a própria intimidade também é analisada por Byung-Chul Han (2018, p. 12-13), em seu livro “No enxame”, como destaco a seguir:

A tomada de distância é constituída para o espaço público. Hoje, em contrapartida, domina uma falta total de distância, na qual a intimidade é exposta publicamente e o privado se torna público. Sem afastamento não é possível também nenhum bom comportamento. Também o entendimento pressupõe um olhar distanciado. A comunicação digital desconstrói a distância de modo generalizado [...] A falta de distância leva a que o privado e público se misturem. A comunicação digital fornece essa exposição pornográfica da intimidade e da esfera privada.

A exposição das redes sociais promove uma falsa liberdade. Na verdade, somos capturados pelas amarras do mundo hiperconectivo e não paramos de trabalhar um só minuto para o produto que criamos de nós mesmos nas redes. E mais a frente, Han coloca: “A máquina digital e a máquina do capital não se uniram em uma sinistra aliança que aniquilaria completamente uma tal liberdade?” (p. 60).

O que se expõe nas redes sociodigitais não vem da mesma matéria de intimidade que se expõe numa sala de aula, por exemplo, na metodologia estudada, ou não deveria vir. Nessa sala, não estamos em busca da aprovação pelo olhar outro, nela, estamos para as falhas. Quando estamos em cena improvisada, nos colocamos a repetir procedimentos, a rever, refazer, num processo de construção das relações pela fricção de ideias, estamos em constante desfazer-se de qualquer ideia prévia que construímos de nós. É como uma viagem para dentro, sem a necessidade de mostrar algo a ser referendado por uma aprovação que venha de fora.

Ainda sobre o aspecto “público x privado” e da exposição da intimidade, Han (2018, p. 122) afirma: “A sociedade de vigilância digital apresenta uma estrutura especial panóptica”. O conceito de panóptico vem de Jeremy Bentham, jurista e filósofo inglês, e foi criado em 1785. Nele, Bentham descreve o que seria uma penitenciária ideal, em que o vigia ficaria em posição estratégica central onde pudesse ver todos os detentos ao mesmo tempo. Eles não saberiam se estariam sendo observados ou não, e isso produziria um certo tipo de comportamento mais dócil dos detentos.

Michel Foucault repercutiu o conceito do panóptico para contextualizar o que seria a ideia de organização da sociedade atual: “as demandas de uma vigilância de todos por todos que visaria a que os sujeitos se comportassem da maneira desejada pelo poder” (Han, 2018, p. 121). Ou ainda: “a hipervisibilidade como técnica de produção dos sujeitos que são objeto de relações de poder, mas com uma diferença importante, que é a invisibilidade da própria estrutura de dominação” (Ramos, 2015, p. 73). Na esfera do digital, a ponte com o panóptico de Bentham, a partir de Foucault, parece nos mostrar que os indivíduos são controlados, nesse caso, não necessariamente por serem vistos pelo que seria o vigia da penitenciária ou pelos olhos dos seus seguidores, mas por serem refêns da própria imagem capturada que expõem de si, do produto que criam de si mesmos. Afinal, como disse Fernanda Bruno (2004, p. 112): “[...] a exposição à vigilância e à visibilidade produz individualidades e subjetividades”. Nos tornamos vendedores e nossa mercadoria é uma representação de nós mesmos, reforçando a ideia de que a vida on-line é como uma “oficina de identidade” (Bruckman, 1992 apud Turkle, 2008).

No artigo “Entre aparecer e ser: tecnologia, espetáculo e subjetividade contemporânea”, de Bruno e Pedro (2004, p. 6), é possível fazer uma reflexão sobre esse mundo espetacular das redes:

Conjugando a onipresença do consumo àquela da mídia de massa, a sociedade do espetáculo se caracteriza como uma “sociedade da imagem”. À mídia caberia a falsificação do mundo e a substituição das vivências diretas do sujeito por experiências *fake* – representações substitutivas do real – que constroem a subjetividade à esfera do consumo passivo das imagens. Num mundo que se apresenta sob a forma de imagem espetacular, a vida real é experimentada como pobre e fragmentária, movendo os indivíduos a contemplar e a consumir passivamente tudo o que lhes falta em sua existência real. O espetáculo é, assim, o sequestro da vida e a cisão do mundo em realidade e imagem. Não se trata da produção de um real cuja representação promoveria uma dissociação da imagem, mas da produção de um mundo ele próprio cindido, falsificado, cuja lógica seria “espetacular”.

Se o Instagram (IG) não tivesse surgido no Brasil apenas alguns anos depois da publicação do destaque acima, eu diria que os autores estariam falando desta rede social. O que não enfraquece a referência, pois o IG é apenas um desmembrar do espetáculo do mundo digital que vem evoluindo de trote para a marcha picada já há alguns anos.

É importante entender que o mundo espetacular, que se cria fora e, portanto, está dentro da sala de aula, está a todo momento nos convocando para fora de nós, e esse estudante ou essa atriz de hoje, embebidos pelas amarras das aparências, pela exposição desmedida, pela necessidade de aprovação pelo olhar do outro, causados pelo mundo digital hiperconectivo, parecem ter um grande trabalho pela frente. Cuidemos para que a representação espetacular do que chamamos de vida não sequestre o lugar da experiência propriamente dita dessa mesma vida. Para não nos tornarmos mercadorias da nossa própria existência. Quem somos sem a artificialidade da tecnologia digital em nossas vidas? Quem queremos parecer? Com que persona eu me coloco na esfera digital? A progressista, a antirracista, a feminista, o ambientalista, o anarquista, o desconstruído, o analisado, a *cult* bacaninha? Quem tecla por você? De qual espetáculo você participa?

A atriz que pesquisa, metralhada e condenada pelo simulacro digital em que todos vivemos, se coloca a estudar artes cênicas na academia, se propõe a entender o funcionamento do seu corpo em relação a tudo que a cerca, a olhar o outro e a outra como coautora e aliada, numa linha de pesquisa de teatro improvisado em sua forma-conteúdo, entendendo que o seu gesto, por mais insignificante que pareça, pelo alcance que tem, pode reverberar apenas em alguns corações gélidos da plateia, ou em uma sala de aula, numa escolha que está na contramão da produtividade insana que urge por resultados, que não lhe garante holofotes, mas experiência e uma certa dignidade para seguir. Essa atriz parece ter feito uma escolha estética e política.

3.2 A IMPROVISAÇÃO COMO EXPERIÊNCIA

A descoberta do que vivenciei na metodologia estudada e a sua relação com a experiência, em seu mais amplo significado, só foi possível depois de entrar em contato com a escrita do professor de filosofia da educação da Universidade de Barcelona, Jorge Larrosa, a partir do meu ingresso no curso de Licenciatura em Teatro da UNIRIO. Identifico uma ligação íntima entre a sua noção de experiência do professor e os processos improvisacionais que investigo na minha pesquisa. Já de início, destaco trecho do seu artigo “Experiência e alteridade em educação”, onde ele diferencia experiência de experimento:

E para isso é preciso separar bem “experiência” de “experimento”, descontaminar a palavra “experiência” de todas as aderências empíricas e empiristas que tenham sido incorporadas nos últimos séculos. Um dos temas deste texto é des-empirizar a experiência (afirmar claramente que a experiência não é um experimento ao modo das ciências experimentais), e isso através da ênfase em sua dimensão subjetiva, o que temos chamado até aqui de “princípio da subjetividade”, “princípio da reflexividade” e “princípio da transformação. (Larrosa, 2011, p. 12).

Essa passagem nos coloca, parece-me, em contato com o cerne da dissertação, onde relaciono e contraponho a metodologia improvisacional de Quito com a hiperconexão do sujeito contemporâneo. Nos moldes da sociedade atual, a experiência está cada vez mais distante de nós. O nosso comportamento diante dos super estímulos externos, advindos das informações, que não param de chegar, por tantas vias, é aquele de sujeitos hiperativos, mobilizados ao extremo, e parar, desacelerar para viver a experiência não parece ser algo fácil, nem corriqueiro.

A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo que caracteriza o mundo moderno, impede sua conexão significativa [...] O sujeito moderno é um consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades, um curioso impenitente, eternamente insatisfeito. Quer estar permanentemente excitado e já se tornou incapaz de silêncio [...], tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela acarreta, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência (Larrosa, 2003b apud Larrosa 2011, p. 17).

Segundo Larrosa, a experiência é algo que nos passa, é “isso que me passa” (p. 5), e para que algo me atravesse, me passe é necessário sermos “território de passagem, como lugar de chegada ou como espaço do acontecer” (p. 18). Informação não é experiência, a informação da maneira como lidamos com ela, pelo consumo demasiado e urgente, nos coloca em outro trilho, que não no da experiência. Para experienciar é necessário se expor, deixar-se receptivo,

habitável. Precisamos de brechas em nós. O caminho do “Modos Teflon de Viver”, apontado no subcapítulo anterior, a partir de estudos de Maria Cristina Franco Ferraz (2018), que fala da deslizante e ininterrupta, porém impermeável, vida on-line, nos impede, cada vez mais, de abirmos possíveis espaços para vivenciarmos saberes advindos da experiência e não das informações. O saber pelo acúmulo de informações é aquele que não deixará marca alguma, e que, em muitíssimo breve, será substituído pelo próximo escândalo, meme ou pela próxima desgraça.

Foto 9 – Davi Reis, contemporâneo de turma da EAD, em 2005



Fotografia: Águeda Amaral

Fonte: Águeda Amaral.

Vejo a improvisação como um dispositivo fomentador de experiências, como um caminho possível de formação, e por isso de transformação do sujeito, pois nos apronta também para o estado da receptividade, nos disponibiliza frestas para a entrada da luz do outro, do que pode ser diferente e não já conhecido, nos joga em contato com o imprevisível. E quando digo ‘nos apronta para o estado da receptividade’, não é um aprontamento com trajes finos, mas sim um aprontamento tal qual como viemos ao mundo, despídos de roupas e máscaras diante da

cena. O que aparece nesse aprontamento é a imensidão de cada um de nós. Cada um de nós parece, com a experiência da improvisação assim como a entende Quito, ganhar em dimensão, em expansão de si, para fazer parte de um único corpo coletivo, que guarda as suas singularidades. A improvisação não se resolve num *touch* no chão da sala como na tela do celular, a improvisação não te leva inevitavelmente a uma resolução, a uma solução momentânea, ela te convida a uma caminhada, uma viagem sem destino, a uma descoberta no encontro ao vivo das ideias, das vontades, dos corpos, das alteridades. Improvisar é perder-se da persona afirmada – virtual ou cotidiana – para achar-se em outras e múltiplas configurações.

Jean-Pierre Ryngaert (2009) fala das inevitáveis diferenças que aparecem durante uma improvisação, dos encontros entre-pensamentos, do contraponto de ideias e, a partir disso, das possibilidades que se apresentam gerando movimento vinculado à pluralidade e à diferença:

Por sua natureza, a improvisação leva a considerar as variações, as distâncias entre propostas, tanto ou mais do que as propostas propriamente ditas. Nessa perspectiva, a improvisação é uma ferramenta que permite multiplicar as relações entre o interior e o exterior e que leva o sujeito a se confrontar com um objeto variando os ângulos de abordagem. No mesmo movimento, os sujeitos estabelecem relação entre si pela mediação do objeto e pela sua colocação em jogo. A improvisação é o contrário de uma abordagem estagnada ou sistemática. Ela engendra uma pluralidade e uma diversidade de respostas em situações vizinhas, marcando suas diferenças. (p. 92-93).

Os embates, as fricções, as novas maneiras de enxergar a si mesmo em situações diversas, que se presentificam durante a feitura de uma cena improvisada, parecem ser a grande mola propulsora de experiências, pois é no contato com o que eu não conheço ou rejeito que se mostra o quão disposto eu estou para me expor ao contato, que, muitas vezes, pode trazer uma resposta diferente – que receberei como “negativa” – ao que estava esperado. A improvisação convida-me a uma abertura, ao que é diferente de mim, oferecendo e criando meios de transitar e, assim, de me relacionar, no momento exato em que as divergências se apresentam.

Um exercício muito simples utilizado por Quito, mas que me levou a uma reflexão importante, quando participei pela primeira vez de sua sala de aula em 2005, é uma proposta de deslocamento, em duplas, na diagonal. Cada pessoa inicia o exercício em cantos opostos da sala. Ela propõe que a dupla se movimente em direção ao centro e as partes estabeleçam algum tipo de troca – um olhar, um gesto, um sorriso – sempre com foco na estrutura ou no sistema corpóreo estudado do dia. Depois disso, cada um deve seguir a sua caminhada até que cruze a sala por completo. Reparamos que, alguns de nós, discretamente, durante o exercício, mudávamos de lugar na fila para que a nossa dupla fosse alguém que julgássemos mais

interessante ou mais preparada. Ora, a questão estava exatamente em estabelecer relação com quem quer que fosse, inclusive, com quem achávamos que não seria proveitoso, por motivos variados, dentro de todos os nossos limites e preconceitos. Pois era nessa dificuldade, de antemão, que morava a melhor parte, entrar em contato com o meu diferente, o que não me agrada ou o que me traz insegurança ou medo. O exercício apresenta ser mais proveitoso, no sentido da experiência, quando realizamos com sensibilidade e escuta a nossa troca e não quando trocamos com alguém que julgamos ser exemplar e que vai dar o que – já sabemos – precisamos ou queremos. Na realidade, do ponto de vista do método de Quito, o estudante exemplar nem existe, pois é na experiência relacional que o aluno se (re)descobre.

