



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

SUZAN MONTEIRO E SILVA

**UMA INVESTIGAÇÃO DO CORPO VOLTADA PARA A
FORMAÇÃO DO DISCENTE EM TEATRO**

MACAPÁ

2023

SUZAN MONTEIRO E SILVA

**UMA INVESTIGAÇÃO DO CORPO VOLTADA PARA A
FORMAÇÃO DO DISCENTE EM TEATRO**

Trabalho de Conclusão de curso desenvolvido como requisito avaliativo da disciplina de TCC2 do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá, sob a orientação da professora Dra. Adriana Moreira Silva.

MACAPÁ

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central/UNIFAP-Macapá-AP
Elaborado por Mário das Graças Carvalho Lima Júnior – CRB-2 / 1451

S586 Silva, Suzan Monteiro e.
Uma investigação do corpo voltada para a formação do discente em Teatro / Suzan Monteiro e Silva. - Macapá, 2023.
1 recurso eletrônico. 55 folhas.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Amapá, Coordenação do Curso de Teatro, Macapá, 2023.
Orientadora: Adriana Moreira Silva.

Modo de acesso: World Wide Web.
Formato de arquivo: Portable Document Format (PDF).

1. Formação discente. 2. Teatro. 3. Corpo. I. Silva, Adriana Moreira, orientadora. II. Universidade Federal do Amapá. III. Título.

CDD 23. ed. – 792

SILVA, Suzan Monteiro e. **Uma investigação do corpo voltada para a formação do discente em Teatro**. Orientadora: Adriana Moreira Silva. 2023. 55 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Coordenação do Curso de Teatro. Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2023.

RESUMO

Este trabalho é uma investigação do corpo que compreende a significância da formação do discente do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). A partir das disciplinas *Espaço corpo e movimento*, *Expressão Corporal* e *Interpretação Teatral II*, traço considerações das minhas experiências pessoais como discentes e monitor em disciplinas, discorrendo sobre minhas inquietações e experimentações corporais. Inspirado nas ideias metodológicas de Brad Haseman (2015) realizei uma entrevista performativa com discentes egressos e docentes do referido curso, com intuito de refletir sobre aspectos que perpassaram seus processos formativos a partir do corpo, tais como: o corpo e o autoconhecimento, os processos de criação, as metodologias e o desvelamento de questões identitárias a partir das vivências práticas. Para tal, a pesquisa dialoga com Rudolf Laban (1978) cujos estudos apontam para a necessidade de um trabalho com a consciência e a busca da expressividade corporal como base para a formação artística, Konstantin Stanislavski (1994) que apresenta suas noções artísticas sobre a formação do ator a partir da relação com o corpo e Sônia Machado Azevedo (2004) que propõe explorar um caminho mais pedagógico para o trabalho com o corpo do ator.

Palavras-chave: Formação discente; Teatro; Corpo

ABSTRACT

This essay is an investigation of the body that comprehends the significance of the student's formation in the Bachelor's degree in Theater at the Federal University of Amapá (UNIFAP). Based on the disciplines Space, Body and Movement, Body Expression and Theatrical Interpretation II, I draw considerations from my personal experiences as a student and monitor in disciplines, discussing my concerns and bodily experiments. Inspired by the methodological ideas of Brad Haseman (2015), I conducted a performative interview with graduates and teachers of the course, aiming to reflect on aspects that permeated their formative processes from the body, such as: the body and self-knowledge, the creation processes, the methodologies and the unveiling of identity issues from practical experiences. For this, the research dialogues with Rudolf Laban (1978) whose studies point to the need for a work with awareness and the search for bodily expressiveness as a basis for artistic formation, Konstantin Stanislavski (1994) who presents his artistic notions about the actor's formation from the relationship with the body and Sonia Machado Azevedo (2004) who proposes to explore a more pedagogical path for working with the actor's body.

Keywords: Student formation; Theater; Body

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 : RECEPÇÃO DOS CALOUROS	12
FIGURA 02: BASE DOS PÉS.....	13
FIGURA 03 : FOTOMONTAGEM A PARTIR DA VIDEOPERFORMANCE	15
FIGURA 04 : REGISTRO FOTOGRÁFICO PRAÇA FLORIANO PEIXOTO	16
FIGURA 05 : REGISTRO DA DISCIPLINA DE EXPRESSÃO CORPORAL.....	17
FIGURA 06 : REGISTRO DA DISCIPLINA DE EXPRESSÃO CORPORAL	19
FIGURA 07 : REGISTRO DA DISCIPLINA INTERPRETAÇÃO TEATRAL II	22
FIGURA 08 : REGISTRO PRÁTICO, PERFORMANCE CORPO-CONTATO.....	26
FIGURA 09 : REGISTRO PRÁTICO DA MONITORIA, NA DISCIPLINA INTERPRETAÇÃO TEATRAL II.....	29
FIGURA 10: REGISTRO PRÁTICO DA MONITORIA: COMPOSIÇÃO DE CENA...	33
FIGURA 11: REGISTRO PRÁTICO DA MONITORIA, NA DISCIPLINA INTERPRETAÇÃO TEATRAL II.....	34
FIGURA 12: REGISTRO PRÁTICO: ENTREVISTA PERFORMATIVA.....	36
FIGURA 13: REGISTRO PRÁTICO: ENTREVISTA PERFORMATIVA.....	36
FIGURA 14: REGISTRO PRÁTICO: FERRAMENTAS DA ENTREVISTA PERFORMATIVA.....	38

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2 CAPÍTULO 01 TRAJETÓRIA DE UM PERCURSO CORPORAL	12
2.1 Primeiros passos: percepção de si na disciplina <i>Espaço, corpo e movimento</i>	12
2.2 Expressão Corporal: ampliação dos recursos expressivos	17
2.3 Interpretação Teatral II: o corpo que interpreta	21
2.4 A <i>Performance Arte</i> , o corpo e as questões de gênero	23
3 CAPÍTULO 02 : MONITORIA DE INTERPRETAÇÃO TEATRAL II OLHARES PEDAGÓGICOS SOBRE O CORPO	28
3.1 Observação e reflexão sobre o processo formativo corporal dos discentes:.....	28
3.2 Reflexões sobre minhas contribuições na disciplina.....	31
4 CAPÍTULO 03: O CORPO NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DE DISCENTES EGRESSOS DO CURSO DE TEATRO.....	36
4.1 Considerações sobre a entrevista performativa	36
4.2 Entrevista performativa: reflexões a partir da perspectiva: discentes egressos e docentes do Curso de Teatro da Unifap.....	39
4.2.1 O corpo: Consciência e autoconhecimento	39
4.2.2 Metodologias: Diálogos entre docentes e discentes	41
4.2.3 As relações de trocas afetivas e os processos criativos colaborativos.....	47
Considerações Finais	51
REFERÊNCIAS	54

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado de uma investigação que se debruça sobre o papel, a importância e as possibilidades do corpo no processo de formação de discentes do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). A percepção do meu corpo enquanto artista-docente em formação aconteceu a partir de três eixos significativos: como discente de disciplinas do curso de Teatro; em processos artísticos fora das disciplinas, especialmente no campo das performances e na complementação da formação pedagógica ofertada em monitorias.

Durante a disciplina *Espaço corpo e movimento*, alguns questionamentos emergiram durante as práticas corporais da disciplina, tais como: como será que cada pessoa percebe e sente seu corpo durante os exercícios? Será que eles se sentiam desconfortáveis ao olhar nos olhos uns dos outros ou será que esta era uma dificuldade apenas minha? Como será que tornarei meu corpo apto para a interpretação? Como se percebe, estas eram dúvidas sobre mim, mas, também, havia muito interesse e muita curiosidade em saber como cada pessoa construía sua relação com seu corpo dentro da disciplina.

Esta inquietação me acompanhou ao longo das disciplinas práticas. Interessava-me por me perceber, mas, também, por saber do processo de cada discente que realizava o fazer teatral comigo. Enquanto eu estava ali, desejava me desprender do sentimento de reprovação quanto a aparência do meu corpo, a fim de conseguir me concentrar dentro das salas de trabalho, porque eu acredito que o corpo, principalmente aquele que está em constante busca por si dentro de um curso de Teatro, é mobilizado pelas relações de afetos, de sensações, de percepções de si e do outro.

As disciplinas práticas foram me ajudando a desmistificar a rigidez, tanto corporal, quanto aquela que permeia os modos como o aprendizado ocorre, especialmente dentro dos ambientes escolares. Foi a partir do meu ingresso no ensino superior em Teatro que descobri que o corpo é responsável pelas descobertas, por adquirir conhecimento cognitivo, mas, especialmente, sensorial e sinestésico, perpassando por um caminho de autodescoberta que se relacionava inevitavelmente com as minhas questões de gênero, por exemplo.

Quanto mais realizava as disciplinas aqui mencionadas anteriormente, mais percebia a potencialização da expressividade e era possível verificar um

aprofundamento teórico nas discussões que perpassavam as noções de corpo, movimento e arte. A partir de pesquisadores (as), autores (as) e artistas da cena trazidos ao longo dessas disciplinas, tais como, Rudolf Laban (1978) que auxiliaram na ampliação das minhas noções expressivas do corpo, compositivas e de improvisação, começo a minha busca por um reconhecimento e reencontro com meu próprio corpo.

Ao longo da escrita do projeto de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), percebi que, em todos os cenários de vivências pelas quais perpasssei, indagava-me sobre mim, mas, também, sobre os discentes que comigo estavam. Por isso, a pesquisa começou a se esboçar a partir de questionamentos, como: Percebemos, enquanto discentes, que o nosso corpo exerce fundamental importância na nossa formação artística em Teatro? Como cada discente percebe seu corpo quanto à consciência e à sensibilização corporal no decorrer das disciplinas? Quais experimentações corporais vão se tornando significativas nesse percurso formativo? Quais investigações práticas e/ou quais estudos teóricos conduzem os discentes à construção de um corpo expressivo ao longo do curso de Teatro da UNIFAP? Como os docentes pensam e estruturam suas metodologias nessas disciplinas?

Estas perguntas somadas àquelas que me acompanham desde o início do curso – já mencionadas anteriormente – ajudaram a esclarecer qual a importância que as disciplinas *Espaço corpo e movimento*, *Expressão Corporal* e *Interpretação II* têm no processo de formação dos discentes do curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP, bem como identificar as contribuições dessas disciplinas à luz, especialmente, das perspectivas dos discentes egressos.

Para tal, a proposta metodológica foi a realização de uma entrevista performativa que se estruturou da seguinte forma: uma conversa conduzida pelas perguntas mencionadas acima e pela observação das experimentações propostas aos discentes egressos e docentes que ministraram as disciplinas *de Espaço corpo e movimento*, *Expressão Corporal* e *Interpretação II*. O intuito foi perceber os modos como as pessoas envolvidas nesse processo (discentes e docentes) compreendem o papel do corpo na formação de artistas. Apesar de a ênfase ser sobre a visão de discentes, entende-se que, como é um processo que perpassa a relação ensino e aprendizagem, as considerações de docentes são de grande relevância para se repensarem as práticas educativas e artísticas oriundas das

disciplinas práticas do curso de Teatro.