Nesse dia, Quito, percebendo a movimentação de parte da turma em querer reorganizar a sua parceira de dupla no exercício, disse uma frase que ressoa até hoje em mim: “O melhor parceiro para estar em cena comigo é sempre aquele que se apresenta no momento”. Foi importante para a turma entender que se expor para as trocas, com a parceira ou o parceiro, numa cena improvisada, é ter a oportunidade de romper, muitas vezes, com o que queremos controlar. Parece-me que o controle não tem relação muito amigável com a experiência, como nos lembra Larrosa em um dos seus princípios da experiência:

A experiência sempre tem algo de imprevisível (do que não se pode ver de antemão), de indizível (do que não se pode dizer de antemão, do que não está dito), de imprescritível (do que não se pode escrever de antemão, do que não está escrito). E mais, a incerteza lhe é constitutiva. Porque a abertura que a experiência dá é a abertura do possível, mas também do impossível, do surpreendente, do que não pode ser. Por isso a experiência sempre supõe uma aposta pelo que não se sabe, pelo que não se pode, pelo que não se quer. A experiência é um talvez. Ou, o que é o mesmo, a experiência é livre, é o lugar da liberdade. Poderíamos chamar a isso, então, o “princípio da liberdade” da experiência, ou o “princípio do talvez” (Larrosa, 2011, p. 16).

Ao me deparar com o trecho acima, fiz um exercício: voltar à citação substituindo a palavra “experiência” por “improvisação”. Sugiro que o leitor faça o mesmo. Seria a improvisação, fruto e meio da metodologia estudada, um caminho possível para um “princípio de liberdade”, para um “cuidado de si” na formação de jovens estudantes de teatro hoje? Jovens que já nasceram imersos em modos de subjetivação sociodigitais?

A liberdade da experiência para Larrosa parece ser a mesma que se busca na improvisação. Não se trata de uma liberdade como posse do sujeito, a “minha” liberdade, mas como liberdade ligada ao princípio do “talvez”, como aponta o professor. Questões sobre os limites, o meu e o da outra, vão aparecer frequentemente. Como lidar com eles? Quito pergunta,

por exemplo, “Quais conversas internas acontecem comigo enquanto estou em cena?”. Certamente quem já improvisou sabe que muitas dúvidas e medos nos visitam no exato momento de uma decisão que precisa ser tomada, pois essa liberdade implica em fazer escolhas, mas escolhas que acolhem o “talvez”. Se lembrarmos do subcapítulo “O Sim como cuidado de si”, recordaremos que escolher é uma construção ética nas trocas em sala de aula. As escolhas, nascidas em processos de improvisação, são diferentes das escolhas reativas, são escolhas que podem nos fazer rever – e não apenas reafirmar ou defender – nossas próprias individualidades e desejos mais imediatos.

Um exercício muito presente em sala de aula – bastante utilizado em 2005 e não utilizado em 2022, pois o país ainda estava em cuidados com a Covid-19, é o “Rolinho”. Em duplas, que saem do fundo da sala até o proscênio, dois estudantes devem rolar um sobre o outro e desenvolver mecanismos para deslocar seus corpos pelo chão, até atravessarem a sala, e enquanto sentem o peso do parceiro sobre si. No primeiro momento “A” rola por cima de “B” e na sequência vão trocando os papéis. A questão é que essa passagem, que geralmente mantém o foco no sistema esquelético (em relação ao chão e ao corpo da parceira), precisa de entrega, tanto do peso dos corpos como da atenção de quem está em pesquisa.

O Rolinho serve para massagear e mostrar também que existem limites a serem vivenciados, mas não evitados antes que se apresentem. Por exemplo: estou rolando sobre a minha parceira e preciso liberar todo o peso da minha bacia nas costelas dela. Existe o caminho do cuidado excessivo, que nunca é bom, de pensar: “vai ficar muito pesado, preciso diminuir o peso da minha bacia com a ajuda dos meus braços empurrando-os contra o chão”. Nesse lugar mora o perigo pois eu decido, de antemão, o que acho que é melhor para ela – controle –, sem antes sentir o seu corpo em resposta – atenção –, sem me abrir para a conversa entre os corpos – escuta.

Aqui também se trata de fazer uma escolha, uma escolha que dá ao outro a oportunidade de realizar também sua própria escolha. Quando evito rolar sobre ela com todo o meu peso, eu estou tirando dela a sensação daquele peso e a oportunidade que ela tem de escolher receber, comportar, ajustar ou não aquele peso. É um exercício refinado de escuta sem palavras. Às vezes, o que julgo ser pesado para mim, para o outro é uma oportunidade de relaxar e entregar o peso, de vivenciar alguns limites. E posso perceber, se estou atenta, imediatamente após oferecer meu peso que, pela reação do outro, devo retirá-lo um pouquinho. Se fazemos a retirada antes dessa escuta, caímos, mais uma vez, no lugar do controle. Aí está outro grande

aprendizado na sala de aula de Quito. No controle, não há espaço para as particularidades do outro, para que as coisas se acomodem como se apresentam, não há espaço para a troca sensível, não há espaço para a experiência.

Recordo-me de outra situação que vivi em 2005. Eu escolhi recuar, por medo. A hora de entrar em cena parecia perfeita, eu me certifiquei de que o meu texto, sobre o mar, estava firme. Lembra desse texto sobre o mar, do qual falei anteriormente no subcapítulo “O Sim como cuidado de si”? Pois bem, aqui o texto é o mesmo, mas a situação é outra. Eu não sabia como o falaria, nem de onde, nem, ao menos, se o falaria, mas eu estava sentindo um chamado para a cena. Um colega estava finalizando a sua proposta e era possível sentir os segundos restantes daquele momento, para que a transição fosse feita, e era eu que entraria em cena (?) em seguida, restavam poucos segundos para decidir se e como me jogar na cama elástica imaginária. Eu estava no canto da sala, Quito estava sentada no chão, como sempre ficava durante as nossas apresentações, atenta a tudo.

De pé, eu transferi, lentamente o meu peso para a ponta dos dedos do pé esquerdo, pois era o pé direito que daria o primeiro passo. Eu estava com o foco, os colegas sentiram que eu podia entrar. Respirei profundamente. Hesitei. Senti medo, recuei, deixei passar. Os olhares se cruzaram. O calcanhar esquerdo, que já estava fora do chão, para dar impulso, voltou. Eu me lembro do exato momento do calcanhar retornando e tocando o chão. Alguém puxou o foco e a cena seguiu. A cumplicidade dos meus colegas só foi possível porque estavam todos e todas ali comigo. A atenção estava para a nossa criação, para cada momento ali compartilhado, inclusive para as incertezas. Destaco um trecho que considero emocionante pois me fez retornar em pensamento às práticas de sala de aula, tendo enfim palavras para descrevê-las:

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pôr-nos), nem a o-posição (nossa maneira de opor-nos), nem a im-posição (nossa maneira de impor-nos), nem a pro-posição (nossa maneira de propor-nos), mas a exposição, nossa maneira de ex-por-nos, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se ex-põe. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada lhe toca, nada lhe chega, nada lhe afeta, a quem nada lhe ameaça, a quem nada lhe fere (Larrosa, 2003b apud Larrosa, 2011, p. 18).

Larrosa apresenta a experiência como uma via de transformação; é algo que acontece fora de nós, mas que se passa em nós: “É em mim (ou em minhas palavras, ou em minhas ideias,

[...] ou em meus sentimentos, [...] ou em minhas intenções, ou em meu saber, ou em meu poder [...] onde se dá a experiência, onde a experiência tem lugar” (p. 9).

Quanto mais nos encaixotamos nos nossos metros quadrados hiperconectivos e em nossas bolhas de reafirmação, de positivities tóxicas, com cliques e luzinhas que piscam e liberam dopamina em nosso cérebro, menos tempo e espaços vazios deixamos acessíveis para promover a experiência em nós. As atribulações e a rapidez saltitante do mundo atual, pelo excesso e velocidade das informações que nos desapropriam de nós mesmos, que distraem a nossa atenção mais refinada, assim como pelo trabalho em demasia, são venenos do nosso tempo, nos sequestram de espaços e tempos habitáveis. Em “Sociedade do cansaço”, de Byung-Chul Han (2015, p. 19), é possível entender que nos falta o silêncio, o tédio:

A atenção profunda é cada vez mais deslocada por uma forma de atenção bem distinta, a hiperatenção (hyperattention). Essa atenção dispersa se caracteriza por uma rápida mudança de foco entre diversas atividades, fontes informativas e processos. E visto que ele tem uma tolerância bem pequena para o tédio, também não admite aquele tédio profundo que não deixa de ser importante para um processo criativo.

Logo abaixo, na mesma página, Han dá espaço ao pensamento de Walter Benjamin e o seu “pássaro onírico que choca o ovo da experiência”, que relaciona ao tédio profundo:

Benjamin lamenta que esse ninho de descanso e de repouso do pássaro onírico está desaparecendo cada vez mais na modernidade. Não se “tece mais e não se fia”. O tédio seria um “pano cinza quente, forrado por dentro com o mais incandescente e o mais colorido revestimento de seda que já existiu” e no qual “nos enrolamos quando sonhamos”. Nos “arabescos de seu revestimento estaríamos em casa”. Com o desaparecimento do descanso, teriam se perdido os “dons do escutar espreitando” e desapareceria a “comunidade dos espreitadores”. Nossa comunidade ativa é diametralmente oposta àquela. O “dom de escutar espreitando” radica-se precisamente na capacidade para a atenção profunda, contemplativa, à qual o ego hiperativo não tem acesso (p. 19).

Han nos chama à atenção para a qualidade e a profundidade da atenção, a partir de Benjamin, e do ninho de repouso do pássaro onírico. Essa atenção – que acolhe e necessita do tédio – segue um caminho bastante diferente de uma atenção permanentemente excitada – e excitável –, dispersa e superficial que ganha cada vez mais espaço, força e relevância subjetiva nas redes sociodigitais. Vivemos, como vimos acima em uma “atenção por multitarefas” (Varsori, 2023, p. 37), em uma “atenção parcial contínua” (Turkle, 2008, p. 1290) que constroem modos de ser e estar. Se fizermos um paralelo em relação a atenção necessária e exercitada na experiência proposta por Quito e sua metodologia, e a atenção estimulada nos

modos de ser e de estar das redes sociodigitais, veremos que elas estão em polos opostos. Seja na sua qualidade, na sua construção, ou nos seus objetivos. Enquanto uma se propõe a cultivar espaços de experiência, numa escuta sutil sobre si e as diferenças, para a construção de um trabalho em coletivo, assegurando as alteridades, a outra parece estar sedenta por uma reafirmação de um eu cindido, visando mais a quantidade de likes e seguidores e menos a profundidade nas trocas e relações. Os jovens de hoje estão vinculados a esse tipo de atenção, são os “nativos digitais”, que nasceram e cresceram na era da tecnologia digital.

Foto 10 – Eu, de pé, acompanhando Anahi Rubin e Vinícius Meloni no “Rolinho”, durante o processo de montagem de “fausto.org”, na EAD, onde fui atriz e preparadora corporal, em 2007



Fonte: Sheila Friedhofer.

Voltando à sala de aula, em 2022, quando acompanhei a turma da EAD, em contato com a metodologia da Quito, um episódio aconteceu e me chamou atenção. Nesse dia, a turma estava em processo de improvisação das cenas que levariam ao público no final do semestre, num espetáculo. Essa montagem, diferente da que vivenciei como estudante, em 2005, se

utilizava da improvisação como meio para chegar a um desenho final da cena, antes de ser apresentada ao público. Dois atores, uma atriz negra e um ator branco, estavam improvisando trechos do texto “O turista aprendiz”, de Mário de Andrade, que guiou a montagem dessa turma. No final das experimentações, questões surgem em sala de aula e a turma inicia uma conversa, uma discussão acerca do tema.

Mas, e se não fosse esse o caso? Se não houvesse a oportunidade de repensar e redesenhar a cena antes de apresentá-la? Exatamente como aconteceu com a minha turma em 2005, e com tantas outras que passaram por esse treinamento? Certamente, o desfecho se apresentaria ao vivo, entre os embates saudáveis de um coletivo tão diverso em sua forma, em suas individualidades. Ao vivo, as opiniões e as escolhas ficam à mostra, escancaradas, e o resultado pode ser imprevisível. É nesse lugar, nessa maneira de conduzir os processos improvisacionais, que reforço a oportunidade que o eixo de pesquisa de Quito traz também para a experiência em sala de aula, porque, como já vimos com Larrosa: “É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa [...] lhe ameaça, a quem nada lhe fere (Larrosa, 2003b apud Larrosa, 2011, p. 18). Vejo que as fricções – que podem ser vividas até como feridas e ameaças aos hábitos – que aparecem em um coletivo são importantes. Na metodologia de Quito, elas estão fincadas na ética proposta no “Sim como cuidado de si”. Vejo a importância do cultivo e do exercício da atenção profunda, que também é estimulada nesse eixo de pesquisa, como, por exemplo, nas práticas contemplativas, nos momentos em que estamos em contato com os processos somáticos e todas as descobertas sobre as funcionalidades do corpo, como contraponto à reatividade e produtividade contemporâneas. E por isso, vejo que seguir nessa sala de aula será, cada vez mais, demasiado desafiador porque parece que estamos em choque com os modos de ser e de estar estimulados pelas redes sociodigitais da contemporaneidade e, por que não dizer, pelo neoliberalismo.

3.3 A IMPROVISACÃO E A ESTÉTICA DA IMPERFEIÇÃO

Silvia Fernandes (2018), em seu artigo “O teatro expandido em contexto brasileiro”, traz uma reflexão sobre a reaproximação das artes cênicas com a política, no final do século XX, e a rejeição à estética e à formalização por parte de seus criadores:

Na maioria das vezes, o espetáculo que os criadores desse teatro apresentam, indica, em suas soluções intencionalmente precárias, uma mudança radical de

foco, do produto para o processo criativo, do teatro-espetáculo para performances inacabadas, processuais, que se distanciam das formalizações canonizadas pela tradição crítica para dar vazão a uma teatralidade expandida, extrínseca e híbrida. Trata-se da projeção de uma “estética da imperfeição” (Bernadet, 2003), que se contrapõe às imagens fechadas e sedutoras, postas em circulação na “sociedade do espetáculo” (p. 11).

Embora Silvia Fernandes cite as performances inacabadas face ao teatro-espetáculo para falar de estética da imperfeição em contraponto a uma sociedade do espetáculo, creio que essa tensão também ocorre no contexto das improvisações em Quito. Percebo que as arestas, as nervuras, os buracos, as sujeiras, as dissonâncias de um processo improvisacional vivenciado por um coletivo se contrapõe ao indiscutivelmente “liso” da hiperconectividade vivida pelos estudantes jovens que chegam à universidade pública. Isso leva a algumas incompreensões e embates ou, no melhor dos casos, debates, em sala de aula.

Byung-Chul Han (2019, p. 10) cita Roland Barthes: “Sabe-se que o liso é sempre um atributo da perfeição, porque seu contrário trai a operação técnica e essencialmente humana do ajustamento”. Ajustar-se, reorganizar-se, adaptar-se: parecem ser ações imprescindíveis numa cena improvisada em coletivo. No texto “Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski”, Tatiana Motta-Lima (2005) fala, entre outras coisas, sobre os conceitos utilizados na obra do polonês, mais precisamente os citados acima, “estrutura” e “espontaneidade” que passam, ao longo do tempo, por revista pelo próprio autor. Recorto a parte onde a autora fala sobre a importância do ajuste:

Se aceitarmos sua concepção, o teatro que não se quer “morto” terá que trabalhar sob a égide dos ajustes e transformações, sob a égide de um certo tipo de instabilidade. E é só em estreita relação com essa busca por um teatro “vivo” que podemos nos aproximar dos conceitos de “estrutura” e “espontaneidade” em Grotowski. (p. 49).

Voltando ao Han (2019, p. 7):

Por que achamos belo, nos dias de hoje, o liso? Além do efeito estético, nele se reflete um imperativo social universal. Ele corporifica a sociedade da positividade atual. O liso não quebra. Também não opõe resistência. Ele exige *likes*. O objeto liso extingue seus contrários. Toda a negatividade é posta de lado.

O liso não oferece possibilidade de aprofundamento, muito menos de experiência, ele é porta de entrada para a estética contemporânea do belo. O que oferece resistência, o que é dissonante e provoca fissura e tensão à perfeição do liso, traz negatividade. E como pensar essa negatividade no trabalho da Quito junto a seus novos – da turma de 2022 – estudantes?

O cenário da universidade pública, em 2022, traz novas corporeidades e individualidades muito distintas para um mesmo corpo coletivo. Aliado a isso, os processos e dispositivos adotados por Quito em seu eixo de pesquisa abrem espaço para a percepção dessas diferenças e para o diálogo entre estudantes e pesquisadores dessa cena. Mas, até que ponto esses espaços propostos na metodologia, são realmente aproveitados e habitados nos dias de hoje? Qual o interesse, por parte dos jovens estudantes, em investir nesses espaços? Penso que, com o avanço do liso no mundo digital, o aprofundamento dessas trocas e a ocupação desses espaços conquistados acabarão por perder força ou serem cada vez mais difíceis de ocupar.

Foto 11 – Parte da turma de 2022 em pesquisa



Fonte: Arquivo da pesquisa.

Han (2019) discorre sobre a diferença entre o belo digital e o belo natural. Essa é uma questão que nos interessa:

O belo natural é o oposto do belo digital. No belo digital, a negatividade do outro foi totalmente anulada. Por isso ele é todo liso. Não pode ter rasgo. Seu signo é a complacência sem negatividade, a curtida. O belo digital forma um espaço liso do mesmo que não admite estranheza, nem alteridade [...] Graças a digitalização total do ser, alcançou-se uma humanização total, uma subjetividade absoluta, na qual o sujeito humano se depara apenas consigo mesmo [...] O belo digital bane a negatividade do não-idêntico. Permite apenas diferenças consumíveis, úteis [...]. Esse mundo humano conectado em rede

leva a um auto-espelhamento permanente [...] A retina digital, essa pele conectada digital, transforma o mundo em uma imagem na tela e em uma tela de controle. Nesse espaço visual autoerótico, nessa *interioridade digital*, não é possível surpresa ou maravilhamento. Curtindo, os humanos se encontram apenas ainda em si mesmos (p. 41-42).

Deparar-se consigo mesmo, com o seu igual, num verdadeiro laboratório de mesmidade e previsibilidade, essa parece ser a experiência das redes sociodigitais. O outro aparecia sempre como antagonista, também liso, sem complexidades.

Quero refletir sobre um comando de Quito em sala de aula, comando que é também um exercício; e, ao que me parece, exercício de alteridade pois pode ativar a atenção e a percepção do espaço de jogo, além de nos trazer ângulos diferentes para uma mesma situação. Alguns desses comandos, geralmente, são utilizados por algum jogador fora da cena improvisada para alterar posições, ritmos, direções, foco, qualidades de movimento de quem está em cena. Esses comandos podem nos presentear com mudanças simples ou significativas, se estivermos atentos aos detalhes advindos dos ajustamentos.

O comando sobre o qual quero refletir é o “Recoloca”. Trata-se de um imperativo para que o jogador, que está em pesquisa, pause, enquanto aguarda a sua substituição. O novo jogador ou jogadora se posiciona durante a pausa de quem está em cena e reproduz a mesma imagem ou o mesmo gesto proposto. A antiga jogadora sai e quem propôs o comando continua a pesquisa. Outro corpo e suas particularidades ocupam o mesmo posto de outra pessoa que já não está mais na cena. Isso pode parecer um jogo banal caso quem observa não se dê conta das possíveis mudanças, que podem ser ainda mais expressivas numa sala diversa em suas individualidades e corporeidades. Esse comando também me parece interessante para perceber-se no lugar do outro, para mostrar-se no lugar da outra.

O que pode mudar na leitura de uma cena improvisada que, num primeiro momento, traz um Rei – um estudante branco – em destaque, no seu trono, ordenando ao seu exército para que invadam terras estrangeiras e, em momento seguinte, depois do comando “Recoloca”, a ação é realizada por uma Rainha – uma estudante negra –, na mesma posição de destaque, com o mesmo exército de homens brancos sendo ordenados por ela? Esse parece ser um exercício que traz para o foco questões que vão muito além das quatro paredes de uma sala de aula. As imprevisibilidades que se apresentam, podem fazer a turma e o coletivo pararem para pensar sobre temas atuais e que merecem atenção, para uma visão social amplificada pelas relações que ele cria e não por individualidades recortadas e apenas afirmadas na sua separação.

Questões como raça, poder, patriarcado, entre outros, surgem nas fricções provocadas pelo comando “Recoloca”.

Particpei do “I Simpósio do GT Artes performáticas, modos de percepção e práticas de si”, em 2023, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Tatiana Motta-Lima. Em sua fala, com tradução de André Grabois, o italiano Mario Biagini, ator que trabalhou com Grotowski durante a fase do Workcenter of Jerzy Grotowski, e é profundo conhecedor das investigações do diretor polonês, resume assim sua percepção de ser ator:

Ser ator, pra mim, é estar sempre num estado de incerteza. Eu acho que é isso que me trouxe ao teatro desde a infância. Quando a gente se encontra jogado na cena, e a gente se encontra diante das pessoas, e a gente não tem base, não sabe o que vai acontecer [...]. Eu sei, eu falei muito tempo, ao longo da minha vida sobre precisão, estrutura, tudo isso, mas é uma racionalização, não é isso que acontece quando eu estou em cena. Eu devo confessar que mesmo nas obras que eu atuei por 10, 15 anos, portanto, milhares de vezes, eu sempre improvisei. Sim, eu sabia mais ou menos o que deveria se passar, mas era como uma esperança, não era uma certeza (Biagini, 2023, informação oral).

Acredito na esperança quando nos propomos a experienciar, esperar que o acontecimento ocorra em cena. Improvisar é um ato de coragem e de esperança. E o que nos dá essa coragem, o que nos move até a cena improvisada? É a esperança de que as coisas possam ser diferentes? A esperança de sermos pessoas diferentes? De sermos uma outra, um outro? O que é essa esperança? A frase “era como uma esperança, não era como uma certeza” me faz refletir sobre o que é imprevisível, o que não está dado, sobre o estar exposto, vulnerável, sobre o correr riscos, é um caminho diametralmente oposto ao que busca ser belamente, controladamente e afirmativamente liso. O episódio que relatei no subcapítulo “O sim como cuidado de si”, no qual “joguei contra”, no exercício da cena improvisada, mostra que as falhas, as dúvidas, a falta de controle sobre o que virá ficam evidentes na feitura dessa cena improvisada, e trazem para o foco a atriz e suas escolhas, o estudante e suas fragilidades, sua capacidade ou não de ajustar-se, reposicionar-se, recolocar-se a cada nova relação. Se essas capacidades fossem amadurecidas, será que conseguiríamos “esperançar” melhor? Vamos a “Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia”:

Improvisar é ir ao encontro do mundo, ou confundir-se com ele [...]. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras, que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar “linhas de errância”, com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos, e sonoridades diferentes (Deleuze; Guattari, 1997, p. 102).

Imagino que são as “linhas de errância” que fazem o caminhar em coletivo relacionar-se com o “belo natural” de Han, e não com o belo digital. “Ir ao encontro do mundo” é viver esse mundo, “confundir-se com ele” é deixar-se atravessar e ser atravessada, é estar para jogo, para o imprevisto em “o percurso costumeiro de uma criança” que não sabe o que virá, mas se movimenta entre gestos e velocidades e se deixa experienciar outras sonoridades.

A desconstrução da representação, que Silvia Fernandes traz em seu texto, provocado pelas novas formas da cena, no teatro performático, na dança-teatro, no *site specific* e outros (Fernandes, 2018), parece trazer consigo, além da reaproximação com a política, um lugar de choque com o que é formal e espetacular. Se projetarmos essa atitude para fora do espaço da pesquisa e da formação, da sala de aula e de criação, abriremos espaço, no mundo conectivo e homogeneizador, para construirmos a partir das nossas imperfeições, para promovermos lugares de estar e de reajustar, e, por que não, de esperarçar. E aqui, lembro de Paulo Freire quando diz que “Esperança é se levantar, esperarçar é ir atrás, esperarçar é construir” e principalmente, “esperança é juntar-se com outros para fazer de outro modo” (Freire, 1992).

Improvisar é aprontar o olhar para o que é sutil, é voltar-se para si e acompanhar o ritmo do seu corpo, as batidas do seu coração, a maneira como os seus dedos dos pés se acomodam no chão, é sentir o peso da sua roupa, observar os detalhes, e, a partir de si, olhar para o outro e se expandir até ele, com ele, ocupar o espaço e ocupar-se do espaço, que também respira. Improvisar é estar em outro tempo, é distanciar-se dos impulsos frenéticos e dos imperativos da vida lá fora, e mesmo que estejamos numa cena acelerada, trata-se de outra qualidade de atenção. A improvisação, dentro da própria esfera das artes da cena, fruto e meio da metodologia que trago aqui, é um modo de criação artesanal, de reflexão e trocas que se estabelecem como um grito de liberdade em relação à nossa cooptação pelo liso, pela autoafirmação, pelo resultado lucrativo dos holofotes da fama *tiktoker*. Imaginar no teatro mecanismos de defesa contra a grande máquina compressora, esse parece ser um caminho possível para a salvação de quem pretende existir na contracorrente do mundo das aparências.

4 A OUTRA COMO ALIADA, DENTRO E FORA DA SALA DE AULA

4.1 CORPOS NEGROS, TRANS, GÊNERO FLUIDO, INDÍGENAS: A IMPORTÂNCIA DE UMA SALA DE AULA PLURAL

Neste capítulo, trato da experiência pungente que vivenciei na sala de aula de Quito na Escola de Arte Dramática da USP, de março a junho de 2022. Ao entrar na sala de aula com a Quito, desta última vez, a ideia primeira da minha dissertação, que versaria sobre a sua metodologia, ganhou novos contornos e cores. Seria impossível falar sobre os dispositivos de uma cena improvisacional a partir de seu “eixo de pesquisa” sem olhar para um fato escancarado por toda a EAD de hoje e, claro, na turma que estava em processo no momento do meu retorno.

Ao longo do mestrado, a reflexão que trago neste capítulo, foi uma possibilidade de caminho e aprofundamento que a minha escrita poderia ter seguido. Embora o foco na hiperconexão do sujeito contemporâneo tenha sido a escolha feita para dialogar com essa sala de aula e seus desdobramentos possíveis, reservei este lugar para deixar um sinal de algo importante que percebo ter reflexo em muitos aspectos da nossa sociedade hoje, nas relações dentro e fora da sala de aula: as questões de raça, gênero, classe e identidade. Ao chegar na USP, algo me chamou atenção logo no primeiro dia. Percebi uma tensão bem diferente da minha época e ela me acompanhava pelos corredores, banheiros e bebedouros, e, sem dúvida, entrava nas salas de aula. Pichações com “USP transfóbica”, “USP racista” e outros dizeres estampavam portas e paredes da Escola de Comunicação e Artes, onde fica a Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD/ECA/USP).

Na sala de aula, em 2022, estudantes trans, de gênero fluido, indígenas, nordestinos, atores e atrizes pretas, reunidos(as) em uma só turma, e, ainda, uma pandemia por ser controlada. Imediatamente me transporte para a sala de aula onde estive como estudante, em 2005, e onde, na turma, existia um único aluno preto e uma única aluna nordestina, respectivamente Luís e eu. O que mudou de lá para cá, nesses quase 20 anos? O debate sobre a educação étnico-racial e as políticas públicas de combate ao racismo, intensificadas de 2012 (Oliveira, 2021) para cá, a definição do racismo como crime inafiançável, a Lei das Cotas para ingresso nas instituições federais de ensino superior, níveis técnico e médio, entre outras ações “afirmativas”, ajudam a nortear essa resposta. Destaco um trecho do “Que negro é esse na cultura popular negra”, de Stuart Hall (2001, p. 4), para reflexão:

Dentro da cultura, às margens, embora continuem periféricas, nunca foram um espaço tão produtivo como o são hoje, o que não se dá simplesmente pela abertura dentro da dominante dos espaços que podem ser ocupados pelos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos na cena política e cultural. Isso é válido não somente com relação à raça, mas também diz respeito a outras etnicidades marginalizadas, assim como em torno do feminismo e das políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, que é resultado de um novo tipo de políticas culturais.