Cabe ressaltar que as entrevistas performativas realizadas para esta pesquisa se estruturaram a partir de concepções teóricas como as de Brad Haseman¹ (2015), que visa utilizar da prática como uma ferramenta metodológica e estratégica para investigar as noções que as outras metodologias não conseguem alcançar. Nesse sentido, pode-se esquadrihar formatos materiais de práticas, de imagens, de músicas, de ações digitais e até mesmo das ações que acontecem ao vivo. Os estudos de Haseman são apontados no *Manifesto pela pesquisa performativa*, além de serem pensados e organizados, a partir das contribuições de Nainalita Prette² e de Bya Braga³ (2020), que trabalham com a pesquisa performativa trazendo apontamentos para o corpo como meio de investigação.

Vale ressaltar que a escolha desse tipo de entrevista emerge diante das provocativas que a própria pesquisa propõe, sendo necessário pensar proposições lúdicas possíveis de serem abordadas como materiais dinâmicos, artísticos, corporais e sensoriais, com a intenção de mobilizar, primeiramente, os corpos dos participantes, para que, em seguida, suscitasse suas reflexões por meio de uma roda de conversa. O modo de colher essas informações aconteceu tanto a partir da oralidade dos participantes, como, também, por meio de registro visual e de narrativas. Para a elaboração de suas narrativas acerca de seus processos corporais no decorrer do curso, propus, como estímulo, minha ação performativa intitulada *fio-contato* e o uso de objetos pessoais solicitados previamente aos participantes.

Enquanto pesquisador e discente do curso de Teatro, destaco, nessa escrita, as experiências nas disciplinas de *Espaço corpo e movimento* (2017) e *Expressão corporal* (2018). Em *Interpretação Teatral II* (2019), além de narrar minhas considerações como discente, trago, também, minhas reflexões a partir da monitoria realizada em 2022. Como monitor, pude reviver as discussões e as práticas que envolvem a disciplina, tais como o campo da atuação, mas, de modo a atentar-me, especificamente, para o fazer pedagógico acerca do processo de investigação

¹ Professor na Creative Industries Faculty da Queensland University of Technology, Austrália.

² Mestranda em Artes da Cena pela Universidade Federal de Minas Gerais, graduada em licenciatura e bacharelado em Dança pela Universidade Federal de Viçosa, técnica em Dança pela Escola Técnica de Arte Municipal Santa Cecília.

³ Professora atuante na Graduação em Teatro e na Pós-Graduação na escola de Belas Artes (UFMG), associada ao Departamento de Artes Cênicas da UFMG,

corporal de outros discentes do curso. Nessa escrita, volto, também, meu olhar para meu percurso formativo a partir das relações que vou construindo com o meu corpo no que se refere às minhas questões sobre gênero que reverberaram, inevitavelmente, em minha prática artística.

Desse modo, apresento o capítulo 01 – **Trajetória de um percurso corporal** – no qual conto, a partir da minha trajetória, como foi esse processo de descobrimento do meu corpo, nos primeiros momentos do curso de graduação em Teatro, no que se refere à disciplina de *Espaço corpo e movimento*. Foi durante as aulas que percebi aquele espaço novo, no qual me encontrava, de modo a começar a entender como deveria alcançar uma concentração, uma escuta e uma percepção, por meio dos exercícios práticos e dos estudos teóricos que nos auxiliaram na experimentação de gestos, de saltos, de toques e até mesmo observando o ato de cair e de se levantar. Trago as reflexões teóricas desta disciplina em diálogo com o coreógrafo e pesquisador do movimento Rudolf Laban⁴(1978), que, em suas reflexões, aponta para a necessidade de artistas investigarem suas ações corporais, além de permanecerem em constante busca por um corpo em estado de presença.

Nesse mesmo capítulo, trago, ainda, o trabalho realizado em *Expressão Corporal* com os princípios somáticos. A disciplina buscou dialogar com os princípios da reeducação corporal e com a expansão das relações espaciais. O olhar sobre o corpo era de um elemento subjetivo que partia das descobertas pessoais, da busca pelo foco e da elaboração de uma consciência corporal (músculos, ossos, articulações) por parte dos discentes.

Relato, ainda, a minha experiência vivenciada em 2019, quando pude conhecer um pouco sobre técnicas interpretativas na disciplina de *Interpretação Teatral II*. As partituras de ação e criação se destacam mediante os conteúdos que nos eram apresentados. Além de poder compreender por meio de exercícios e de práticas a possibilidade de experimentação do corpo e dos seus movimentos, a minha busca, nessa disciplina, foi por explorar as potencialidades na construção e na estruturação de personagens. Nessa disciplina, as minhas questões pessoais de transição de gênero ficaram latentes devido a relação estabelecida com os próprios

⁴ Considerado um dos maiores teóricos da dança do século XX, além de ser bailarino, teatrólogo, musicólogo, intérprete e coreógrafo, também se dedicou em vida, aos estudos da sistematização da linguagem do movimento em diversos aspectos, como: Criação, notação, apreciação e educação.

personagens, o que me leva a discorrer sobre esse tema, traçando, como parte do meu percurso corpóreo, as relações e as discussões sobre a performance-arte, o corpo e as questões de gênero. Trago a pesquisadora Eleonora Fabião⁵ para retratar os modos de como o performer precisa se abrir para si e para o meio que o rodeia afim de reinventar encontros e desarticular padrões previamente estabelecidos. Assim, como muitos artistas e profissionais da área, acabei provocado por novas noções adquiridas corporalmente e que perpassavam meu momento pessoal.

A partir daí, sigo no capítulo 02 - **Olhares sobre o processo corporal com discentes** – com a intenção de falar sobre como percebo o meu processo de formação e de construção corporal, em diálogo com o papel de monitor exercido na disciplina de Interpretação II, ocorrida em 2022. Quando me proponho a fomentar esse outro lugar de ensino-aprendizagem, como monitor, vou esquadrinhando esses corpos dos discentes que estavam em semestres iniciais do curso de Teatro, e outros que já estavam nos últimos semestres, observando a proposta metodológica da disciplina, que abarcou a prática com procedimentos e exercícios baseados no rasaboxes⁶ e nos *viewpoints*⁷.

Por fim, no capítulo 03 – **O corpo no processo de formação de discentes egressos do curso de Teatro** - trago as reflexões a partir da análise da entrevista performativa realizada com os discentes e com os docentes do Curso de Licenciatura em Teatro que lecionam as disciplinas *Espaço corpo e movimento* (2017), *Expressão corporal* (2018) e *Interpretação Teatral II* (2019). Sobre os discentes, o enfoque da entrevista era perceber de que forma eles compreendiam o seu processo de formação corporal, em cada uma dessas disciplinas, trazendo discussões que foram trabalhadas por meio dos subitens: Considerações sobre a entrevista performativa – reflexões a partir da perspectiva de discentes egressos e docentes do curso de Teatro da UNIFAP; o corpo: consciência e autoconhecimento;

⁵ É performer e estudiosa da performance e também professora do curso de direção teatral e pós-graduação em Artes da Cena da UFRJ.

⁶ Criado pelo diretor de teatro e teórico da performance Richard Schechner, o rasaboxes treina performers para trabalhar com seus estados emocionais, que aparecem por meio de 8 rasas, sendo elas articuladas entre rasas básicas e suas correspondentes.

⁷ É um sistema de improvisação que propõe combinar elementos de forma livre e que são articulados entre o tempo e espaço enquanto o ator os pratica. Foi criado em meados dos anos de 1970, em Nova York, pela coreógrafa Marie Overlie, e após algumas décadas, Anne Bogart e Tina Landau vieram aprimorá-lo dividindo-o em nove princípios de espaço, de tempo e de vocais que agregaram tanto na dança quanto no teatro.

Metodologias: Diálogos entre docentes e discentes; o ensino aprendizagem: as relações de trocas afetivas e os processos criativos colaborativos. Já com os docentes, a ênfase é sobre a elaboração de metodologias que fomentem a pesquisa do corpo em seu processo de formação. O olhar desses “pedagogos do corpo” não recai sobre a forma ou sobre o movimento mecânico, mas sobre uma noção educativa ou pedagógica entre o corpo e os processos de ensino-aprendizagem.

Ressalto, ainda, que, durante os capítulos, veremos as imagens posicionadas de duas formas: em alguns momentos no centro e, em outros, aparecerá posicionada ao lado esquerdo. A segunda escolha refere-se ao fato de julgar importante que o (a) leitor (a) visualize, simultaneamente, tanto a imagem quanto o texto. A imagem vem, portanto, como um apoio visual que deverá ser contemplada enquanto o texto é lido, pois contribuirá com a narrativa da experiência. Enquanto a imagem que está posicionada centralizada, o convite é para que leitores (as) retomem o momento registrado em imagens de modo separado da narrativa textual.

2 CAPÍTULO 01 TRAJETÓRIA DE UM PERCURSO CORPORAL

2.1 Primeiros passos: percepção de si na disciplina *Espaço, corpo e movimento*

FIGURA 01. Recepção dos calouros



FONTE: Acervo pessoal, 2017.

Para iniciar os estudos sobre o papel do corpo enquanto um elemento central na formação de discente em Teatro, faço um resgate a partir das minhas próprias vivências, inquietações e experimentações que começaram no ano de 2017⁸ por meio da disciplina intitulada como *Espaço corpo e movimento*.

A disciplina, que contém a carga horária de 90 horas, foi ministrada pelo professor Me. José Raphael Brito dos

Santos. A disciplina aconteceu durante o mês de setembro no ano de 2017.2 entre o horário das 7:30 até às 12:50.

O professor trabalhou com a seguinte ementa:

Investigação das possibilidades do uso do espaço e do corpo como instrumento expressivo. Afirmção corporal e domínio de postura. Percepção do corpo como via de movimento e comunicação. Concentração, tensão, relaxamento e sensibilização. Noção global e segmentada do movimento. Conscientização das potencialidades expressivas e ampliação dos limites corporais. (Projeto político pedagógico, 2012, p.45)

Foi a partir do módulo I de trabalho que começamos, em primeiro momento, a explorar as noções da consciência corporal na disciplina. Experimentamos práticas corporais que necessitavam, antes de tudo, de alongamento e aquecimento do corpo para que pudéssemos entrar em contato conosco. Foi a partir daí que pude perceber, por meio dessas práticas e exercícios, que a base com os pés, por ser composta por 26 ossos agrupados com 33 articulações, também funcionava como uma base rígida e flexível que ajudaria a firmar todo o

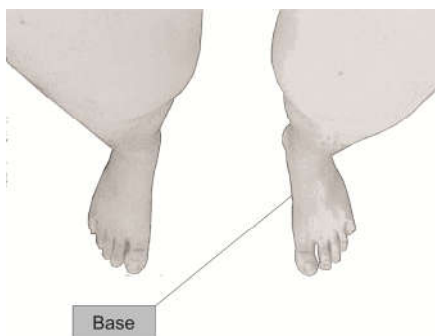
⁸ Disciplina foi ofertada em 2017.2 no 2º semestre para turma 2017 por questões administrativas do período, mas de acordo com o PPP de Teatro da Unifap, ela é disponibilizada inicialmente no 1º semestre.

equilíbrio do meu corpo.