E o que poderia mudar na feitura de uma cena improvisada quando temos dispositivos de jogos coletivos e corpos tão diferentes como coautores da mesma cena? Aquela sala de aula de 2022 foi bonita de acompanhar e mais instigante do que eu poderia imaginar.

No começo, o clima era um pouco tenso, surgiram algumas conversas sobre racismo, sobre transfobia até que as divergências viessem à tona, fossem discutidas e ajustadas no coletivo de maneira muito cuidadosa pelos estudantes, por Quito e por Fabrício Licursi, seu assistente. A turma de 2022 tinha estudantes de duas turmas da EAD e já existia uma tensão prévia no ar entre alguns deles, principalmente em relação a assuntos ligados à racialidade. Logo no início do ano letivo, nos deparamos com uma situação que trouxe um certo desconforto, que pude perceber de maneira generalizada, e que resultou num debate da turma: Fabrício estava passando o procedimento de um toque específico em sala de aula, na região das costelas, e recomendou que, ao chegar próximo aos seios, os homens poderiam receber o toque e as mulheres, se preferissem, poderiam aguardar um pouco. Um aluno se colocou a confrontar tal decisão, afirmando que o Fabrício estava limitando a ideia de gênero, de que quem teria seio seria mulher e quem não teria seio seria homem, se esquecendo dos corpos em transição, por exemplo, de corpos trans masculinos que têm úteros e corpos trans femininos que têm testículos.

Essa era uma realidade muito diferente da qual eu havia presenciado em 2005 (não só pelo exemplo acima) e, de alguma maneira, me trazia certa insegurança, pois me fazia pensar se seria necessário Quito readequar demasiadamente a sua metodologia. Mas veja, era apenas o meu lado controlador querendo que as coisas se dessem exatamente como eu havia vivenciado e imaginado, e, claro, elas não se deram, mas que bom. Uma fala da minha orientadora ressoou nesse momento: “chegue na sala de aula aberta ao que vier”. O fato é que, a partir da colocação dessa aluna sobre corpos em transição, depois de uma conversa entre Fabrício, Quito e a turma, foi acordado que todas as vezes que fosse necessário passar um procedimento de toque próximo a regiões mais íntimas, ficaria a cargo do estudante decidir entre o auto toque, trabalhando

individualmente, ou o toque em dupla, com quem ele escolhesse. Nesse momento, ocorreu de algumas duplas se fixarem e dos dois estudantes trabalharem sempre juntos.

O mais importante aqui é que o ajuste dos procedimentos se deu em uma composição entre o desconforto que alguns estudantes sentiram ao receber o comando e à percepção de que esse comando de Fabrício visava, desde o início, garantir a intimidade e o conforto de cada um/uma ao ter o seu corpo tocado por outrem. Outra coisa importante para atentar: ter esse momento de troca e poder ser tocado por diferentes mãos, de variados pesquisadores, se permitindo experienciar, assim, pressão, velocidade e atenção a cada toque de maneiras as mais diversas, não seria muito mais proveitoso para o entendimento de que as alteridades ajudam a variados tipos de percepção e relação com o meu próprio corpo? E que o desconforto, às vezes, pode aparecer porque há uma necessidade de controle? E ainda, aqui já não poderia ser o início de um ajustamento possível da metodologia proposta? Se sim, isso seria/é oportuno para todas as partes envolvidas?

Foto 12 – Massagem no coração, no Estúdio 8 Nova Dança. Parte da turma de 2022



Fonte: Arquivo da pesquisa.

Durante o processo, percebemos a mudança na entrega da turma se fazendo, se estabelecendo, e os objetivos seguindo em única direção: experienciar a pesquisa com aquelas pessoas sob o olhar atento de Quito. Pensei em como a relação entre professora e aluna (o) era bem diferente daquela de 2005. Se o foco do exercício era o toque no osso, não deveríamos estar nos concentrando apenas na estrutura óssea? O que percebi, em vários momentos, era que os estudantes tinham uma necessidade de se colocar individualmente, de trazer o seu ponto de vista, e isso parecia ter ganho muito mais força desde 2005. Mesmo que a proposta trazida para a sala de aula não tivesse cunho identitário, sexual ou racial, havia, entre os estudantes, uma necessidade de trazer os assuntos à discussão, de expor suas ideias, de comunicar as suas inquietações. Na sala de aula de Quito era possível fazer isso, ali existia abertura para o diálogo, pois, de certa maneira, a própria metodologia era de auxílio, ao propor escuta, ajustamento, olhar para a alteridade e transformação de todos os envolvidos na cena improvisada. Nesse caso, a cena improvisada era a própria sala de aula.

Uma outra observação: Eu conheço a Quito há quase 20 anos e pude perceber que existia uma certa cautela de sua parte em relação à turma de 2022. Claro, a visão que tenho é de dois momentos pontuais, 2005 e 2022, eu não a acompanhei continuamente ao longo de todos esses anos, mas sei que muitas coisas precisaram ser readequadas na maneira de se comunicar com os estudantes, nesse recorte dos últimos anos da universidade pública. Pude confirmar isso na entrevista presencial que fiz com ela em 25 de maio de 2023, nas três horas que passamos conversando. Tenho amigos professores, eu mesma estou em formação e vejo que o que vou relatar é uma preocupação e uma questão que aparecem de maneira recorrente em nossas conversas.

Quito me disse que, em determinados momentos, estava sentindo dificuldades em apontar os erros ou em corrigir alguns estudantes durante as aulas, pois eles se mostravam muito refratários às correções e um tanto frágeis para recebê-las. Ela começou então a conversar abertamente com a turma sobre isso: “Gente, tá difícil de corrigir” e resolveu perguntar quem gostaria de ser corrigido. A partir daí, do entendimento de todos do que era “correção”, a relação se estreitava entre ela e boa parte da turma e o caminho de confiança se estabelecia para que ela pudesse ir e vir nessa relação professor-aluno sem sobressaltos. Mesmo assim, alguns não se sentiam bem com a correção. Também aqui, ela respeitava e seguia.

Quando me recordo desse mesmo tema da correção, ou das reações em relação às correções em sala de aula, em 2005, constato que essa questão não existia, ela não fazia parte

de algo que exigiria cautela ou cuidado. Ao contrário, os momentos das correções vinham, quase sempre, acompanhados de muito humor. Acredito que isso se devesse ao fato de que a formação da Quito, por ter os pés bem fincados nos estudos do clown, acrescentava, à sua maneira de corrigir, uma agilidade e certa teatralidade nas observações pontuais que ela jogava geralmente para o coletivo, mesmo que se tratassem de observações ou correções individuais. Ela utilizava muito a persona do seu clown para jogar com a turma, e a correção não chegava como uma questão pessoal, muito menos com um teor crítico que pudesse desmerecer alguém. Quito continua com essa mesma persona, talvez tenhamos ficado, com o passar dos anos, mais sensíveis a determinadas falas – sobretudo às observações não tão elogiosas ou correções – das figuras que exercem autoridade em sala de aula, tenhamos ficado mais reativos a qualquer colocação que entre em choque com as nossas ideias e ações já estabelecidas.

Reflico se todo esse embate, saudável por um certo ponto de vista, não pode ter relação com os modos de subjetivação vividos na esfera sociodigital. Uma determinada dificuldade em acessar os corpos, a prontidão para o embate, as respostas reativas e muito emocionais. Era mais delicado estabelecer trocas, chegar perto, tocar o outro, a outra, a possibilidade de vínculo de confiança parecia ser mais frágil ou demorar mais para ser construída. A aderência aos processos pessoais e coletivos era mais difícil e instável. É assim que percebi e tenho percebido nas aulas que eu mesma tenho ministrado.

Percebi também que estar à vontade em sala de aula parecia algo um pouco mais delicado para Quito. Ela percebia essa mudança de maneira mais latente nos últimos 5 ou 6 anos. E disse-me que a pandemia conseguira agravar a questão. Muitos estudantes precisaram voltar para a casa dos pais, por toda a realidade econômica e sanitária que tomou conta do país, mas nem sempre eles encontravam, na casa de origem, um lugar de acolhimento. Suas orientações de gênero, por exemplo, não eram acolhidas. Na volta ao presencial, segundo Quito, os estudantes pareciam estar à flor da pele, mais sensíveis, pareciam estar, com frequência, prestes a chorar, e isso dificultava a entrada em um processo em que o risco, a imprevisibilidade, a escuta para o outro são alguns dos pilares. Outra coisa que ela observou no pós-pandemia, de maneira mais evidente, foi a falta de energia e a indisposição dos estudantes: “Corpos muito mortos, muito largados... da internet”. Ramos (2015, p. 64) nos ajuda a refletir sobre isso:

Este modo de ser indivíduo, articulando corpo e dispositivos tecnológicos de comunicação, implica em mudanças nas técnicas corporais. Dele resulta o isolamento corporal de jovens em relação a corpos próximos, que é indicativo

não da falta de conexão e do ensimesmamento, mas como pré-condição para outro tipo de conexão: aquela da rede.

As mudanças nas técnicas corporais, apontadas por Ramos, parecem já estar em curso de alguns anos para cá, com o avanço da organização das redes sociotécnicas. Se pensarmos no estado agudo, dessa maneira de ser e de estar, causados pela pandemia, percebemos corpos que estavam mais em casa, guardados do vírus, amedrontados, corpos sentados, corpos deitados em frente às suas telas.

Em tempo: de 2020 para 2021, a Escola passou por várias acusações de assédio, racismo e classismo por parte de estudantes em relação a alguns professores, e posts feito por alunos, na rede social do Instagram, falavam dessas questões de maneira generalizada, referindo-se “aos professores racistas da EAD”. Quito se incomodou profundamente com o ocorrido, e chegou a pensar em sair da USP. A sua saída veio a acontecer mais precisamente em 24 de março de 2023, um dia antes da nossa conversa. O motivo? Ela acha que a EAD deve renovar seu quadro de professores e resolveu, por conta de ser mais antiga na Escola, se retirar. Vejo que foi uma decisão tomada depois de muita reflexão.

Voltando para as relações em sala de aula, trago um pouco de Milton de Almeida Santos, geógrafo, cientista e jornalista, para me ajudar a avançar. Ele descreve três dimensões do homem:

Gostaria de sugerir que, por gentileza, os senhores admitissem comigo que há possibilidade de trabalhar três dimensões do homem: a dimensão da corporeidade, a dimensão da individualidade e a dimensão da socialidade. A corporeidade ou corporalidade trata da realidade do corpo do homem; realidade que avulta e se impõe, mais do que antes, com a globalização. A outra dimensão é a dimensão da individualidade. Enquanto a corporalidade ou corporeidade é uma dimensão objetiva que dá conta da forma com que eu me apresento e me vejo, que dá conta também das minhas virtualidades de educação, de riqueza, da minha capacidade de mobilidade, da minha localidade, da minha lugaridade, há dimensões que não são objetivas, mas subjetivas; aquelas que têm a ver com a individualidade e que conduzem a considerar os graus diversos de consciência dos homens: consciência do mundo, consciência do lugar, consciência de si, consciência do outro, consciência de nós. Todas estas formas de consciência têm que ver com a individualidade e lhe constituem gamas diferentes, tendo também que ver com a trans-individualidade, isto é, com as relações entre indivíduos; relações que são uma parte das condições de produção da socialidade, isto é, do fenômeno de estar junto. Esse fenômeno de estar junto inclui o espaço e é incluído pelo espaço. (Santos, 1996, p. 9-10).

Ora, quanto mais atritos entre corporalidades e individualidades existem numa sala de aula, mais a dimensão da socialidade pode modificar o “resultado final” dessa pesquisa. Destaco

“resultado final” pois o objetivo nessa sala de aula não é o de chegar a um produto finalizado, mas o de vivenciar a metodologia proposta e se entregar para a cena de modo a criá-la em escuta/diálogo com quem se propuser a participar da mesma. Em mais uma de suas frases recorrentes, Quito afirma: “A gente não tem um lugar para chegar, a gente tem um caminho para percorrer”. Claro, o resultado sempre virá, mas não se espera exatamente algo previamente desenhado, apenas consequências ou efeitos de ações da cena improvisada. Quando temos a oportunidade de estarmos numa sala de aula conduzida por alguém que não quer achatar as experiências dos estudantes, muito menos homogeneizar o coletivo, quando essa sala se sustenta exatamente nas diferenças e na liberdade dos aprendizados e desníveis de comprometimento com a pesquisa, pois tudo pode se tornar cênico e é material de cena, entendemos a importância, nesse processo de pesquisa, de uma turma diversa, como essa que encontrei em 2022.

É possível observar que as combinações atravessadas dessas dimensões entre corporeidades e individualidades, podem nos levar a inúmeros caminhos nessa cena improvisada. Sobre as diferenças raciais, Stuart Hall (2001, p. 4) coloca:

A questão não é simplesmente que, visto que nossas diferenças raciais não nos constituem inteiramente, somos sempre diferentes e estamos sempre negociando diferentes tipos de diferenças – de gênero, sexualidade, classe – e também que esses antagonismos recusam-se a serem alinhados organizadamente, eles simplesmente não se reduzem um ao outro, eles se recusam a se fundir em torno de um eixo único de diferença.

Entendo que Milton de Almeida Santos e Stuart Hall se referem a aspectos que conversam entre si. Se pensarmos nessa socialidade na sala de aula em questão, num processo em que cada um é autor da cena de maneira equânime, é possível perceber a dimensão política desse encontro. Quando falo em equidade, nessa sala de aula específica, onde corpos tão diferentes com realidades tão distintas, e isso me salta aos olhos, é porque sei que, fora da sala de aula, as agressões são múltiplas e podem chegar ao ponto de fazer com que alguns nem cheguem para a próxima improvisação. Estamos falando de pessoas trans, de jovens pretos e pretas, de indígenas, que muitas vezes sofrem ameaças nas ruas e em casa. Na metodologia improvisacional como aquela proposta aqui, não existe um protagonista da cena, o que se constrói é a realidade de um espaço que é de todas, que é oferecido a todos de forma similar. A existência de um espaço assim me chega como um respiro.