A capacidade dos pés para sustentação e locomoção dependem de seus arcos. A modificação dos mesmos altera a posição dos ossos e a função dos músculos provocando como consequência deficiência na postura e na marcha". (Damborowski, 1994, p. 13)

Essas noções de consciência corporal que comecei a desenvolver perpassavam, especialmente, os pés, justamente por lembramos que ele é responsável pelo meu andar e pelo deslocamento no espaço. Além de tudo, meu equilíbrio e alinhamento corporal depende de como posiciono meus pés e os uso pelo espaço, e, durante a execução desses exercícios, não foi diferente. Eu olhei atentamente para o meu andar ali dentro da sala preta⁹ e vi que esse ato não se tratava somente de uma ação cotidiana.

FIGURA 02. Base dos pés



FONTE: Acervo pessoal, 2023.

A partir desta percepção que, gradativamente, pude evitar lesões e busquei compreender de que forma eu gesticulava e flexionava meus joelhos sentindo meus ossos e entendendo como meu corpo se organizava anatomicamente. Tais conhecimentos, foram, posteriormente, explorados em outras disciplinas e em práticas artísticas que me auxiliaram a alcançar um corpo mais sensível, bem como pude perceber, diante dessas experiências, uma ampliação da escuta, da concentração, da atenção, da noção espacial e da minha respiração.

Tendo em vista essas experiências dentro da sala de prática e as provocativas que foram sendo criadas ao longo da disciplina, foi possível trabalhar a partir de estudos teóricos de movimento e do estado consciência de Rudolf Laban

⁹ É espaço de experimentação prática e de estudos cênicos destinados às aulas das disciplinas do curso de Licenciatura em Teatro e demais trabalhos envolvendo o seu processo de formação.

(1978) quando se explorou a noção de movimento, reforçando-se, no decorrer da disciplina, uma busca por reconhecer qual seria o motivo de alguns corpos exprimirem graciosidade e leveza mesmo estando em condições que muitas vezes eram desfavoráveis, levando a refletir sobre como alcançar essa disponibilidade e expressividade para estar em cena.

Para o bailarino e coreógrafo Rudolf Laban:

O movimento humano com todas as suas implicações mentais, emocionais e físicas é o denominador comum à arte dinâmica do teatro. As ideias e sentimentos são expressos pelo fluir do movimento e se tornam visíveis nos gestos, ou audíveis na música e nas palavras. A arte de: Teatro é dinâmica, porque cada frase da representação some quase que imediatamente após ter aparecido. Nada permanece estático e é impossível realizar-se um exame demorado dos detalhes. (Laban, 1978, p.29)

Em outras palavras, para Laban (1978), é necessário que, a partir de uma dinâmica mais proximal do que vivemos, seja possível trazer as noções de movimento para a cena, pensando o corpo para além da racionalidade, considerando, também, as emoções, a possibilidade do imprevisível e do impermanente que compõem o fazer teatral.

Sendo assim, os estudos teóricos da disciplina de *Espaço, Corpo e Movimento* foram se articulando aos exercícios práticos apresentados, e eu, como estudante vivenciei em meu corpo os meus limites, me questionei sobre como era possível sentir e perceber aquele corpo que eu ainda não conhecia. Eu iniciava ali minha compreensão sobre o corpo. Eu sentia a pulsação e o movimento corporal do outro, sentia dentro de mim o desejo de ampliar e alcançar outras possibilidades de gestos, de ações e de expressões. “O movimento, por tanto, revela evidentemente muitas coisas diferentes. É o resultado, ou da busca de um objeto dotado de valor, ou de uma condição metal” (Laban, 1978, p. 20-21).

Logo, eu recebi essa influência a partir dos movimentos daquele ambiente de prática e pude, por meio da disciplina de *Espaço corpo e movimento*, manifestar minhas sensações e percepções por meio do meu corpo no teatro. Experimentei esse lugar expressivo e passei a dar início a minha própria “dança” (meu processo individual de descobertas corporais) enquanto se faziam presentes essas movimentações. Esse processo é construído em uma perspectiva de afetação e, por isso, pode ser chamado de “experiência do tu” (Gadamer, 2007, p.465). Refere-se às formas específicas de cada um construir suas experiências a partir das

reflexões e das relações estabelecidas com o outro. É uma experiência mútua: afetar e se deixar ser afetado, em outras palavras, olhar para o outro e para mim mesmo.

A prática corporal, na disciplina, me possibilitou a investigar outros formatos de se trabalhar o corpo. Por meio da videoarte, pude ressignificar o que eu estava sentindo, explorar meu corpo e, mais uma vez, utilizar o *Diário de sujeitos*¹⁰ para respaldar a criação e experimentação de movimentos pautada na caminhada, na repetição e em gestos espontâneos acionados durante esse processo de execução.

A respiração e os movimentos guiados por setas desenhadas pelo corpo e pelo espaço tinham o objetivo de reforçar o reconhecimento de si, do outro e de objetos. Na fotomontagem abaixo, as imagens sugerem o mundo respirando junto com este corpo e retomando seu equilíbrio cada vez que as cores vibravam. Foi uma dança com a atmosfera de luzes que me impactaram em cada choque entre esses corpos visuais e sinestésicos.

FIGURA 03. Fotomontagem a partir da videoperformance



FONTE: Acervo pessoal. 2018.

¹⁰ Recurso metodológico usado pelo professor para trazer a possibilidade de utilizar outros formatos artísticos e poéticos, como vídeoarte, o desenho, a performance, a instalação cênica, dentre outros, que pudessem relatar as experiências ao longo da disciplina. Este termo advém da noção de corpo-subjétil de Renato Ferracini quando se refere ao alcance de um estado cênico usando como referência Derrida e sua obra – *Enlouquecer o subjétil* – “o que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo, objeto e o objetivo” (FERRACINI, 2007, p.1), além de também lembrar a palavra projétil que automaticamente nos remete a ideia de projetar o que tem de dentro pra fora.

Além de tudo, em meu processo de construção e de formação corporal, experimentei um ambiente externo da universidade, exigindo que revisse os meus hábitos diários, desde a minha pisada aos exercícios que foram essenciais para que meu corpo alcançasse consciência de si, flexibilidade e resistência. Aspectos esses que foram primordiais para que a experiência prática acontecesse na *Praça Floriano Peixoto*.

Neste lugar situado no bairro central da cidade de Macapá/AP, os estudos sobre o corpo a partir de Laban (1978) foram contribuindo com as minhas noções de espaço e de movimento juntamente com as experimentações acerca do espaço e do tempo a partir dos *viewpoints*. Na tradução para o português, os *viewpoints* são pontos de vistas e podem ser compreendidos como pontos de atenção que possibilitam o seu uso pelos atuentes da cena em seus processos de experimentação e de criação. Eles foram trazidos para a área do Teatro pela diretora norte-americana Anne Bogart. Foi a partir dos pontos de vista dessa prática (tempo, resposta cinestésica, duração, repetição, topografia, forma, gesto, relação espacial e arquitetura) que seguimos na busca por uma expressão mais fluida na relação entre espaço, corpo e movimento.

FIGURA 04. Registro fotográfico praça Floriano



FONTE: Acervo pessoal. 2018.

É importante ressaltar que a nossa presença trouxe um movimento diferente para o espaço, assim como, também, nos fez sentir diversas sensações que dificilmente seriam sentidas se não tivéssemos decidido explorar as potencialidades do nosso corpo na praça. Além do mais, se reconhecer agora, em outro contexto,

foi uma oportunidade para gerar novas propositivas e de criar desafios partindo para outras pesquisas e estudos diante das exigências para esse espaço. Esta experimentação proporcionou a criação da improvisação intitulada “VERT-SI”.

Dessa forma, compreendi, a partir dessa disciplina que estamos sujeitos a estar em espaços que exigirão a nossa consciência física, mas, também, a prontidão, a concentração, a respiração adequada e ampliação da nossa capacidade de relacionamento. *Espaço corpo e movimento* foi uma disciplina que tratou de criar as relações e interações entre os discentes, bem como, nos convidou a olhar para nosso próprio corpo.

2.2 Expressão Corporal: ampliação dos recursos expressivos

FIGURA 05. Registro prático da disciplina de *Expressão Corporal*



Fonte: Acervo pessoal. 2018.

No 3º semestre de 2018¹¹, a disciplina de *Expressão corporal* começou a incitar alguns caminhos possíveis para se trabalhar com as expressões corporais. A disciplina estava focada em delinear o processo de reeducação corporal visando o trabalho da consciência dos músculos, da massa corporal, do uso das articulações e do peso.

Para tal, pautava-se nas contribuições de áreas como, a educação somática¹², que traz como seus três principais pressupostos: “a busca pelo descondicionamento gestual, autenticidade somática e tecnologia interna”. (Pereira, 2011, p.308).

¹¹ Esta disciplina foi ofertada em 2018.1 no 3º semestre para turma 2017 por questões administrativas do período, mas de acordo com o PPP de Teatro da UNIFAP, ela é disponibilizada no 4º semestre.

¹² Surgido no século XX por meio da mobilização de profissionais da área das Artes, da saúde e da educação.

A ementa disciplina ainda trazia a seguinte proposta:

Afirmação corporal e domínio de postura. Percepção do corpo como via de comunicação. Concentração, tensão, relaxamento e sensibilização. Noção global e segmentada do movimento. Conscientização das potencialidades expressivas e ampliação dos limites corporais. Desenvolvimento de níveis de qualidade do movimento: precisão, foco, prontidão. Percursos espaços/temporais. Coordenação motora/rítma. Noções de cinesiologia. (Projeto Político Pedagógico, 2012, p.58)

Os princípios da disciplina foram trabalhados de maneira a evocar um corpo somático que exigia uma noção de prévia dos estudos corporais, de movimentação e de relacionamento espacial, justamente por considerar a abordagem de disciplinas anteriores, tais como, *Espaço corpo e movimento*. O conceito da palavra somática¹³, empregado por Thomas Hanna¹⁴(2003), vem, a partir da noção de soma, quando se trabalha escutando o corpo e as experiências vividas por ele, referindo-se a um corpo subjetivo, ou seja, que é “percebido do ponto de vista do indivíduo” (Hanna, 2003, p.50). Logo, atenta-se aos detalhes que constituem esse corpo: suas necessidades, suas particularidades e suas expansividades corporais. É importante ressaltar que a educação somática surge a partir de corpos que enfrentavam limitações devido a doenças ou as questões pessoais, apontando para uma compreensão de que o corpo pode, inclusive, (re)aprender a se movimentar e a se locomover, como menciona a pesquisadora Débora Pereira Bolsanello¹⁵:

A história de criação dos métodos {somáticos} está estreitamente ligada à história pessoal de seu criador. Partindo de um espírito empírico-experimental, vários deles chegaram à formulação de técnicas em uma tentativa de contornar limites profissionais; outros, para solucionar questões pessoais: a perda de voz de Mathias Alexander; o problema de joelho de Moshe Feldenkrais; a doença renal de Mabel Todd; a insuficiência cardíaca de Gerda Alexander; os traumas pós guerra de Conrade; as debilidades físicas de pilates; o traumatismo do calcâneo de Horvath, etc.(Bolsanello, 2011. p.3)

Trabalhar com essa noção foi importante para perceber que o corpo se pode expandir à medida que os estudos vão acontecendo. Algumas vezes, durante a realização de trabalhos práticos, nos acomodamos e experimentamos o mesmo

¹³ O professor Thomas Hanna é criador do método Feldenkrais e foi o responsável por reinventar o conceito desta palavra.

¹⁴ Thomas Louis Hanna foi um teórico do movimento e professor de filosofia que trabalhou com o termo somática em 1976, chamando-o de trabalho de Hanna Educação Somática.

¹⁵ Fundadora do movimento: Centro de formação e Pesquisa em Educação Somática e bacharelado em Antropologia pela Montreal.

tipo e qualidade de movimentos, justamente para evitar algum constrangimento ou a revelação de alguma dificuldade. Porém, a educação somática nos provoca a explorar outras formas de locomoção, de pensamento ou de expressão.

Foi entre um alongar de pés e pernas, abaixar e levantar, que senti um leve aperto no joelho, me provocando a fazer exercícios práticos com mais cuidado e entendendo que a solução não está em evitar o “uso”, mas em como realizar a movimentação de modo consciente. Em sequência, pude demonstrar, por meio das minhas percepções gerais, como me vi diante do contato com textos, práticas e diálogos ao longo da disciplina.

A disciplina se encaminhou para uma experimentação pautada em movimentos que foram se construindo a partir do uso do barbante, e, a partir dele, se propôs a utilizar os espaços de tensão. Fui combinando, neste trabalho, as noções de espaços que foram construídos por meio de uma linha que delimitava onde eu deveria caminhar e seguir pela sala. Essa linha se mostrava como o reflexo da pressão que este fio fazia sobre meu corpo, gerando uma outra relação de contato.

FIGURA 06: Registro prático da disciplina de *Expressão Corporal*



Fonte: Acervo pessoal. 2018.

Dentre os estudos teóricos, a disciplina de *Expressão Corporal* teve como base os pressupostos sobre o corpo trazidos por Sônia Machado de Azevedo¹⁶. A leitura de seus textos contribuiu para a ampliação das minhas noções de expressividade a partir da composição e da improvisação. Para Azevedo (2004) a improvisação é uma das possibilidades de buscar o desconhecido e o espontâneo. Ambos estimulariam a comunicação entre o corpo e a mente de quem improvisou.

A improvisação seria também uma prática importante quando se trata da criação compositiva, por isso, o desafio, a partir de então, foi de alcançar, como estudante dessa disciplina, a esfera da criação. Um momento que abre muitas possibilidades na construção de personagens, de ações ou situações. Azevedo (2004, p. 247) denomina de “competência alargada do ator”, ou seja, a capacidade de se fazer um (re)conhecimento do nosso próprio corpo durante os exercícios a fim de alcançar um alinhamento, uma concentração, uma expressão e consequentemente, desenvolver um estado de presença corporal.

A presença corporal seria de natureza existencial, ou seja, ela trabalha com a ideia de que, simplesmente, a pessoa está ali. Evidentemente, é um conceito muito amplo. Já a sensação aconteceria através do espectador, aquele que percebe, que recebe a presença. E, por fim, o estado mental remete à ideia da pessoa estar ali fisicamente, mas não mentalmente. Quando se está num lugar, num espetáculo e se tem a sensação de estar ausente. Essa ideia de estado mental é muito importante, porque a pessoa pode estar ali fisicamente, mas não mentalmente. (Coelho, 2013, p. 01)

Esse estado de presença relatado foi bastante discutido na disciplina de *Expressão Corporal* e me ajudou a entender que, durante o meu processo de formação, o meu corpo, além de carregar seus múltiplos significados, tratava de uma presença que é definida pela relação com a mente, com o espaço e com as demais pessoas envolvidas na criação.

Foi uma disciplina importante na medida em que eu começava a ver o meu corpo enquanto um recurso expressivo para potencialização da minha presença cênica. Além disso, foi um processo que me direcionou a trabalhar para além da representação do físico, incitando outras experimentações que perpassaram por um (re) fazer e (re) aprender sobre o estar no aqui e no agora, o que exigiria um estado da mente e do corpo diferente daquele até então por mim experimentado.

¹⁶ Sônia Machado de Azevedo é atriz, escritora e pesquisadora que se dedica em estudar a teoria e a prática teatral.

2.3 Interpretação Teatral II: o corpo que interpreta

Já no ano de 2019, aconteceu a disciplina *de Interpretação Teatral II*, com carga horária de 90hs, lecionada *pelo* professor Wellington Dias, no início do semestre, que logo foi substituído pela professora Marina Brito na metade do semestre, mas ambos incitaram técnicas interpretativas para que fosse possível construir personagens e conhecer partituras de ação¹⁷ que criavam possibilidades de movimentos e experimentos com os elementos que eram descobertos. Diante disso, foi possível escolher, para estudos, pesquisadores (as) e perspectivas específicas para composição dos personagens a partir do que propunha a ementa:

Técnicas interpretativas baseadas no distanciamento. Construção física da personagem. Texto físico. Construção de partituras de ação. Precisão. Equilíbrio. Oposição. Modos contemporâneos na construção da personagem. (Projeto Político Pedagógico, 2012, p.53).

Os estudos se iniciaram a partir das considerações feitas pela pesquisadora Tatiana Motta Lima¹⁸ acerca das concepções do encenador Jerzy Grotowski. A partir do texto *Desconstruindo Grotowski - palavras praticadas (2012)*, a autora aponta que muitos acreditam nos pensamentos de Grotowski como sendo uma verdade absoluta, desprezando a possibilidade de (re) construção e implicando tratar a pesquisa como um discurso finalizado. Nesse sentido, a provocativa gerada por esta leitura foi para que solicitássemos, para os nossos trabalhos, a possibilidade de novas leituras dos trabalhos Grotowskianos, visto que esses não se resumem apenas a um ponto de enfoque, mas tendem a ser múltiplos.

O estudo de oposição de Grotowski, por exemplo, nos ajudou a potencializar e a explorar a construção de signos por meio dos movimentos. Foi justamente trabalhando essa noção de signos, por meio de movimentos de oposições, que compreendi, durante os exercícios e as práticas, tais como a pantomima, a possibilidade de experimentação de alguns pontos específicos das articulações das mãos e dos dedos enquanto improvisava. Já a “linha orgânica de trabalho”, apontada na escrita de Lidia Olinto e Brisa Vieira (2016), sobre o trabalho de Grotowski, trata de uma busca a partir das experiências pessoais envolvidas pelas

¹⁷ A partitura de ação é uma ferramenta de criação conhecida por trazer as ações do ator organizadas por meio de roteiros físicos a partir de movimentos e abordagens realizadas por estímulos auxiliando na construção de figurino e no trejeitos dos personagens. Trabalhando em partituras específicas do corpo enquanto compõe cada um desses personagens.

¹⁸ Atriz, diretora bissesta e ministrante de oficinas de formação e reciclagem de atores.

relações e pelos lugares que puderam nos afetar como os lugares de nascimento ou lugares percorridos ao longo da nossa trajetória. Por meio dessas noções teóricas de Grotowski, buscaram-se a construção e a estruturação de personagens.

Iniciou-se, dentro da disciplina de *Interpretação II*, a criação de dois personagens. A primeira, chamada Doralina, uma mulher que aparentava ter uns 35 anos, mas tinha somente 18. Ela se descuidava da própria saúde e evitava ao máximo se expor ao sol. Seu maior terror era a noite e o contato físico com qualquer pessoa. O toque brusco a fazia revisitar seu pai da pior maneira possível. O outro personagem chamava Evans e se questionava sobre sua identidade de gênero, ao mesmo tempo, desejava ter filhos e uma família junto com seu namorado. Porém o medo de perder seu grande amor e a rejeição dos familiares e amigos fazia com que ignorasse tudo o que ele era. Todavia, seu grande segredo acaba sendo revelado durante uma noite de amor do casal, quando, entre suas pernas, surge um pênis e toda a sua verdade é expelida à força.

FIGURA 07. Registro prático da disciplina Interpretação Teatral II



Fonte: Acervo pessoal. 2019.

Essa foi uma das primeiras experiências que tive trabalhando a partir de uma noção corporal de identidade de gênero e que me aproximou mais ainda de dúvidas pessoais que eu tinha sobre quem eu era de fato. Já que existiu um Evans ali e existe em outros lugares, eu também precisei decidir ser feliz, independente do que as outras pessoas pensavam e pensam. Meus questionamentos me motivaram a realizar a performance *Corpo-contato* (2022), que trouxe a relação entre meu corpo, as questões de gênero e a Arte no meu processo de reconhecimento e de formação enquanto artista e discente do curso de Teatro.

2.4 A *Performance Arte*, o corpo e as questões de gênero

A partir das vivências nas disciplinas relatadas anteriormente, da minha necessidade por buscar outros lugares de estudos para falar de Teatro, das minhas questões pessoais e do meu processo de formação artístico, busquei dialogar, ao longo do curso de Licenciatura em Teatro, com a área da *performance arte*.

A Performance, em um âmbito histórico, surge, em meados dos anos de 1960, trazendo consigo características muito híbridas e banhadas pelas vanguardas artísticas européias. Contudo, o termo *performance arte* surge a partir de ações e de experimentações artísticas, como é relatado pelo educador José Mário Peixoto Santos (Zmário)¹⁹:

O termo performance art sugere ações realizadas por artistas, no âmbito artístico, no bojo das experiências vanguardistas européias. No cotidiano do homem comum, performance é utilizado de maneira generalizada para descrever as séries de exercícios nas academias de ginástica; o *test drive* do automóvel do ano; o desempenho sexual do (a) parceiro (a) em testes propostos por revistas de comportamento; e até mesmo para denominar produtos da indústria alimentícia como a bebida láctea performance. (Santos, 2008, p.2)

Foi justamente pensando nesses aspectos que acabam envolvendo a performance arte que eu explorei e experimentei essa prática enquanto uma possibilidade no meu percurso de artista. Lembrando da fala de Eleonora Fabião²⁰, (2013) “o artista desprograma a si e ao meio. Através de sua prática acelera circulações e intensidades, deflagra encontros, reconfigurações, conversas” (Fabião, 2013,p.05). Trabalhando com esse corpo aprendendo sobre si, reinventando e desarticulando os “modos” naturais e os atos momentâneos. Eu sentia a necessidade de me reinventar e a performance se tornou meu meio de reinvenção na Arte e na personalidade.