Como já sabemos, todo o processo de pesquisa proposto por Quito requer entrega e parceria, pois “eu” dependo do “outro”, do corpo/subjetividade de outras pessoas para realizar a minha (nem mesmo essa palavra cabe aqui) pesquisa. A Ideokinesis e o BMC são abordagens que trabalham com a anatomia e a fisiologia do corpo humano. O corpo do parceiro é o meu “objeto” de pesquisa, eu toco nele para que eu entenda o formato do meu osso no osso de quem eu toco. O coletivo vai se formando e se estabelecendo de maneira artesanal, literalmente, através das mãos, e claro, com os outros dispositivos que servem de ancoragem para o trabalho, como já vimos anteriormente.

Na segunda semana em que eu acompanhava o processo da turma na EAD, recebi uma carta de um estudante e uma estudante (essa esteve em pesquisa conosco nos primeiros meses). A carta foi espalhada por toda a EAD, intitulada “Manifesto a dignidade dos direitos básicos”. Nela, Morgana e Max convocam:

Não somos todos iguais, não possuímos os mesmos direitos [...] pessoas trans lutam para serem tratadas pelo nome que se sentem confortáveis, a usar o banheiro tranquilamente [...] mulheres cisgênero lutam para serem desgarradas da subalternação, da servidão, do assédio e do machismo. Os direitos básicos e a dignidade do indivíduo cidadão é restrito ao grupo homem cisgênero, branco, sem deficiência, heterossexual e cristão... a impossibilidade de ir e vir não é normal [...]. Ensinamos que travestis e pessoas trans são monstruosidades, logo, inimigos e merecedores de violência [...]. Precisamos voltar no primário das relações humanas para pedir – mas dessa vez ordenamos – que a dignidade seja integrante de todas as populações” (abril, 2022/USP).

A carta finaliza com “p.s.: esse texto não foi escrito nos anos 60”. Penso na importância de um coletivo composto a partir de corporeidades e individualidades advindas da crueldade de uma sociedade que determina, pela cor da pele, pelo lugar onde você nasceu ou pelo gênero e sexualidade com os quais se orienta, se o seu corpo terá voz ou não para simplesmente ser como deve, como quer, como pode.

Corpos trans, corpos negros, gêneros fluidos, indígenas, que nasceram em comunidades, no meio de um viaduto, num hospital com todos os cuidados, na beira de um rio, corpos famintos por atenção, com histórias de medos e desejos reprimidos. Em uma cena improvisada, essas pessoas, se apresentam de maneiras muito diferentes e esse processo se transforma em um palco que não rejeita essas diferenças, não foge dos passados – individuais e sociais – que se apresentam no jogo, e que se encontram para um único objetivo: a pesquisa sobre modos de criar em convivência. Ou mesmo sobre modos de criar a própria convivência.

Uma aposta de que podemos construir outra coisa, outra sociedade. Continuo o fragmento do livro de Milton Santos, que apresentei mais acima, com uma extensa citação, porque a considero fundamental:

Creio que estas três dimensões ajudam o estudo do cotidiano do ponto de vista espacial. Devemos ver, daqui há pouco, que o fato de estar juntos dentro de uma área contínua tem reflexos na maneira como a espacialidade se dá, como a individualidade evolui e como a corporeidade é sentida. Outras dimensões do cotidiano são, todavia, centradas numa compleição geográfica de cotidiano. O cotidiano supõe o passado como herança. O cotidiano supõe o futuro como projeto. O presente é esta estreita nesga entre o passado e o futuro e cuja definição depende das definições de passado e de futuro: desta existência do passado, da qual não nos podemos libertar porque já se deu; e desse futuro, que oferece margem para todas as nossas esperanças, exatamente porque ainda não existe. É que a base do fato é que cada um de nós são dois, oscilando entre a necessidade e a liberdade, entre o que somos e o que queremos ser, entre a dificuldade de afirmação diante das situações e a crença de que podemos ser outra coisa e de que podemos construir outra coisa. Esse duplo homem e esse duplo cotidiano nos remetem de volta às relações de corporeidade, individualidade, socialidade e espacialidade (Santos, 1996, p. 10).

O que percebi, em sala de aula, é que esses corpos com todas as suas nervuras e distinções, que se cruzam entre si, na improvisação, portam diversas potências narrativas, querem espaço para simplesmente ser, pedem (e exigem) atenção. Esse duplo homem e esse duplo cotidiano, de que Milton Santos fala acima, que oscila entre a necessidade e a liberdade, aparecem na pesquisa. Essa teia sutil que se forma em sala de aula pode ser encantadora, quando, por exemplo, vemos a artista em cena fazendo as suas escolhas, duvidando, se perdendo, voltando atrás, desistindo, criando coragem para se jogar no desconhecido, quando vemos a cena se fazendo a todo o momento, construída a partir das trocas, das alteridades, e também das buscas pelas melhores condições – individuais e coletivas – para descobrir o que é estar em relação.

É na ideia da desconstrução da representação fixada – de si e do mundo – que a cena improvisada da Quito se funda, ela se faz e se estabelece enquanto cena ao mesmo tempo em que pesquisa o que pode ser essa liberdade da qual falou Santos. Nessa cena criada e apresentada de maneira improvisada, vejo um corpo sozinho que carrega consigo também um corpo coletivo, mas que não se deixa apagar por isso, ao contrário, nessa cena, as individualidades se preservam e conversam entre si, não existem hierarquias, nem a aluna exemplar. Os caminhos construídos por cada um/uma para que haja cena, devem ser recebidos coletivamente. Todos dependem de todas. E mesmo um grau de entrega menor à pesquisa por parte de alguém que,

naquele momento, esteja em descompasso, é acolhido. O próprio descompasso se coloca como elemento de cena e constitui, naquele momento, o coletivo que joga.

Foto 13 – Quito, ao centro, de preto, e a turma 72, antes da estreia de "O Turista Aprendiz: trechos e rabiscos"



Fonte: Arquivo da pesquisa.

Para refletir um pouco sobre a ideia do coletivo como uma espécie de comunidade, agrupamento, nas práticas que Quito propõe em suas turmas, gostaria ainda de retornar a Peter Pál Pelbart (2022, p. 92):

[...] a comunidade só é pensável enquanto negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma. A comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância [...] a comunidade, na contramão do sonho fusional, é feita de interrupção, fragmentação, suspense, é feita dos seres singulares e seus encontros. Daí porque a própria ideia de laço social que se insinua na reflexão sobre a comunidade é artificiosa, pois elide precisamente esse entre [...] como diz Blanchot em seu livro *La Communauté Inavouable*, na comunidade já não se trata de uma relação do Mesmo com o Mesmo, mas de uma relação na qual

intervém o Outro, e ele é sempre irreduzível, sempre em dissimetria, ele introduz a dissimetria. Por um lado, então, o infinito da alteridade encarnada pelo Outro devasta a inteireza do sujeito, fazendo ruir sua identidade centrada e isolada, abrindo-o para uma exterioridade irrevogável, num inacabamento constitutivo.

O trecho destacado, traduz o que percebo nessa sala de aula em relação às individualidades preservadas num coletivo. Gostaria de reforçar, mais uma vez, que mesmo que os corpos em pesquisa nessa metodologia se apropriem de dispositivos e técnicas comuns a todos, é exatamente na força das singularidades que o trabalho aparece mais potente e mais belo, construído coletivamente, a partir das diferenças que se apresentem.

Os encontros entre seres singulares e seus corpos em aderência, em contraste, em ajustes, oferecimentos e conflitos, provocam uma espécie de dissolução do “sonho fusional”, oferecendo, por outro lado, uma compreensão prática do que pode ser a convivência, a coexistência. É uma relação que se estabelece pela intervenção do outro, da outra, que se coloca em jogo, mas que não se reduz, nem se apaga, que mantém sua alteridade e está em relação, que ao mesmo tempo produz desequilíbrio e se fortalece no lugar do jogo cênico (e existencial). Constrói assim uma possibilidade de corpo coletivo.

Podemos e devemos pensar em ética quando estudamos esse encontro, essa sala de aula, porque é a partir e através dela, da ética, que as diferentes individualidades podem existir, as singularidades se apresentarem tão perto e em liberdade. E que se vê uma possibilidade de comunidade – como composição entre relações e poderes – se desenhando. Continuando com Pelbart (2022, p. 88):

É essa a interpretação etológica de Deleuze: a ética seria um estudo das composições, da composição entre relações, da composição entre poderes. A questão é saber se as relações podem compor-se para formar uma nova relação mais “estendida”, ou se os poderes podem se compor de modo a constituir um poder mais intenso, uma potência mais “intensa”. Trata-se então, diz Deleuze, das “sociabilidades e comunidades. Como indivíduos se compõem para formar um indivíduo superior, ao infinito? Como um ser pode tomar um outro no seu mundo, mas conservando ou respeitando as relações e o mundo próprios?” (Deleuze, 1981).

Assim vemos que uma comunidade não pode existir sem essa dimensão ética: muito facilmente um ideal anterior aos sujeitos se imporia sobre as individualidades. A ética pressupõe, a composição entre as alteridades de modo a fortalecer as diferenças, fortalecê-las a ponto de que elas possam coabitar, se preservar, se promover.

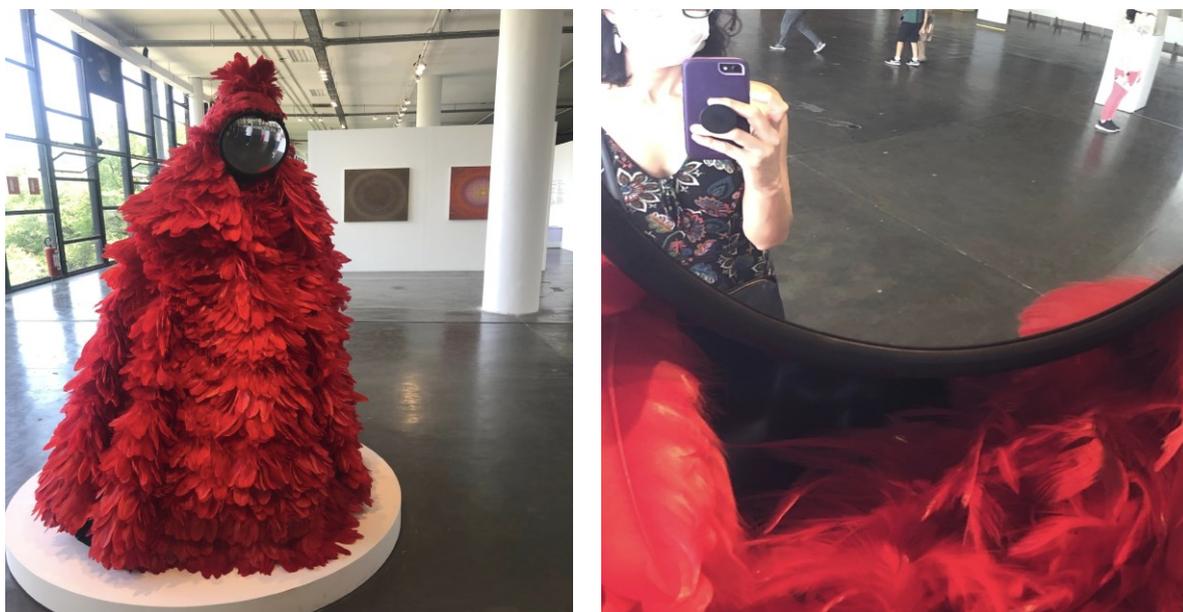
Penso que a pesquisa de Quito traz para o jogo cênico uma atriz que também é uma observadora ativa da própria obra, da própria vida e seu entorno, visto que estar em cena, nesse caso, é se abrir ao improvável, ao susto, ao que não está determinado por uma dramaturgia fechada. É necessário, portanto, ser espectadora da própria criação coletiva que está sendo construída naquele exato momento, e que não se repetirá. Essa atriz que, ao mesmo tempo, é a observadora e a coautora da cena, o estudante que está nessa sala de aula, exercitando a metodologia apresentada, é também o sujeito que se coloca no mundo e deve saber para onde se desloca, por qual motivo caminha e com quem caminha, precisa saber sobre o que produz, dentro e fora da cena, entender o mundo que se cria e como se colocar diante das escolhas que, a todo momento, o convoca a fugir do ser quem é, ainda que pareça que estamos afirmando a nós mesmos. Lembremos do dilema do homem duplo entre a liberdade e a necessidade, já citada anteriormente: é sempre possível lembrar que “podemos ser outra coisa e podemos construir outra coisa”. Por isso, a importância de uma sala de aula plural, experienciar nossas alteridades – do próprio sujeito e aquelas de seu entorno – nos torna melhores, a cena improvisada – aqueles que a realizam e a observam – ensina e aprende com as diversidades que nela se apresentam.

4.2 ASPECTO RELACIONAL X NARCISISMO

Neste subcapítulo, começo refletindo sobre uma obra da artista Daiara Tukano, indígena do Povo Tukano, formada em artes pela Universidade de Brasília, mestra em direitos humanos, educadora, professora de artes, artista, militante indígena e feminista. Refiro-me à obra “Espelho da vida”, 2020 – Kahtiri Eõrõ – que vi pela primeira vez na 34ª Bienal de São Paulo – feita de plumaria em seda e espelho. Nela, assim como em outras obras da artista, Daiara se remete a tradição dos mantos plumários, que em texto informativo na entrada da sua exposição diz: “Os mantos plumários deixaram de ser confeccionados com a invasão dos territórios, o genocídio dos povos indígenas e a extinção em curso das aves sagradas. Ao me aproximar da obra, me vejo refletida no espelho, me enxergo na outra, naquela que me olha, percebo a outra em sua matéria corpo, ela também sou eu, somos codependentes nessa via de mão dupla. É como se eu também existisse nessa outra. Acredito que, nessa obra, é possível entender, de maneira objetiva, o que parece ser a coisa primeira para se gravar no corpo e na alma quando adentramos o universo ameríndio.