Enquanto explorava esse outro lugar de trabalho, aproveitando as investigações e aprendizados corporais adquiridos nas disciplinas aqui já mencionadas, alcanço a etapa da minha transição de gênero. Nesse momento, questioneei sobre as representações que tinha sobre o corpo (o meu e o do outro). Enquanto caminhava pelo espaço durante as práticas e os exercícios propostos nas disciplinas, eu já buscava encontrar um equilíbrio com minhas questões

¹⁹ Artista performático, educador e pesquisador da linguagem artística da performance.

²⁰ Performe, teórica da performance e também é professora associada a Escola de comunicação da UFRJ.

peçoais, diferenças e dificuldades.

Quando eu tentava me concentrar, desejava me desprender dos significados estabelecidos para meu corpo, porque eu acreditava que o olhar do outro acabava redirecionando meu olhar para mim mesmo. Remetia-me a sentimentos que me faziam lembrar de quando me diziam que eu não deveria me comportar de determinados modos e sentia a reprovação nos olhares que se dirigiam a mim. Por vivenciar tantas imposições sociais e/ou de poder de gênero, em muitos momentos, as disciplinas me levaram a rememorar o período de quando era criança, no qual eu me sentia silenciado.

Para a professora Joan Scoot²¹, esse desconforto, sentido por mim e lembrado durante as disciplinas, faz parte do que foi firmado historicamente para meu gênero biológico, dando ênfase aos contextos que determinam como eu deveria me comportar perante o sistema por ser homem ou por ser mulher: “[...] O gênero é um elemento constitutivo das relações sociais baseadas em diferenças percebidas entre os sexos... [...] Uma forma básica de expressar relações de poder” (Scoot, 1995, p.86).

Todavia, a maneira como eu pude desconstruir essas imposições desajustou a noção de que o gênero tem um lugar específico para estar, principalmente quando passo a vestir e a usar um nome diferente do qual foi designado para mim. Passo a inscrever um novo corpo e a abraçar o que valida ainda mais essa minha estrutura, me distanciando de comportamentos que eu deveria ter herdado desde quando era pequeno. Em muitos momentos, nos vemos em lugares que são para um gênero que outro não pode estar. Caso isso seja mudado, haverá um certo repúdio por parte da sociedade, já que ambos – biologia e sociedade – andam juntos. Talvez por esse motivo me senti e me sinto ainda em um lugar em que não deveria estar, porque ir de encontro ao sistema que dita seu lugar é trazer muito desconforto.

A partir de estímulos por entre as práticas e teorias das disciplinas do curso de Teatro, me propus a experimentar um outro lugar por meio da performance intitulada *Corpo-contato*, que fez parte do memorial reflexivo apresentado no ano de 2022, como trabalho de conclusão de curso da Especialização em Estudos Teatrais Contemporâneos/UNIFAP.

²¹ Professora, especialista na história do movimento operário no século XIX e do feminismo na França.

Tendo em vista os conhecimentos adquiridos durante as disciplinas, especialmente aquelas que aqui já foram mencionadas, deixei-me ser conduzido pela fala de docentes do curso de Teatro, que, vez ou outra, diziam: “caminhe pelo espaço e relaxe”. Foi exatamente isso que busquei na elaboração e realização da performance. No entanto, agora, em uma tentativa de ressignificar os meus conceitos corpóreos anteriores com as minhas próprias questões subjetivas quanto a minha identidade de gênero.

Foi em uma caminhada dentro da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) que deixei meus movimentos e gestos se transformarem como *performer* que investigava as minhas mudanças físicas de transição de gênero. Foi nesse período que comecei a observar, também, ainda mais os outros corpos e as nossas diferenças, pois, tive que lidar com a reverberação dessas mudanças nas próprias disciplinas da Graduação em Teatro, por exemplo, quando, durante a realização de exercícios vocais, percebi que as pregas na minha garganta se modificavam e ficavam mais graves.

Havia, evidentemente, a necessidade de uma recolocação desse meu corpo no espaço e no meu fazer artístico. Para chegar no resultado final da performance *Corpo-contato*, tive que reaprender novamente como me movimentar e até mesmo falar. A participação nas práticas e discussões teóricas foram importantes para maturar as concepções que diziam respeito ao meu corpo antes e depois da terapia hormonal²².

Para Fabião (2013), a performance consegue ultrapassar os limites pacíficos considerados normativos a partir do momento em que consegue alcançar um nível de pertencimento, já que, muitas vezes, durante a performance, essa pessoa, como no meu caso, acaba por se desconfigurar buscando outros significados para si:

[...] pertencer ao mundo, pertences ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como “arte” [...]. Este pertencer performativo é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência (Fabião, 2013, p. 04).

Foi para alcançar esse sentimento de pertencimento, como Fabião mencionou, que pude, por meio da performance *Corpo-contato*, criar outra relação

²² Terapia hormonal ou hormonioterapia visa tornar a pessoa transgênero mais confortável consigo mesmo, tanto físico como psicologicamente. Diminuindo os conflitos de gênero e aparência. Em alguns casos, segue usando hormônios para encontrar este equilíbrio.

entre os espaços da universidade, a formação em Teatro e minhas questões subjetivas em uma busca que, na performance, fosse possível entender quem eu estava me tornando e o motivo de não conseguir me reconhecer entre os espaços de convívio.

FIGURA 08. Registro prático, Performance *corpo-contato*.



Fonte: Fotomontagem de acervo pessoal. 2022.

Saliento que essa nova perspectiva de olhar sobre meu corpo por meio da performance foi muito importante para alcançar, de maneira mais ampla, a compreensão das propostas feitas pelas diversas disciplinas durante a graduação em Teatro. Com a realização desta performance, pude me expressar e me identificar com o mundo, não mais sob orientação do outro. Eu me sentia mais seguro.

Foi, então, que percebi que deveria investigar outros lugares de experimentação a partir do meu corpo, pois eu rompia com os pensamentos que me prendiam aos movimentos e às concepções direcionadas ao gênero. O lugar em que estava, mediante a realização das disciplinas práticas, no curso de Teatro, era semelhante a um espelho, me mostrando que eu não estava conseguindo falar e me parecia assustador em muitos momentos.

Foi importante e necessário percorrer, em busca de outros lugares e de teóricos como Paul B. Preciado²³, justamente por falar que:

²³ É um filósofo transgênero e escritor feminista que discorre sobre temas como teoria queer, arquitetura e filosofia de gênero.

Quando novas fronteiras administrativas e políticas, barreiras invisíveis, mas efetivas se erguem diante de você e o dia-a-dia se torna uma corrida de obstáculos: você deve investigá-las” (Preciado, 2021, p.283).

Entendendo que, ao me propor a falar desse lugar de representatividade e da configuração do meu corpo transgênero, acabo por lidar com muitas dessas fronteiras e tensões sociais, conforme mencionados na citação acima, como, também, reflito sobre a presença nas Artes da Cena, principalmente, porque esse processo de reconhecimento desse corpo, como estudante, se ampliou para um reconhecimento de um corpo expressivo, performático e artístico que não tem nenhuma necessidade de retornar para as caixas padronizadas.

3 CAPÍTULO 02 : MONITORIA DE *INTERPRETAÇÃO TEATRAL II*: OLHARES PEDAGÓGICOS SOBRE O CORPO

3.1 Observação e reflexões sobre o processo formativo corporal dos discentes

Tive a oportunidade de participar da disciplina de *Interpretação Teatral II*, em 2022, como monitor e, assim, fomentei outro lugar na minha formação, voltado para o fazer pedagógico na relação de ensino-aprendizagem em Teatro. Observar os corpos de discentes que estavam em semestres iniciais do curso e outros que já estavam nos últimos semestres expandiu minhas reflexões sobre o papel do corpo durante o percurso formativo em Teatro.

Este novo olhar contribuiu para que pudesse perceber, a partir de uma outra perspectiva, a vivência dos discentes em uma disciplina que enfatizava os aspectos corporais no processo de formação. As discussões e aulas práticas aconteceram entre agosto e dezembro de 2022. Tive o contato com planejamentos do professor ministrante da disciplina Raphael Brito, que previa práticas e discussões teóricas a partir de encenadores como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski e Artaud. Além de tudo, a disciplina também trouxe como procedimento de interpretação a técnica do rasaboxes e o procedimento dos viewpoints.

Neste período, foi possível pensar nas possibilidades de como se trabalhar com o movimento do corpo e das articulações, a construção de repertórios, seja a partir da repetição de movimentações realizadas na relação com o outro, seja pela busca por encontrar tais movimentações a partir de uma investigação pessoal. Além disso, Stanislavski, assim como outros teóricos e encenadores, contribuiu para trazer um caráter mais imaginativo e expressivo, o que contribuiu com a individualidade de cada discente.

Como é possível perceber nesta fala de Konstantin Stanislavski para uma atriz - Stanislavski interrompeu-a abruptamente: “você é uma gata, tem de mover-se como uma gata e sentir como uma gata, cantando essa canção” (Stanislavski, 2001, p.20) dando a entender que, às vezes, por mais que saibamos o que temos de fazer durante os estudos e as práticas, não sabemos agir com o que temos, na medida em que tendemos a nos ridicularizar e precisamos, neste momento, nos reconhecer com um corpo potente e que deve e pode assumir seu papel em uma cena.

Figura 09. Registro prático da monitoria, na disciplina *Interpretação Teatral II*



Fonte: Acervo pessoal. 2022.

Essa noção de consciência era alcançada pelos discentes da disciplina à medida que o professor trazia estímulos como caminhar pelo espaço, fechar os olhos enquanto se estava deitado no chão ou pela escuta de sonoridades, que eram disponibilizadas por ele. O professor, de forma pedagógica, articulava conceitos e pressupostos práticos a fim de que os discentes alcançassem uma aproximação e uma busca particular de sensações e de afetações vindas do silêncio e da respiração. A instrução, nesse momento, era para que buscassem encontrar a pulsação e a percepção de seus corpos.

Na prática, também observei que, durante o processo, os estudantes precisavam ter paciência para desenvolver a escuta e a movimentação dos seus corpos. Era preciso, também, estabelecer diálogos com as noções teóricas da disciplina, como as de Antonin Artaud²⁴. Para tal, enquanto caminhavam pelos espaços, os discentes deveriam exercitar a ideia de transformação que viria de dentro para fora e poderiam pensar a partir de outras possibilidades de estímulos que pudessem movê-los por esta busca.

É preciso que se trabalhe e se exercite esse olhar atencioso para com esses corpos e com seu estado de presença na cena, e, em alguns momentos, como no meu caso, será necessário desvincular-se de noções heteronormativas e

²⁴ Além de ter sido um rebelde radical, também foi um dramaturgo, poeta, escritor, ator, roteirista e diretor de teatro francês que se opunha a todo tipo de dominação e hierarquia.

cisgêneras comumente instituídas que possam impedir os processos de criação em Teatro, por exemplo, ou durante a construção de personagens.