Pensar na relação de uma obra com o seu espectador, de um artista com a sua obra ou de artistas entre artistas construindo uma obra ao vivo, é atestar que a relação estará sempre presente e será fundadora de diálogo. Buscar a referência nos povos ameríndios me parece importante para avançar, pois é nesses povos que se fortalece a ideia do reconhecer-se no outro e não do eu-ocidentalizado, ensimesmado, narcisista. Portanto, tudo o que acontece numa cena improvisada em coletivo me diz respeito, me interessa, mas não é necessariamente sobre mim.

Foto 14 – Obra de Daiara Tukano “Espelho da vida”, na 34ª Bienal de São Paulo, e o meu reflexo no espelho da obra



Fonte: Arquivo da pesquisa.

O “estar em relação” é importante numa pesquisa improvisacional pois é na outra que me torno possível para o jogo, é lá que mora o “sim” e improvisar é dizer sim, como destaquei no subcapítulo “O Sim como cuidado de si”. A partir da obra da Daiara Tukano, que convida o olhar do outro através do espelho para reconhecer-se nesse outro, com o intuito de mostrar que fazemos parte e podemos nos reconhecer no outro/em mim, penso ser importante entender os limites entre a percepção que se tem do outro e do seu próprio corpo e o momento em que nos perdemos dentro desses limites de corpos e narcisismos.

Se trouxermos o contato-improvisação, uma dança que se utiliza de princípios muito parecidos dos utilizados por Quito, em sua metodologia, é possível, em muitos momentos, nos perdermos nos fluxos de movimento, na improvisação dos toques que os corpos experimentam

de maneira contínua. Chega até a ser inebriante. A frase “quanto mais eu estou no outro, mais eu preciso estar em mim” volta aqui e ganha força. E isso não se trata apenas da dança do contato-improvisação, isso pode acontecer em momentos de plenitude numa improvisação qualquer que se proponha.

O movimento narcisista se fortalece nas redes de conexões sociodigitais. Quando falamos em patologias provocadas pelo excesso de informação, quando a comunicação não é mais comunicativa, mas sim cumulativa, chegamos na depressão que é, segundo Han (2018, p. 107):

[...] uma enfermidade narcisista. A autorreferência exagerada e doentiamente sobrecarregada leva à depressão. O sujeito narcisista-depressivo sente apenas a reverberação de si mesmo [...]. No fim, ele se afoga em si mesmo, esgotado e cansado de si mesmo. A nossa sociedade hoje se torna cada vez mais narcisista. Mídias sociais como o Twitter ou o Facebook acentuam esse desenvolvimento, pois elas são mídias narcisistas.

E não por acaso, as doenças mentais têm ocupado espaço nos lares de adolescentes, crianças, e, claro, de adultos em todo o país. Estar em cena, olhar a outra, se perceber e ser afetada é exercício constante de percepção do ego e seus desvios. Na sala de aula, aberta para as experiências da metodologia estudada, existe um processo de criação de cena que olha para essas individualidades, que as deixam aparecer com toda a sua liberdade, e que faz dessas diferenças um motor de troca fundamental para que a obra de arte aconteça. Esses limites estarão sempre postos em cena, mas como não cair na armadilha narcísica estimulada, dia e noite, pela esfera sociodigital?

No mundo digital hiperconectivo, parece ficar evidente que, ao falarmos das relações estabelecidas que vivemos hoje, tenhamos de falar exatamente do não estabelecimento, do não aprofundamento dessas relações. Relacionar-se exige trocas reais, fricção, atenção ao diferente, construção de pontes, escuta e abertura ao diálogo. Como já disse Quito “a hiperconexão já está, e a gente precisa saber usar. Ela está disputando”. Disputando as relações. Quito não utiliza redes sociais, e isso tem um motivo:

Até tentei mas desisti porque eu não reconhecia as pessoas que eu conhecia em sala de aula, em sala de ensaio, em espetáculos. 'Essa não é a pessoa que eu conheço!'. E eu quero ter a visão daquilo que eu tenho enquanto encontro, enquanto memória, eu realmente fiquei muito assustada. Tenho muitos alunos e ex-alunos que são excelentes profissionais e que reclamam dessa coisa dos seguidores. Tem gente que entra na “dança” e tem gente que não é da natureza (Entrevista, maio 2023).

Eu entro na dança produzida em sala de aula, a partir das fricções dos encontros. E não por acaso, trago a improvisação que vivencio e vivenciei nessa metodologia como um lugar de experiência, tão importante e necessário para a saúde das nossas relações de hoje.

Segundo Oliveira (2018), para Han, o século XXI é pautado pelas patologias nascidas da positividade, do rechaço da alteridade:

Han o aponta como sendo predominantemente neuronal, quando patologias de outras ordens – especialmente psíquicas – emergem e ganham espaço, tais como a depressão, o transtorno de déficit de atenção com síndrome de hiperatividade (TDAH), o transtorno de personalidade limítrofe (TPL), a síndrome de burnout (SB), entre outras, que passam a constituir uma “nova paisagem de enfermidades” no começo do século. Todas essas patologias, por sua vez, teriam, conforme Han, suas raízes no exagero ou imperativo da positividade, o que em sua perspectiva acaba por se configurar como uma violência, dessa vez não apenas uma violência que vem de fora, do outro, mas que tem as suas origens no igual e até em si mesmo (s/pág.).

Todo o movimento em direção a hiperconectividade tecnológica, tem nos adoecido em demasia. O mundo do desempenho e da produtividade gera frustração, a medida em que o modelo imposto de qualquer que seja a coisa, nunca será alcançado. E mais do que isso, o modelo não é percebido como imposto, parece fazer naturalmente parte dos nossos desejos e da nossa incapacidade em alcançá-lo. Imagino que essa mudança do aspecto relacional na contemporaneidade, de um modo geral, também esteja ligada a maneira como lidamos com o conhecimento. Entendo que as coisas caminham para um estado de apagamento das nossas lembranças, da nossa memória, e, portanto, das nossas relações.

5 CONTO: “TEMPO DA MAGIA”

Povos-vaga-lumes, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros. (Didi-Huberman, 2011, p. 155).

Uma criança está sentada de costas e inclinada para a direita com parte do peso do seu corpo sobre a sua pequena mão. Suas pernas estão levemente dobradas e seus pés, seguindo direção oposta à inclinação do seu tronco, apontam para uma das quinas da sala, à esquerda de quem olha. Quem olha o faz através de uma câmera, posicionada atrás da criança, alocada numa casa pequena, numa sala ainda menor, sem móveis ou objetos. Estamos em metalinguagem, todos que olham ou podem imaginar, observando uma criança observar uma janela através de uma lente que também a observa. A criança vagueia o seu olhar circular por cada centímetro da moldura ao redor da janela, a única do cômodo, passando por detalhes já vistos, numa relação significativa com o seu foco. Essa é uma suposição de quem olha a criança através da lente, pois os ângulos da sua cabeça em relação a moldura da janela, faz o espectador supor um olhar que cintila, porém não é confiável. Ela percebe alguns buracos entre a massa da parede e a moldura, partes com infiltração, tinta azul bebê desgastada, e imagina que aquilo tenha, pelo menos, uns 50 anos a mais que a sua idade, que desconhece.

As costelas da criança se expandem numa respiração penosa, falta-lhe espaço para tanto ar, ela ainda não entende que precisa esvaziar os pequeninos pulmões por completo para que a inspiração aconteça profundamente. Breve pausa. Pausa não como interrupção do movimento. Por dentro, coração bombeia sangue para todo o corpo, pulmões debilitados com a asma, pâncreas, estômago, todos trabalham, e ela se interessa por isso também. Se os pais soubessem o que passa nos seus pensamentos, diriam “essa aí vai ser médica”. Ela gosta de, ao mesmo tempo, olhar o que acontece fora e por dentro do seu pequenino corpo. Por isso ela também observa a moldura da janela e a imagem que salta através dela. Essa brincadeira instiga os seus olhos, seus sentidos, faz o seu coração acelerar. Ela está “olhando para o nada”, diriam seus pais, se ainda estivessem ali, mas o nada parece assustador, maior que ela.

Estamos em estado de presença, criança e nós, mas apenas por alguns segundos – breve suspensão do tempo – e como num sopro, a presença nos escapa. O nada, que não pode ser explicado, rompe o silêncio, com o zunido de um vagalume que, do nada, surge pela janela. A criança, que mal sabe falar, inicia um canto para espantar o medo. Lentamente, com a respiração

entrecortada, balbucia um som gutural, algo como “[...] e.l.a é ma.i.or que el.a, e.l.a é m.aio.r qu.e e-ela, el.a é m.aior q.ue e-ela, el.a é ma.i.or qu.e”. Algum tempo depois cantarolando, num misto de alívio e curiosidade, finalmente ela pisca os olhos e esboça um sorriso.

A câmera se desloca rapidamente e agora, que é história, assim como aqui é mundo, se posiciona na frente da criança, no meio da imagem que salta da janela, de onde surgiu o vagalume, do nada. A criança, sem falar, pede para que a chamemos de Ente, talvez seja uma abreviação para corrente, mas seria óbvio se eu dissesse que ela se sente presa, portanto, guardarei essa informação na memória. Ela, que agora é Ente na história, no aqui que é mundo, sente toda a sua coluna, passa por cada vértebra, com o seu olhar de dentro, começa pelo cóccix, segue caminhando pausadamente de baixo para cima, até chegar na vértebra que sustenta a base do seu crânio. Colocou a se olhar, desde quando deveria aprender a andar, vigiava os ossos da sua coluna e as vozes que atravessavam o seu corpo.

Seus batimentos cardíacos começam a acelerar, ela sabe, mesmo com pouca idade, que aquele ser, que carrega uma luzinha, faz parte dela ou deveria fazer. A contemplação deixou espaço para a mente que calcula, e Ente, não mais reflexiva, sem saber da existência de Shakespeare e muito menos de Hamlet, começa a projetar o bote, pegar ou não pegar? Se lembra do dispositivo intrauterino que precisou arrancar com as mãos para nascer: “ela veio com um DIU na mão, como se fosse um troféu”, diziam seus pais, aos quatro ventos. Ente é obrigada a ter coragem. O caga-lume vagueia pela sala, desfila com a sua glândula luminescente pelo espaço cúbico como se fosse dono dali e é, afinal, aquela pequena casa, que agora está abandonada, foi construída onde já habitavam vagalumes, gafanhotos, cobras, pássaros e inúmeras espécies diferentes de Ente.

Sem rumo também estava a criança, naquele lugar quase escuro, não fossem as mirradas estrelas que chegam à noite na sua janela. Ela observa o bailado do vagalume e sente um apaixonamento acachapante, ela quer ter aquele ser, quer ser aquele ser. Ente criança passa a ser Ente criança predadora, que no impulso pela vida revela uma maldade inevitável. É preciso, de alguma maneira, chamar a atenção do objeto de desejo, o vagalume, para que ele se aproxime mais e ela o alcance. Ente percebe que, ao gritar, ele se distancia um pouco, e logo depois que o barulho dispersa, se reaproxima. A criança grita um pouco mais alto, o vagalume se afasta mais, e depois de passado o ruído, se aproxima mais que antes. Ente dá o seu último grito, quase ensurdecedor, e então, passada a onda sonora, o vagalume se aproxima a ponto de Ente conseguir finalmente arrastá-lo, com a sua mão de raquete, riscando o ar em meia-lua, e

levando-o até a boca. Deita a luz na sua língua, lança a primeira mordida, sente um breve arrepio, volta a mastigar e engole. Um gosto amargo toma conta de todo o seu corpo, que responde em contração.

Um coletivo de vagalumes atravessa o nada da janela, vindo por trás da câmera, adentra o ambiente e ensaia uma dança improvisada, até orbitar acima de Ente. Numa conversa em outra dimensão, a criança emite sons que parecem responder aos zunidos daqueles seres com luz, que piscam para falar ou falam para piscar. Surgem mais vagalumes. Estamos num acontecimento, não se sabe ao certo que horas são, nem se o tempo parou, mas a imagem é inebriante, luzes coloridas piscam sem cessar ao redor de uma criança abandonada, numa casa úmida e esquecida, no meio de uma floresta. Ente sabe exatamente o que está acontecendo dentro do seu corpo naquele momento. Os vagalumes iniciam um movimento espiralado bem acima da cabeça de Ente, que abre e posiciona a sua boca em direção ao bando de luzes que não param de piscar. Os caga-lumes começam a se mobilizar em direção a criança e enfileirados entram pelo túnel quente de sua boca.

Os olhos de Ente brilham, e neles, o reflexo da câmera, que observa. É uma luz que pisca para cada vértebra da sua coluna, pensa. A câmera volta rapidamente para o mesmo lugar do início, de frente para a janela. A criança volta ao eixo central do seu corpo, livrando a mão direita de parte do seu peso. Aqui, que é mundo e agora, que é história, cada vértebra, vista a partir do processo espinhoso, portanto, vista pelas costas de Ente, começa a se desenhar em luz. Ente estufa o peito e começa a passear por dentro. Tem luz aqui, tem luz aqui! Impulsionada pelos ísquios, que antes estavam dormentes, assim como o resto do seu sistema esquelético, a criança ensaia transferir o peso do corpo para o seu lado esquerdo, precisamente para o fêmur da coxa esquerda.

O peso caminha pela tíbia, fibula, patela, e passa pelo tarso, metatarso e falanges da mão esquerda até deslocar a criança para uma posição em que as duas perninhas ficam dobradas. As coxas finalmente se alinham e se acomodam sobre as canelas, como em posição meditativa, e recebem todo o peso do corpo de Ente, que agora consegue respirar profundamente. Breve pausa para testemunhar a si mesma. A criança muda o peso do seu corpo vagarosamente para a direita, liberando a perna esquerda, que toca o chão através do pé com todos os ossos que compõem essa estrutura. O calcâneo do pé esquerdo se comunica com o atlas, a primeira vértebra da coluna cervical, que sustenta a base do crânio. E é do aqui, que é mundo e do agora, que é história, que surge o impulso para suspender Ente do chão pela primeira vez.

6 CONCLUSÃO

As considerações finais chegam a mim como uma espécie de pausa, mesmo que breve, para que eu perceba ainda melhor como encaixar as novas peças que surgiram com a experiência da escrita. Mais um giro foi dado na espiral da minha investigação junto a Quito, seguindo o mesmo eixo, mas em grau diferente.

A relevância da pesquisa para esta escrita é o encontro do humano e as suas complexidades orgânicas, o encontro do humano e as suas complexidades orgânicas em relação, sempre em relação, pois estar em relação é fazer ressoar o mundo em si mesmo e você mesmo no mundo. Eu não vejo vida possível sem o encontro, sem as tensões do encontro, sem as particularidades de cada encontro. Entendi que é isso que faz memória. Peço licença para quebrar o protocolo, da conclusão, trazendo uma fala de minha orientadora que pincei em nosso último encontro, quando estávamos conversando sobre as diferenças vivenciadas em 2022, em relação à minha experiência de 2005: “A memória é um processo relacional impresso no corpo”. E como construir memória em um mundo tão rápido, pouco poroso, pouco afeito à diferença, centrado em um eu que nos estimula e nos adocece?

Na pesquisa de Quito, não queremos um corpo que se esgota pelos excessos e sobrecargas de estímulos, não queremos um corpo reativo, um corpo medicado, doente. Aqui não queremos um corpo frustrado, exausto de não ser o que se é. Queremos um corpo disponível para os saberes e sabores, poroso, enraizado nos aprendizados, que permita o acontecimento, a experiência, o encontro. Um corpo que compartilhe, um corpo capaz de criar circuitos de memória.

O exemplo que trouxe da Bienal foi uma maneira de fazer referência aos povos originários porque acho que o que perdemos, enquanto sociedade, na sensibilidade de ser, de relacionar-se e de se expor, aparece em muitos de seus relatos e textos (penso em Ailton Krenak e Davi Kopenawa, por exemplo). As memórias desses povos, seus antepassados, estão “tatuadas” nos seus corpos, nos seus modos de vida. Estão na maneira como compreendem o silêncio, o afeto, a palavra, o som, na maneira como se relacionam com seres vivos e não vivos e com o mundo espiritual. Eles insistem em se libertar dos seus colonizadores, das “roupas” dadas por eles, contaminadas pela opressão.

Entendo que, o que temos vivido, vai na contramão da inteligência desses povos: é mais uma variante dessa colonização, sempre fincada no mesmo eixo, nesse caso, numa espiral

perversa, que enxerga o lucro como Deus, e que se distancia, a passos largos, da experiência e da vinculação com a memória. É para longe de nós que estão (estamos) nos levando. Fragmentados, estamos vivendo em excesso de velocidade, numa demanda constante de readaptação pela carga exacerbada de estímulos. Readaptação que não tem a ver com os ajustamentos relacionados à relação, mas é provocada pela excitação, pela crença (ainda!) no novo. Readaptação que não se baseia em experiência alguma, sem pensamento crítico, sem escolha consciente.

O estado do corpo digital parece ganhar forma nas relações mais íntimas e querer invadir o nosso ambiente privado. O corpo digital parece estar cada vez mais reativo, indiscriminadamente combativo. E veja, eu não falo do espaço que foi conquistado por movimentos sociais nas redes de relacionamentos, esses espaços têm extrema importância. Eu falo de relações que estão mais frágeis porque estão mais lisas e menos profundas. Falo da digitalização das relações, da impaciência pelos processos, do descarte impiedoso das diferenças.

Acredito que existam sequelas reais, sobretudo entre jovens, em uma população assaltada pelas teias da hiperconectividade, e os estudos na área da saúde mental estão atestando cada vez mais essa hipótese. Em uma das aulas do curso de extensão teórico-prático “Arteterapia Aplicada à Depressão e à Ansiedade” promovido pelo Instituto de Psiquiatria do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da USP, a psiquiatra Dra. Paula Villela Nunes alertava para o fato de que a pessoa depressiva ou a que tem transtorno de ansiedade procura por mais tempo e com maior frequência as redes sociais, chamava também à atenção para como a frequência excessiva nas redes sociodigitais pode acarretar transtornos de ansiedade e quadros de depressão. Trata-se de uma via de mão dupla. O pior é que esse é um vício de que não nos damos totalmente conta. Parece, ao contrário, que temos o controle da situação ao produzirmos conteúdo, escrevermos comentários, reagirmos a publicações. Com as redes, e a sua capacidade de produção de indivíduos, aprendemos a sermos outros, os mais bem sucedidos, mais bem casados, mais alegres, mais descolados, mais bombados em um mercado no qual somos um produto em competição com outros produtos. Parece haver uma ênfase na produção de felicidade que, em um segundo momento (ou imediatamente?) se volta contra nós mesmos.

O presente trabalho não pretendeu trazer um estudo sobre a questão da saúde mental, entre os nativos digitais, mas fica evidente que eles estão sendo afetados pelos modos de subjetivação criados e reforçados pela organização das redes sociotécnicas, modos que avançam

para fora das casas, na maneira como as relações são estabelecidas nos ambientes de trabalho, de estudos, de lazer. É nesse lugar que vejo a força de contraponto da metodologia de Quito: uma via possível na formação de atores e pesquisadores do movimento que investe na arte de olhar para si, de maneira relacional, sutil, e não narcisista. Sem máscaras e sem filtros, os estudantes percebem as suas falhas – e as colocam no jogo da cena – e vivenciam as alteridades – próprias e dos companheiros de trabalho – no corpo a corpo da pesquisa, com as singularidades sempre pensadas e vividas em relação, já que sem ela, na pesquisa de Quito, não há aprendizado. Aprendizado que é troca e sensibilização para as diferenças e para os privilégios de alguns.

Quito traz em sua formação a presença marcante do jogo das máscaras e, de um modo geral, a forma, para ela, não é uma vilã na arte da interpretação. Como já foi dito, logo no início desta escrita de dissertação, Quito também trabalha com cenas improvisadas que são marcadas antes de serem apresentadas ao público, como o que foi feito com a turma de 2022. Ela é uma pessoa da improvisação, mas também do desenho e da estrutura fixa de cena. Ela passeia por essas esferas de maneira muito fluida e reforça que o importante é o estado de escuta e de percepção da presença, o estado de atenção e não de tensão, que pode ser elástico ou diminuto, o estado de relação. O importante é estar em conexão com o todo, o espaço, os elementos e os parceiros e parceiras.

Creio que se tivesse que dizer apenas uma característica fundadora da metodologia de Quito, falaria que ela investe na (re)descoberta de um corpo receptivo em seus estudantes. E, claro que a forma, em maneira de marcação ou não, participa disso. Acredito que quando a sua metodologia se torna familiar e já está sendo praticada e azeitada pelos corpos de quem estuda e pesquisa em cena, o que se coloca em primeiro plano é uma ação realizada como receptividade. É justamente esse caminho que faz com que a sala de aula de Quito seja lótus para a experiência, assim como conceituou Larrosa. Essa experiência que não está de acordo com um pensamento hegemônico, nem com os modos de vida produzidos pelas redes sociodigitais. A formação de artista, na sala de aula de Quito, tem um potencial, além de estético, político, por instaurar um tipo de convivência que acolhe as diferenças, singularidades e fricções, assim como demonstrei ao longo da escrita.

Penso também que, talvez, essa seja uma metodologia que traga maior impacto, no sentido da experiência e da transformação, quando seus elementos e dispositivos ainda são uma novidade ou bem pouco conhecidos. Quanto mais se tem a prática da metodologia vivenciada

no corpo, mais consciência é necessário ter para não se deixar cair num certo caminho já explorado, num padrão de movimento e reflexão. Porém, os ganhos que se tem em todo o processo de desenvolvimento e refinamento do estado de atenção, da escuta, da capacidade de se observar, de perceber a si em relação com as alteridades que se apresentam, é algo que não se perde tão facilmente, parece fazer parte constituinte da sua formação, do seu modo ser, perceber e se relacionar no mundo.

Entrar em sala de aula não nos torna outro, outra, apenas por fazermos parte de algo, não existe um desfazer-se imediato das nossas cascas, das nossas vidas, dos modos de subjetivação vinculados às redes sociodigitais que estão lá fora, mas, indiscutivelmente dentro, no espaço de pesquisa; não é possível se vestir de outro num estalar de dedos, muito menos despir-se de um si tão programado. O que a metodologia de Quito pode proporcionar é uma oportunidade para aqueles e aquelas que já sentem um mal-estar advindos dos processos de subjetivação contemporâneos ou que, em contato com os exercícios e improvisação em sala de aula, percebem a abertura de um espaço outro de criação: uma temporalidade, outra relação com as dificuldades, outro olhar para as diferenças. Talvez, durante os ensinamentos da metodologia nos seja possível vislumbrar uma outra sociabilidade em um outro tempo, e essa pode ser a esperança que nos move.

Reparei muitas diferenças entre as turmas de 2005 e 2022. Como já foi dito, logo no início dessa escrita de dissertação, muitos novos aspectos estavam em cruzamento com a experiência da sala de aula em 2022: a presença de corpos plurais; as questões de gênero, raça e sexualidade muito mais latentes; uma pandemia ainda por ser controlada e, portanto, corpos recém-saídos de uma experiência avassaladora para muitos deles. Entre essas diferenças, sem dúvida, as maneiras de ser e de estar no mundo das redes sociais traziam diversas questões para as propostas metodológicas e para as maneiras de ser e de estar investigadas na sala de aula de Quito. A seguir, listo algumas divergências entre elas.

No mundo digital:

- Processos de subjetivação vinculados ao individualismo e à ênfase na competitividade;
- Excesso de informações que não levam à reflexão;
- Rapidez e superficialidade dos contatos;
- Atenção múltipla, simultânea e dispersiva;
- Demanda excessiva pelo olhar do outro;

- Banalização do estímulo sensorial pelo excesso de imagens;
- Mistura entre o público e o privado.

Na sala de aula de Quito:

- Coabitação e convivência com a ideia da imperfeição, da falha;
- Abertura para a alteridade e para as fricções daí advindas;
- Espaço onde se busca a transformação, o ajustamento, a adaptação, a reorganização;
- Reforço da dimensão ética;
- Lugar do não julgamento e de troca sensível;
- Busca por uma atenção refinada;
- Construção de um tempo que não é imposto pelas urgências do mundo produtivo;
- Espaço de intimidade preservado.

Embora, ao longo da minha escrita eu tenha apontado e refletido sobre alguns dos aspectos da hiperconectividade que entraram em fricção com a metodologia estudada, a questão da atenção foi a mais fundamental, a que me permitiu traçar um caminho entre as turmas de 2005 e 2022.

Imaginei, no início desse meu processo de pesquisa do mestrado, que o que tinha me trazido de volta à USP e ao reencontro com a Quito, em sala de aula, era uma necessidade de resgate pessoal, além de um aprofundamento – ou atualização – na sua metodologia. Achei que iria entender melhor minha caminhada nas artes cênicas, ao longo desses quase 30 anos, desde a minha primeira aula de teatro, em 1995, aos 15 anos. Buscava reencontrar aquela fagulha primeira que me movimentou em direção ao Teatro, pois depus nele o meu empenho, o meu trabalho e muitos sonhos. E a minha intuição estava certa, foi um resgate. E foi um movimento em direção ao que chamei de Casa. Era imprescindível retornar ao início. Voltei para a Casa, me reorganizei, me mexi e fui mexida, e, parece, seguirei mais forte.

O Teatro para mim sempre foi um lugar de cura, além do lugar da arte em si, do coletivo, que sempre me encantou, das descobertas do gesto, das intenções, dos mistérios do não dito, dos estudos da palavra, do som, da escuta, das contradições entre corpo e fala, das coisas que ainda não sabemos, da leitura dos clássicos e suas atualizações e releituras, dos encontros mais importantes que vivenciei, lugar de respeito aos de antes, que passaram por censuras, foram chamados de vagabundos e foram incompreendidos – e isso, infelizmente, nos

parece ter retornado, principalmente entre 2018 e 2022 – lugar de tantos trabalhadores e suas inúmeras funções. Mas também, e sempre, um lugar de cura.

Daqui para frente, o mistério parece sinalizar a abertura de um outro caminho. Ser atriz, no Brasil de 2023, não é mais uma vontade latente, ela vem se esvaindo desde 2018. Percebo ter quase uma aversão à exposição demasiada nas redes e à corrida insana por seguidores, muito determinante, no momento, para se estabelecer na área, principalmente quando se trata do audiovisual. Mas isso também tem chegado e afetado o Teatro. Eu não tenho disposição – e nem acho que esse seja o caminho da arte – para me readaptar às exigências do mercado de hoje. Sim, os tempos são outros e parece que estamos nos distanciando das sensibilidades requeridas pelas pesquisas artísticas, dos estudos detalhados para construir a cena, das descobertas realizadas no fazer e refazer, de algo mais artesanal e cuidadoso. Desejo sorte e saúde mental aos colegas. Por outro lado, a sala de aula e o encontro – de maneira alargada – continuam me chamando. Além disso, o teatro faz parte da minha formação e estará comigo por onde quer que eu siga.

Interessante pensar que, neste momento, tanto eu quanto Quito estamos numa fase de transição. Quito se aposentando da Escola de Arte Dramática da USP, onde deu aula e dirigiu espetáculos por mais de 25 anos, e eu finalizando o Mestrado e pensando em fazer uma ponte com a área da saúde mental, depois de quase 30 anos só trabalhando na área das artes cênicas. Estaria por vir uma formação em psicanálise? Eu e Quito temos em comum algumas coisas, como a ideia freiriana de esperança, e, seguiremos em ação, como duas arianas, pela ética na caminhada. Quem sabe, num futuro não tão distante, tentarei fazer uma ligação entre as artes da cena e a saúde mental? Seria a continuidade dessa pesquisa?