Ao final da disciplina, eu me voltava cada vez mais para compreender quais seriam os limites corporais expressivos e físicos de cada corpo. Exemplo disso é que, em uma aula, durante alguns exercícios de movimentação com giros dos braços, um dos estudantes, enquanto girava seu braço, ora 180°, ora 360°, parou seu movimento, alegando não poder mais continuar pois, além de estar cansado, sentiu que poderia se machucar se continuasse.

Essa percepção de si demonstrava que os estudantes já começavam a se perceber e a cuidar de si respeitando seus limites. No entanto, mesmo alcançando a noção sobre seus corpos, começo a supor que o cansaço poderia ser também proveniente da ausência de atividades físicas. Além do mais, passei a considerar o contexto no qual, recentemente, passamos por momentos de reclusão devido à pandemia da COVID-19, causada pelo coronavírus (SARS-COV-2), que, segundo dados da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), intensificou o uso prolongado de dispositivos tecnológicos na rotina de muitos.

Durante a pandemia, 48,7% dos adolescentes do país têm sentido preocupação, nervosismo ou mau humor, na maioria das vezes ou sempre. Houve aumento no consumo de doces e congelados, bem como no sedentarismo: o percentual de jovens que não faziam 60 minutos de atividade física em nenhum dia da semana antes da pandemia era de 20,9%, e passou a ser de 43,4%. Setenta por cento dos brasileiros de 16 a 17 anos passaram a ficar mais de 4 horas por dia em frente ao computador, tablet ou celular, além do tempo das aulas online. [...]Mais de 40% dos adolescentes não praticaram atividade física por 60 minutos em nenhum dia da semana durante a pandemia. O percentual de jovens que não faziam 60 minutos de atividade física em nenhum dia da semana antes da pandemia era de 20,9%, e passou a ser de 43,4%. No período, mais de 60% dos adolescentes relataram ficar por mais de 4 horas em frente às telas de computador, tablet ou celular como, lazer, além do tempo para as aulas a distância. Entre os adolescentes de 16-17 anos, o percentual alcança 70% (Portal Fio Cruz, 2020, s/p)²⁵.

Diante dessas dificuldades observadas, pude relacionar com a possibilidade da ausência de atividades físicas como é apontada pelo estudo de Markus Vinicius Nahas²⁶ no livro *Atividade física, saúde e qualidade de vida* como um dos aspectos que podem contribuir com um baixo rendimento corporal, além de hábitos não tão

²⁵ Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/pesquisa-da-fiocruz-aponta-os-impactos-da-pandemia-na-rotina-dos-adolescentes-brasileiros>. Acesso em: 18.jun.2023.

²⁶ Tem experiência nas áreas de Atividade física, Saúde e Qualidade de vida, além de ser graduado em Educação Física pela Universidade do Estado de Santa Catarina. É mestre em Educação Física pela Vanderbilt University e PhD em Educação Física pela University of Southern California.

saudáveis como a ingestão de doces e o excesso de comidas industrializadas que tornam esses corpos mais lentos e sedentários. Contudo, considerou-se que esses corpos por terem uma estrutura diversa e por estarem em condições diferentes durante as práticas desta disciplina, tiveram um retorno e um impacto particular pertencentes a cada um deles. Por isso, entendo que os discentes desta disciplina estavam em um processo de reencontro com o próprio corpo. Dessa maneira, suas experiências adquiridas ao longo dos exercícios e dos estudos puderam servir como auxiliar na expansão dos recursos expressivos acionando desde a respiração, a improvisação e a escuta.

3.2 Reflexões sobre minhas contribuições na disciplina

Nessa disciplina, como monitor, eu pude ter contato com os discentes de diversas formas: em alguns momentos orientando-os sobre como deveriam realizar suas atividades com indagações sobre como escrever os textos solicitados pelas disciplinas usando as normas da ABNT, em outros, os questionamentos eram sobre os momentos práticos e, principalmente, os modos de se alcançar um corpo mais expressivo.

Houve muita dificuldade quando foi necessário sair dos estudos teóricos para as práticas. Nesse momento, não posso deixar de mencionar que alguns discentes chegam ao ensino superior em Teatro sem referências sobre interpretação ou atuação. Pude notar que o estudante se ausentava dos trabalhos práticos por não conseguir externar, em seu corpo, suas ideias ou por medo de não “alcançar” uma representação que julgasse ser suficiente para o professor da disciplina.

Um dos momentos em que tive maior atuação na disciplina foi quando pude orientá-los quanto ao trabalho prático final, que consistia em cada grupo construir uma cena que deveria ter entre 10 à 15 minutos. Eles deveriam apresentar não só os estudos dos teóricos escolhidos para cada grupo, mas, também, deveriam trazer na prática conceitos dados durante a disciplina, como as teorias de encenadores como Stanislavski, Grotowski e outros, além da temática sobre a ditadura e a censura, as questões discutidas e que pertenciam a seu processo particular e de percepção no trabalho.

Dessa forma, os auxiliei mostrando-os o quão potentes eram suas propostas, e os estimulei a buscar afinidades com os conceitos trabalhados na

disciplina, tais como, explorar os campos psicofísicos, reconhecendo as potencialidades do corpo enquanto os desconstruíam trabalhavam respeitando seus limites e as habilidades ao mesmo tempo que ampliavam seu campo de percepção. Assim, se sentiram mais próximos da proposta solicitada pelo professor. Além disso, eu os provocava a expressarem suas ideias verbalmente e, posteriormente, experimentando-as sob a forma de ações, gestos e movimentos para reconhecerem o que já havia sido trabalhado em seus corpos.

Após as orientações e ao escutar seus comentários, eu percebi que as suas dificuldades se davam, por muita insegurança e por não se sentirem representados, e, notadamente, por não acreditarem que tivessem particularidades que poderiam ser exploradas e mostradas na sala de aula juntamente aos estudos teóricos e práticas da disciplina. Porém, aos poucos, em meio a tempestade de ideias, encontraram referências de si e um caminho, e, mesmo que na escola básica essa autonomia não tivesse sido estimulada, durante esse processo de construção foi diferente, eles puderam se posicionar e falar o que desejavam e como desejavam fazer aquele trabalho.

Outra estratégia elaborada por mim, como monitor, e pelo professor da disciplina, foi a de conversar com os discentes, durante os horários das aulas, em horários diferentes e agendados de acordo com cada teórico estudado por eles. Quando nos encontrávamos no Laboratório de Experimentações Cênicas (Sala preta), todos os grupos traziam para a criação do trabalho final da disciplina, suas demarcações espaciais, sonoras e propostas que precisavam de mais direcionamento a fim de alcançar uma organização de suas ideias. Por esse motivo, primeiro escutei a necessidade de cada um, anotei as principais questões e, depois, me posicionei sugerindo como poderiam apresentar e executar suas cenas. Seleccionei sonoridades, textos e vídeos que enfatizassem seus desejos, possibilidades estéticas e que estimulassem a pulsação em seus corpos.

Na figura abaixo apresento o momento em que conduzi as experimentações como monitor, orientando-os, de acordo com suas solicitações, a colocarem em prática as ideias, tais como, a manipulação e seleção dos refletores durante a realização de cenas relatadas desde os encontros iniciais, e que se moldaram ao final daquele processo de criação.

Figura 10. Registro prático da monitoria: composição de cena.



Fonte: Acervo pessoal. 2022.

A cada encontro com discentes no Laboratório de Experimentações Cênicas, eu sentia que eles conseguiam manipular melhor seus corpos e a iluminação, usando-a para definir suas sombras, para criar ambientações favoráveis ou para dar ênfase aos seus rostos durante os ensaios com a luz frontal. À medida que as experimentações cênicas, eu organizava um material de audiovisual para que fosse usado como base nas orientações e também servisse como ponto de partida para fazermos as escolhas estéticas da cena. Além de tudo, cada grupo foi criando afinidades entre si durante seus estudos e trouxeram consigo suas reflexões enquanto construíam seus repertórios e provocativas dentro da sala de aula.

Mais tarde, isso iria resultar no experimento cênico final, no qual puderam trazer seus corpos representando esses cruzamentos, narrando suas vivências que foram se construindo ao longo da disciplina. A exemplo disso, menciono algumas noções trabalhadas durante esse processo, a combinação de signos no espaço para permitir a abertura de novas percepções, a tentativa de manter o corpo focado nos próprios movimentos, o auto aprimoramento e os exercícios de relaxamento e de reflexão. Como uma das bases de leitura, cito Sérgio de Carvalho²⁷: *Stanislavski e a formação do ator*, usado nas propostas corporais, em que ele investiga o lugar de formação em conjunto com a prática pedagógica do

²⁷ Professor livre-docente na Universidade de São Paulo (USP), dramaturgo e diretor teatral.

diretor Constantin Stanislavski, considerando suas dinâmicas relacionais que perpassam por muitas fronteiras como a política e a ética.

Esse meu processo de percepção e de observação sobre os corpos em interpretação/atuação começou em 2019 foi também para mim o lugar de aprender a falar de quem eu era e de entender essa prática corporal como necessária para o meu processo de formação dos discentes em Teatro, já que há a necessidade desde o início do curso de tornar o corpo potente para a cena.

No decorrer do meu processo como monitor rememorei as minhas próprias dificuldades, que, em muitos momentos, se assemelhavam àquelas dos discentes acompanhados na monitoria, tais como, minhas dificuldades de realização de exercícios práticos, especialmente aqueles que eram repetidos até a exaustão ou quando eu precisava estar focado em realizar uma cena em que deveria desconsiderar as pessoas que estavam passando ao meu redor.

Foi a partir desta experiência, como monitor, que pude me colocar em um lugar que exige outras perspectivas e outras percepções sobre o meu corpo e o corpo do outro. Especialmente, a partir da presença de uma estudante, uma pessoa com deficiência física, descobri o desafio de considerar as especificidades dos corpos.

FIGURA 11: Registro prático da monitoria, na disciplina Interpretação Teatral II



Fonte: Acervo pessoal. Registro das aulas de monitoria 2022.

A discente que possuía pouca mobilidade precisou ser auxiliada durante a

realização de seus alongamentos e/ou aquecimentos. Por isso, investiguei formas de poder tocá-la, sentindo sua respiração, seu peso e a melhor forma para que pudesse mover seus pés, seu tronco, sua cabeça e suas mãos sentada na cadeira de rodas, ou como aconteceu, muitas vezes, de ter de carregá-la até os colchonetes para facilitar a sua relação de contato com o espaço e com os outros dentro da sala.

Propus, em alguns momentos, que ela pudesse levantar as duas mãos enquanto estivesse deitada no colchonete ou que movimentasse o quadril para ter forças em seu abdômen. Desse modo, ela podia desenvolver outras ações físicas que até o momento não aconteciam, como segurar uma bola. Em outro momento em que pude auxiliá-la, utilizei meu próprio corpo em contato com o dela, ora ajudando com seu processo de sensibilização, ora movimentando-a pelo espaço. Foi, portanto, por meio do toque e do estado de atenção enquanto monitor que entendi que o processo corporal dessa discente e de todos dentro da sala tinha suas especificidades.