Aqui não há ponto final, não há conclusão. Existe uma linha imaginária e porosa que passa por entre corpos, tempos, terras. Improvisar é projetar o seu gesto no mundo. Quando levantamos o braço em cena, num movimento casual, mas que imprime alguma intenção, é também pelos dedos das mãos que esse movimento ganha vida fora de nós, através dessas linhas imaginárias, que atravessam o espaço e promovem uma grande onda de estímulos por onde chegam. A improvisação deixa espaço para o aprendizado a partir das fricções de realidades diversas. Nós existimos e somos peças fundamentais e isso não está ligado ao valor comercial e produtivo que se possa ter. Entre as teias invisíveis da hiperconectividade e as teias invisíveis produzidas por um gesto, ficarei com as que me parecem transformadoras e revolucionárias, as reverberadas por um corpo humano em ação numa sala de aula ou num palco.

REFERÊNCIAS

33ª BIENAL DE SÃO PAULO. **Simpósio Práticas da Atenção**. Palestras. São Paulo, 2018. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/video/6715>. Acesso em: 10 mar. 2022.

ABREU, Luis Alberto de. Doze passos de um processo de criação. **Cadernos da ELT – Escola Livre de Teatro**, v. 2, n. 1, jun. 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?**: e outros ensaios. Tradução: Vinícius Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ANDRADE, Clara; GUENZBURGER, Gustavo; PENONI, Isabel (org.). **Cenas cariocas: modos, políticas e poéticas teatrais contemporâneas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2020.

ANTOINE, André. Conversa sobre a encenação. *In*: BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques (org.). **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1932.

ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Tradução: Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.

BARBOSA, Muryatan Santana. O TEN e a negritude francófona no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 28, n. 81, 2013.

BECKETT, Samuel. **Companhia e outros textos**. Tradução: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 1995.

BERNADET, Jean-Claude. O processo como obra. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jul. 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>. Acesso em: set. 2022.

BERSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Revista Sala Preta**, v. 1, p. 91-103, 2001.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BRECHT, Bertold. O Pequeno Organon para o teatro. Trad. Flávio Moreira da Costa. *In*: **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BOLSANELLO, Débora Pereira. A educação somática e os conceitos descondicionalismo gestual, autenticidade somática e tecnologia interna. **Motrivivência**, n. 23, jun. 2011.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BONFITTO, Matteo. A cinética do invisível. **Revista Sala Preta**, n. 2, p. 82-88, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRUNO, F. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. **Revista Famecos**, v. 11, n. 24, p. 110-124, 2008.

BRUNO, Fernanda; PEDRO, Rosa. Entre aparecer e ser: tecnologia, espetáculo e subjetividade contemporânea. **Intexto**, n. 11, p. 128-44, dez. 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/4080>. Acesso em: 10 mar. 2023.

BUCHER, Taina. Algoritmos como um devir: uma entrevista com Taina Bucher. **Rev. Parágrafo**, v. 6, n. 1, p. 165-170, jan./abr. 2018.

CALDEIRA, Solange Pimentel. A cidade-personagem: Pina Bausch e Italo Calvino. **Revista de C. Humanas**, v. 7, n. 2, p. 147-162, jul./dez. 2007.

CALDEIRA, Solange Pimentel. A construção poética de Pina Bausch. **Revista Poiésis**, n. 16, p. 118-131, dez. 2010.

CARMELA, Soares. Pedagogia do jogo teatral: uma poética do efêmero 49 a 60. *In*: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (org.). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

CESARINO, Pedro de Niemayer. Posfácio: o corpo da tradução. *In*: FALEIROS, Álvaro. **Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva: 2010.

CITTON, Yves. Da economia à ecologia da atenção. **Ayvu: Revista de Psicologia**, v. 5, 2018.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método Body Mind Centering**. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

COLLING, Leandro. A emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Revista Sala Preta**, v. 18, n. 1, 2018.

CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia; GUIMARÃES, Júlia (org.). **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019.

COSTA, Iná Camargo. Brecht e o teatro épico. **Literatura e Sociedade**, São Paulo: USP, p. 214-233, 2010.

COSTA, Pablo Assumpção Barros; GREINER, Christine. Dobrar a morte, despossuir a violência: corpo, performance, necropolítica. **Conceição**, Campinas, v. 9, 2020.

D'ANDRÉA, Jurno; CARLOS, Amanda. Algoritmos como um devir: uma entrevista com Taina Bucher. **Rev. Parágrafo**, v. 6, n. 1, p. 165-170, jan./abr. 2018.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: 34 R, 1997.

DELEUZE, Gilles. Um manifesto de menos. *In*: DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 25-64.

DESS, Conrado. Para se pensar uma representatividade negra: reflexões sobre o corpo (não) negro nas artes cênicas. **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 39, 2020.

DESGRANGES, Flavio. **A pedagogia do teatro: provocações e dialogismos**. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DORT, Bernard. A representação emancipada. **Revista Sala Preta**, v. 13, n. 1, p. 47-55, jun. 2013.

FABIÃO, Eleonora. Performance, teatro e ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade. *In*: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (org.). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 61-72.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**, v. 10, n. 3, 2010.

FEITOSA, Charles; FERRACINI, Renato. A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas. **Revista ouvirOUver**, v. 13, n. 1, p. 106-118, jan./jun. 2017.

FERNANDES, Silvia. Teatro expandido em contexto brasileiro. **Revista Sala Preta**, v. 18, n. 1, 2018.

FERNANDES, Silvia. Notas sobre a história do Oficina. **Revista Sala Preta**, v. 20, n. 2, 2020.

FERRAZ, M^a. Cristina Franco. **Por uma política da ruminação em tempos de dispersão hiperconectada**. Palestra na 33^a Bienal de São Paulo, 16 nov. 2018. 1 vídeo (33 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iGn13ZTjhgU>. Acesso em: 13 maio 2023.

FISHER, Max. **A máquina do Caos**. São Paulo: Todavia. 2023.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOSTER, Hall. O artista como etnógrafo. *In*: FOSTER, Hall. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GATTI, Luciano. Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto. **Cadernos de Filosofia Alemã**, n. 12, p. 51-78, jul./dez. 2008.

GIL, José. **Movimento Total, o corpo e a dança**. Trad. Miguel Serras Pereira. [S. l.]: Relógio D'Água Editores, 2001.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. *In*: GLISSANT, E. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2021.

GOW, Peter. A geometria do corpo. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **A outra margem do Ocidente**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura popular Negra? **Revista Lugar Comum**, N. 13-14, 2001. O texto também se encontra em livro de Stuart Hall publicado no Brasil (“*Da diáspora*: identidades e mediações culturais”, Editora da UFMG, 2003).

HAN, Byung-Chul Han. **Sociedade do cansaço**. Tradução Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

HAN, Byung-Chul Han. **No enxame**: perspectivas do digital. Tradução: Lucas Machado. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

HAN, Byung-Chul Han. **A salvação do belo**. Tradução: Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

HEIDEGGER, Martin. **O que é metafísica?** Tradução: Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ICLE, Gilberto. Improvisação: da espontaneidade romântica ao “momento presente”. *In*: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (org.). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 95-101.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia da arte**: entre-lugares da criação. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

ICLE, Gilberto (org.). **Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ICLE, Gilberto (org.). **Formação e processos de criação: pesquisa, pedagogia e práticas performativas**. São Paulo: Max Limonad, 2021.

KASTRUP, Virgínia. **A atenção na experiência estética e no trabalho do cartógrafo**. Palestra na 33ª Bienal de São Paulo, 16 nov. 2018. 1 vídeo (40 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=07vIatGHfSI>. Acesso em: 13 maio 2023.

KOUDELA, Dormien Koudela. **Texto e jogo: uma didática brechtiana**. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Debates, 271).

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, 2002.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Experiência e alteridade em Educação. **Revista Reflexão e Ação**, v. 19, n2, p. 4-27, jul./dez. 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A eficácia simbólica. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MACARI, Maria Carolina. **Tiros de movimento-imagem: estudo de um processo artístico e pedagógico de Cristiane Paoli Quito**. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado) – Unesp, São Paulo, 2011.

MANSANO, Sandra Regian Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. **Revista de Psicologia da Unesp**, v. 8, n. 2, 2009.

MARTINS, Marcos Bulhões. **O mestre-encenador e o ator como dramaturgo**. **Revista Sala Preta**, v. 2, p. 240-246, 2002.

MARTINS, Helena Franco. Tradução e perspectivismo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 85, p. 135-149, jan./jun. 2012.

MATT, Pamela. **Introduction**. 2014. Disponível em: <http://www.ideokinesis.com>. Acesso em: 10 ago. 2022.

MELE, Claudia. **Práticas para estado de presença do ator-performer**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Unirio, Rio de Janeiro, 2013.

MERISIO, Paulo; CAMPOS, Vilma. **Teatro: ensino, teoria e prática**. Uberlândia: UFU, 2011.

MERISIO, Paulo; GÓIS DE ARAÚJO, Getúlio; CRUZ SILVA, Ligia. Experiências cênicas: fissuras criativas na escola com crianças e adolescentes. **Urdimento**, v. 3, n. 36, p. 181-2003, nov./dez. 2019.

MOTTA-LIMA, Tatiana. **Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator**. São Paulo: Caderno de Registro Macu (Pesquisa) – Escola de Teatro Macunaíma, 1999.

MOTTA-LIMA, Tatiana. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de “estrutura” e “espontaneidade” em Grotowski. **Revista Sala Preta**, v. 5, p. 47-67, 2005. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v5i0p47-67>.

MOTTA-LIMA, Tatiana. Atenção, porosidade e vetorização: por onde anda o ator contemporâneo? **Revista Subtexto, Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, n. 6, p. 28-36, 2006. Disponível em: <https://issuu.com/galpaocinehorto/docs/subtexto6>. Acesso: 10 ago. 2022.

MOTTA-LIMA, Tatiana. A Noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões. **Ilinx: Revista do Lume**, Campinas, n. 2, p. 1-19, nov. 2012.

MOTTA-LIMA, Tatiana. Beckett, pedagogo do ator: práticas de esgotamento. **Revista Sala Preta**, v. 16, n. 2, p. 6-22, 2016.

MOTTA-LIMA, Tatiana. Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta: (re) pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 8, n. 15, p. 248-261, out. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15616>. Acesso em: 12 ago. 2023.

NETTER, Frank H. **Atlas da anatomia humana**. Tradução Jacques Vissoky. Porto Alegre: Artmed, 2003.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna, estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.

OLIVEIRA, Geilson Fernandes de. A sociedade do desempenho e suas urgências. **Horizontes Antropológicos**, v. 24, n. 52, set./dez. 2018. Acesso em: 13 out. 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/XRTFtgxjLPN66MPNHMQjZsP/?lang=pt> Acesso em: 10 dez. 2023.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves. Batuque na cozinha, sinhá não quer: em defesa do conceito de teatro preto. **Moringa**, João Pessoa, v. 12, n. 1, jan./jun. 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PALLAVICCINI, Mariano. Sempre é estética relacional. **Revista Estética e Semiótica**, Brasília, v. 5, n. 1, p. 83-94, jan./jun. 2015.

PELBART, Peter Pal. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PELBART, Peter Pal. Elementos para uma cartografia da grupalidade. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 44, p. 86-99, maio 2022. DOI: 10.12957/concinnitas.2022.67437.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1999.

PIZARRO, Diego. Contato-improvisação no Brasil pela trajetória de Isabel Tica Lemos. **Moringa**, João Pessoa, v. 6, n. 1, jan./jun. 2015.

PRENSKY, M. **Aprendizagem baseada em jogos digitais**. São Paulo: Senac, 2001.

PROGRAMA BRASILEIRO DE BMC. Disponível em: <https://bmcnobrasil.com.br>. Acesso em: 2 set. 2022.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, 2004.

QUILICI, Cassiano Sydow. Teatros do silêncio. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 5, 2005.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

QUILICI, Cassiano Sydow. Artes performativas, modos de percepção e práticas contemplativas. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 8, n. 15, p. 262-273, maio 2018a.

QUILLICI, Cassiano Sydow. **Arte como experiência e as qualidades da atenção**. Palestra na 33ª Bienal de São Paulo, 9 jun. 2018b. 1 vídeo (50 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P6UqejzwSIU&t=1585s>. Acesso em: 13 ago. 2023.

RAMOS, J. S. Subjetivação e poder no ciberespaço. da experimentação à convergência identitária na era das redes sociais. **Vivência: Revista de Antropologia**, v. 1, p. 57-76, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. *In*: RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RKAIN, Jamyle. **Arte que acontece**. 34ª Bienal de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.artequeacontece.com.br/34a-bienal-de-sao-paulo-tem-discussoes-sobre-as-relacoes-e-sobre-a-opacidade> Acesso: 10 jan. 2022.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. Tradução: Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANCHES, Pedro Rodrigo Penuela. A relevância política de alguns princípios do contato improvisação. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 37, p. 356-376, 2020.

SANTOS, Milton de Almeida. Por uma geografia cidadã: por uma epistemologia da existência. **Boletim Gaúcho de Geografia**, n. 21: p. 7-14, ago. 1996. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/bgg/article/view/38613/26350>. Acesso em: 20 mar. 2022.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. **O percevejo, Revista de Teatro, Crítica e Estética. Estudos da Performance**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 2003.

TEZANI, Thaís Cristina Rodrigues. Nativos digitais: considerações sobre os alunos contemporâneos e a possibilidade de se (re)pensar a prática pedagógica. **Doxa: Rev. Bras. Psicol. Educ.**, Araraquara, v. 19, n. 2, p. 295-307, jul./dez. 2017.

TODD, Mabel E. **The thinking body**: study of the balancing force of dynamics man. New York: Dance Horizon Book, 1937.

TURKLE, Sherry. Always-on/always-on-you: the tethered self. *In*: KATZ, James (ed.). **Handbook of mobile communications and social change**, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2008. p. 121-137.

VARSORI, Enrickson. **As tecnologias de hiperconexão e os usos do tempo no cotidiano dos jovens**: um estudo com estudantes universitários. 2023. Tese (Doutorado) – Universidade do Minho, Portugal, 2023.

VIEIRA, Cristiane Paoli. **Movimento, imagem, ideia**: o percurso de uma prática. 2016. Dissertação (Mestrado) – ECA/USP, São Paulo, 2016.

WIKIPEDIA. **Aikido**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Aikido>. Acesso: 15 set. 2022.