Diante do exposto, eu posso dizer que, durante esta etapa de estudos, o meu olhar pedagógico na disciplina de *Interpretação Teatral II* foi o convite para intensificar a minha percepção diante das relações de ensino e de aprendizagem do corpo do discente em Teatro, assim como, também, foi um estimulador para repensar essa busca de si durante as aulas práticas que vivenciei no laboratório e, especialmente, falando de como acontece essa formação de discente-artista dentro do Curso de Teatro da Unifap.

É preciso ressaltar que os discentes precisam e devem encarar as etapas de formação adquiridas ao longo das disciplinas para obterem a devida consciência sobre seu próprio corpo enquanto está em contato com o corpo do outro.

4 CAPÍTULO 3: O CORPO NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DE DISCENTES EGRESSOS DO CURSO DE TEATRO

4.1 Considerações sobre a entrevista performativa

No dia 19 de agosto de 2023, foi realizada, no Laboratório de Experimento Cênicos do Curso de Teatro, a entrevista performativa, que contou com a presença de discentes egressos²⁸ das turmas de 2018, 2017, 2016, 2015, além de ter a participação dos docentes da área de Prática Teatral do Curso de Teatro.

Todos foram orientados a trazerem, para este encontro, o que denominei como *objetos poéticos* (figurinos, cenário, poemas, músicas, textos, fragmentos de diários de bordo, etc.), isso se trata do termo conhecido por Andrea Hofstaetter²⁹(2018) como *Objetos propositores*³⁰, que carrega a responsabilidade em estimular e trabalhar com possibilidades de vivências do que foi produzido pelo criador do objeto, e ele provocará uma ação por parte do público ou de quem o assiste. Para esse momento, eles tiveram que considerar, dentre as disciplinas de *Espaço corpo e movimento*, *Expressão corporal e Interpretação Teatral II*, a que mais teve significância entre seus estudos práticos e observações realizadas durante os anos de estudos e pesquisas dentro do Curso de Teatro.

FIGURA 12: Registro entrevista performativa FIGURA 13: Registro entrevista performativa



Fonte: Acervo pessoal. Registro performance 2023. Fonte: Acervo pessoal. Registro performance 2023.

²⁸ Irei preservar os nomes dos discentes egressos que participaram da entrevista performativa por questões éticas.

²⁹ Professora associada do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.

³⁰ São objetos propositores ou materiais didáticos para o ensino que se referem ao ato de utilizar produções artísticas que carregam consigo experiências para o público. Assim, também se busca possibilidades de criação de materiais que serão utilizados em situações que promovam o aprendizado.

Para que a proposta acontecesse, eu recorri a minha performance oriunda de outros trabalhos mencionados nesta pesquisa, conhecida como *Corpo-contato*, mas a reestruturei para a entrevista e intitulei *Fio-contato*, justamente por se tratar de um fio condutor de contato entre o meu corpo, os presentes e o espaço. A performance, nesse caso, foi a responsável por estimular afetações e provocar as narrativas das experiências e das memórias dos participantes. Abaixo compartilho de que forma esse processo se realizou:

1. **Primeiro momento:** Os participantes foram convidados a entrarem no Laboratório de Experimentações Cênicas, acomodando-se no espaço, onde continha alguns colchonetes para que se sentissem mais cômodos. Além disso, estavam posicionados os barbantes, os pincéis coloridos e as folhas no tamanho A5 para serem usados nas etapas seguintes.

2. **Segundo momento:** A performance começou a ser por mim executada, acompanhada pelo som Ohm Mantra³¹ que purifica o ambiente, traz vibrações positivas aumentando a concentração e o foco. Em seguida profiro as seguintes palavras:

Esse é o meu *fio-contato*, é o meu invólucro, é a minha casca. Cada um de nós temos um elemento que nos conecta a nossa prática, ao nosso corpo, ao nosso laço de aprendizagem. E quando nós precisamos nos conectar a ele, recorremos a esse fio-contato, é como o meu fio terra que me conecta, quando preciso, para aprender, entender e para saber quem eu sou. E vocês fazem parte dessa teia. (Texto de autoria própria, performance *Fio-contato*, 2023)

Desta forma, pude representar como eu via o meu processo de formação diante das relações e daquela prática.

3. **Terceiro momento:** Após entrelaçar minha cabeça diversas vezes com o barbante, prossegui convidando aos presentes que fizessem o mesmo e depois compartilhassem seus barbantes junto comigo formando a representação de uma teia de conexões de ideias, de sentimentos, de experiências e de formação no curso de Teatro.

4. **Quarto momento:** Após se libertarem do *fio-contato* de conexões, já sem a sonoridade, os convidados foram orientados a escreverem palavras-chave para ajudá-los a narrar suas experiências a partir de seus objetos poéticos.

³¹ Ohm mantra considerado um dos sons mais importantes do universo, produz uma vibração que é sentida desde as cordas vocais e paranasais contribuindo com um grande relaxamento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WEuCLcBfapY>. Acesso em: 08 de agosto de 2023.

5. **Quinto momento:** A partir dessas palavras-chave, os presentes foram convidados a falar das experiências formativas voltadas para o corpo que foram vivenciadas como discentes e docentes no curso de Teatro. Narrando também de que forma seus objetos poéticos foram escolhidos ou mesmo construídos e sua importância para as relações construídas com suas experiências corporais, finalizando, assim, a entrevista performativa.

FIGURA 14: Registro ferramentas: entrevista performativa



Fonte: Acervo pessoal. Registro performance 2023.

Durante essa entrevista performativa, obtive filmagens, fotos, escritos realizados pelos próprios participantes e áudios com o objetivo de averiguar as percepções e impressões que foram trazidas e discutidas ao longo desse processo. A partir desse material levantado, o capítulo se propõe a responder as perguntas centrais da pesquisa que guiaram a entrevista performativa:

- Percebemos enquanto discentes e docentes que o corpo exerce fundamental importância na nossa formação artística em Teatro?
- Qual seria o papel do corpo no processo de apreensão dos conhecimentos corporais em Teatro?
- Quais experimentações corporais vão se tornando significativas neste percurso formativo?
- Quais investigações práticas foram mais significativas quanto ao aspecto corporal?

- Quais contribuições estas disciplinas trazem para a formação desses artistas de teatro?

4.2 Entrevista performativa: reflexões a partir da perspectiva de discentes egressos e docentes do curso de Teatro da UNIFAP.

Foi a partir de estímulos e afetações gerados pela performance *Fio-contato* que surgiram as palavras-chave responsáveis por guiarem as memórias e as vivências dos participantes. Além de narrarem os momentos que marcaram sua passagem pelo curso e pelas disciplinas, especialmente aquelas vinculadas às práticas teatrais, foi também o momento em que trouxeram o objeto mais significativo desse percurso que denominei como *objeto poético* a fim de auxiliá-los no resgate das memórias e das experiências com o corpo.

Durante essas narrativas, tivemos duas palavras-chave que representaram cada um desses participantes, como cito agora: Participante A = **Elo** e **Corda**; Participante B = **Paciência** e **Atitude**; Participante C = **Entrelaçamento** e **Descoberta**; Participante D = **Equilíbrio** e **Jornada**; Participante E = **Lembrança** e **Amizade**; Professor A = **Resiliência** e **Determinação**; Professor B = **Embaraçar** e **Soltar**; Participante C = **Arti(sta) pro(fé)ssor** e **corpo**.

Abaixo descrevo as percepções relatadas que se sobressaíram durante a entrevista performativa a partir das provocativas envolvendo o corpo e o processo de criação dos discentes, como a consciência do corpo, as metodologias dos docentes, o processo colaborativo e as relações de trocas afetivas e as questões envolvendo a estrutura do curso. Como podemos ver nos próximos subitens, a partir das bases mencionadas, como se sucederam os diálogos e discussões sobre estas referidas abordagens emergidas da entrevista.

4.2.1 O corpo: consciência e autoconhecimento

De acordo com a fala dos participantes durante a entrevista performativa, eu pude perceber algumas contribuições que o curso teve na formação dos discentes a partir de disciplinas como *Espaço, corpo e movimento*, *Expressão Corporal* e *Interpretação Teatral II*, tais como, a consciência corporal e o autoconhecimento.

Foi a partir da fala da participante A que eu consegui perceber que, durante o curso, ela iniciou seu processo corporal, primeiramente, se reconhecendo e se percebendo corporalmente durante as aulas práticas de *Espaço, corpo e movimento*:

O curso de teatro em si me ensinou a me conhecer, antes de tudo, antes de vir aqui para a Universidade era uma menina muito confusa, com as minhas coisas, até mesmo com meu próprio corpo. [...] essas disciplinas como Espaço, corpo e movimento foi basicamente quem me moldaram como um barro que foi sendo lapidado. Fui conhecendo o que realmente eu gostava, [...] e se não fosse graças ao curso em si, eu não seria algo que eu sou hoje. E eu sou muito pequena, e tinha muitas inseguranças como aluna, fui conhecendo as possibilidades do meu corpo e como deveria fazer". (Participante A, egressa da turma 2016. Informação verbal)

O participante D também demonstra a tentativa de se autoconhecer, ou seja, de processos de autodescoberta a partir dos questionamentos das disciplinas de *Espaço, corpo e movimento* e *Expressão Corporal* tiveram em sua vida. Sobre este assunto, o participante D menciona em sua fala:

Essa disciplina, esse processo, ele acabou se desdobrando numa perspectiva, eu enquanto uma pessoa que busca entender esse corpo amazônido, afroribeirinho.[...] Eu sempre fui muito agitado nas aulas práticas, tanto nas questões corporais eu sempre busquei me desafiar muito, eu me desafiava a ficar até o final. [...] A gente fala que é do interior, mas o que é ser do interior e pertencer a esse espaço? Foi nesse processo dentro da graduação que eu me entendi como um homem do interior e entendi minhas particularidades". (Participante D, egresso da turma 2018. Informação verbal).

Assim como na fala da participante A, o participante D acaba conhecendo seu corpo dentro do curso e começa a prestar mais atenção em seus traços expressivos e em suas características físicas. Todavia, no caso do participante D, falar de seu corpo, resgata, também, especificidades relativas à sua ancestralidade. O corpo é um viés que o reconecta com quem ele é, permite se reconhecer como uma pessoa afroribeirinha ou amazônida e buscar se encontrar artisticamente a partir desses lugares. Quando eles – participantes A e D se percebem corporalmente, vão investigando e tateando pesquisas cênicas e corporais que mais fazem sentido em sua realidade revelando sentimentos que dizem respeito ao pertencer a algum lugar e/ou a si mesmo.

Na fala do participante C, ele traz uma relação sensorial com o corpo, se percebendo em um viés de descoberta também a partir de um olhar para si e para seu entorno.

Eu lembro que nós pegávamos passávamos os fios nas árvores[...] nós tínhamos muito essa relação com a questão da natureza com os pés descalços na disciplina espaço corpo e movimento [...] Via aquilo de sentir, de intuição e dentro desse processo que foi e estar ali com os outros com esse corpo, e a questão dos movimentos que estávamos fazendo, porque

nosso corpo ele fala [...] Eu me questioneei o que meu corpo estava me dizendo. Que espaço que eu estou? A forma como meu corpo está agora. (Participante C, egresso da turma 2017. Informação verbal).

As falas dos participantes A, C e D está em diálogo com o que diz a encenadora Verônica Fabrini Machado de Almeida³². Ela aponta a importância de nos questionarmos, enquanto artistas, sobre nossos corpos. Que corpos são os nossos corpos? Como nos vemos e nos percebemos? A imagem do corpo, segundo Almeida (2016) é formada [...] pelos afetos vividos, experienciados pelo próprio corpo dentro de uma determinada cultura” (Almeida, 2016, p.52) logo, as provocações, sensibilizações e sensorialidades trazidas pelas disciplinas moviam não apenas as questões estéticas ou poéticas, mas a percepção de si como sujeitos inseridos em diferentes contextos.

Considerando as experiências particulares, além dos estudos trabalhados em sala de aula, a construção desse corpo se dá, também, a partir da sua carga cultural e de seu povo. Mesmo que, muitas vezes, não consigamos encontrar qual lugar é esse que nosso corpo ocupa na sociedade e nas Artes de modo tão imediato, o processo de se reconhecer poderá reverberar nas escolhas artísticas de cada um (a): as poéticas ou as estéticas adotadas, os temas de pesquisas durante a graduação e a afinidade ou não com determinados conteúdos do curso.

Para os participantes A, C e D o contato com o curso de Teatro e as disciplinas práticas contribuíram para que fosse possível entender mais seus corpos, suas particularidades e atravessamentos culturais (tais como, as questões étnicas, raciais e de gênero). Essa busca por outros olhares acaba por ampliar o campo de possibilidades e de construção desses corpos que não se constroem somente nas disciplinas, mas que pode ser por estas potencializado quanto às suas expressividades na medida em que as questões pessoais de cada um também são desveladas na prática cênica.

4.2.2 Metodologias: Diálogos entre docentes e discentes.

Foi a partir das palavras-chaves, **Paciência e Atitude**, que o participante B desenvolveu suas considerações a partir das metodologias vivenciadas dentro da sala de aula. Ele mencionou que, de forma gradativa, conseguiu percorrer os caminhos traçados pelas disciplinas práticas juntamente com os professores e seus

³² Encenadora e atriz. Bacharel em Artes Cênica pela UNICAMP (1990), Mestre em Artes pela UNICAMP (Encenação - 1996), Doutora em Artes Cênicas pela USP.

colegas. “*Eu via as coisas muito concretas, sabe? E eu não conseguia ver as coisas abstratas [...] e o teatro é subjetivo [...]. Me diziam no início para imaginar uma floresta, o mar, trazer a emoção. Trabalhar com as coisas mais poéticas, e eu não entendia isso*”. (Participante B, egresso da turma 2017. Informação verbal).

Para entendermos a fala do participante B, devemos lembrar que, a partir da entrevista performativa, descobri que muitos dos estudantes, ao ingressarem no curso de Teatro, não tiveram contato prévio com a linguagem teatral. Eles não traziam, portanto, referências estéticas ou de como se relacionar com o espaço, com o próprio corpo ou com as práticas propostas. O participante B, por apresentar necessidades educacionais específicas demonstra dificuldade com a metodologia empregada pelo professor, que buscava desenvolver um trabalho de ampliação da expressão e da criação de repertório de movimentos usando como estímulos à imaginação.

No entanto, pelas reflexões trazidas pelo participante a partir da disciplina de *espaço corpo e movimento*, notadamente, percebi que ele teve seu processo de relação com o corpo diferente dos demais. Dessa forma, na maioria das vezes, alguns dos exercícios e das práticas, ao trabalharem com a imaginação, dificultavam que ele conseguisse experimentar corporalmente elementos importantes para a investigação corporal na formação de atores e atrizes, tais como: noções de tempo, formas, peso, respiração, tônus, relações entre corpo/espaço e etc.

Porém, ao ser perguntado qual metodologia que marcou sua experiência corporal no curso, o participante B mencionou a disciplina de *Interpretação Teatral II*, que, diferentemente de outras, por escolha do professor, veio trabalhar usando a técnica do Rasaboxes³³ investigando, por meio de emoções e ações físicas, as possibilidades quanto aos modos de interpretar e atuar.

No rasaboxe me senti bem, eu tive que pensar em construir um personagem a partir de um filme ou uma série [...] eu gostei muito disso, e que pra mim faz sentido para dublagem. Na dublagem você tem que ter expressividade e conseguir mostrar as emoções, aprender a interpretação [...] eu tive muitas

³³ O rasaboxes é um jogo que trabalha sobre os estados da emoção humana, é um diagrama quadrado dividido por duas linhas na vertical em paralelo e mais duas linhas horizontais que resultarão em nove. A esses quadrados denominados de *rasas* são atribuídos um estado (ou emoção/sentimento), nos quais a pessoa que se encontra dentro das *rasas* deve experimentar a sensação de sentimento correspondente. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/52652/52652.PDF>. Acesso em 19 de setembro de 2023.

dificuldades nas outras disciplinas porque sou dislexo e as linguagens técnicas embaralham a minha mente (Participante B, egresso da turma 2017. Informação verbal).

Diante do relato acima, percebemos que a afinidade que o estudante conseguiu ter com a disciplina baseia-se na concretude dos espaços delimitados e das emoções bem definidas. São essas as pontes de ligação que facilitaram o aprendizado deste discente. A metodologia proposta atendeu às necessidades específicas do participante, fazendo com que houvesse identificação com a prática.

Neste sentido pode-se afirmar que, quanto às questões metodológicas, professores (as) são responsáveis por configurar, realizar e pensar as ações em sala, considerando os grupos de discentes que compõem aquela disciplina. É preciso, portanto, uma percepção ampla do (a) professor (a) ao organizar seu planejamento observando estas individualidades. Trago a fala do professor A para completar esse diálogo:

Quando eu vejo um aluno com dificuldade e através desse mundo da intuição que eu tenho eu consigo desamarar essa dificuldade dele, então eu pego onde ele travou, o lugar. Porque cada discente tem um nível, se desenvolve de maneira diferente, às vezes a expectativa é que você vença aquela etapa [...]. Toda vez que eu consigo desamarar alguma coisa, como quando o aluno precisa projetar mais a voz, ou que ele consiga ter mais prazer em fazer uma cena, eu cumpro o meu papel. Minha metodologia sempre está em destravar, em trazer a segurança que nunca me trouxeram. Sempre vou buscando por esses caminhos com os jogos que trabalho. (Professor A, leciona disciplinas da área de Prática Teatral. Informação verbal)

O papel do professor vai muito além de somente criar estratégias para suas ações em sala, ele é, também, um condutor que estimula as diversas sensações, como o sentimento de segurança. Muitas vezes o (a) discente não se sente confortável o suficiente para interagir com as propostas desenvolvidas na aula. Então, o (a) professor (a) precisa agir e proceder de acordo com seus conhecimentos e ferramentas a fim de conseguir que os (as) discentes avancem quanto aos conhecimentos sobre o teatro.

Na fala de Cilene Nascimento Canda³⁴, podemos olhar para todo esse processo como: “Toda forma de fazer teatro é importante e agrega em si mesma

³⁴ Professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Formada em pedagogia. Mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – UFBA. Possui experiência em Educação e em Teatro. Além de trabalhar com ludicidade, educação infantil, cultura, arte-educação, educação libertadora, formação docente e teatro do oprimido.

uma diversidade de experimentos e de linguagens só descoberta no e pelo processo de criação, que também é dinâmico e fugaz”(Canda, 2020, p. 11). O que implica dizer que esse processo em que o aluno passa junto com seu professor também faz parte de experimentos e tentativas de fazer teatro. Quando o (a) aluno (a) se questiona por que não está conseguindo se inserir em algum exercício, técnica ou procedimento prático é uma forma de dizer ao docente que existem dificuldades a serem sanadas.

É possível perceber, na fala do professor B, como ele passa a ir construindo suas metodologias, inspiradas em ferramentas que foram sendo agregadas ao longo de sua jornada acadêmica, de suas vivências e envolvimento com o teatro:

Sempre que eu penso em trabalho de corpo eu penso em sensibilizar, ter consciência e expressar. Então eu me sensibilizo com coisas que são concretas onde eu coloco o que estimula... Então como eu sensibilizo o meu pé? Tendo coisas que estimulam o meu pé. De consciência quando eu paro, alinho meu pé nessa posição, alinho a coluna... Tudo isso é um exercício de consciência. [...] Expressão que já vem a parte do movimento. Quando paro, ponho velocidade[...] Eu acho que a coisa do lúdico funciona principalmente nesses momentos de expressão. (Professora B, leciona disciplinas da área de Prática Teatral. Informação verbal)

Esse cuidado em selecionar suas metodologias acontece justamente pensando na relação do corpo pelo espaço, do corpo em contato com outro corpo e, principalmente, do corpo enquanto artista que está em formação, o que exige um olhar mais cauteloso para estimular experimentações teóricas e práticas. Utiliza-se de signos concretos, de elementos lúdicos, tais como, as bolinhas ou até mesmo uma sonoridade específica, como a de uma cachoeira, seria possível, pela fala da Professora B, criar ambientes que favoreçam a concentração, a consciência de si e a sensibilização do corpo. Um processo semelhante é apresentado nas observações de Catarina Rezende³⁵ acerca da pesquisa da dançarina e arte-educadora Angel Vianna³⁶: “O processo lúdico se caracteriza por ser o momento de acordar o corpo. O momento em que podemos sair de um estado de *tensão* para um estado de *atenção* com o corpo. (Rezende, 2018, p.567). Neste caso, pode-se destacar que as metodologias mais lúdicas, como as citadas pela professora B, são

³⁵ Mestre em saúde coletiva pelo IESC/UFRJ. Também tem sua formação em Psicologia pela UFRJ e em Recuperação Motora e Terapia através da Dança pela Escola Angel Vianna.

³⁶ Precursora das noções do movimento, de consciência/expressão corporal. Além de bailarina, professora, coreógrafa e pesquisadora.

um dos recursos encontrados para buscar mais envolvimento e percepção de si por parte de discentes.

Na fala da participante E, as metodologias trabalhadas nas disciplinas de *Espaço, corpo e movimento* foram vistas de uma forma que não dialoga com o que narram os professores A e B. Segundo a participante, na época em que cursava sua graduação (turma de 2015), não tinha muitos professores que eram formados na área específica do Teatro, o que ocasionou que as metodologias trazidas por docentes de outros cursos da universidade não contribuíssem efetivamente com os estudos e experimentações corporais. Sobre o assunto, a participante E relata os impactos da ausência de profissionais com a formação em Teatro no início do curso, especialmente na disciplina *Espaço, corpo e movimento*:

Foi uma disciplina que eu não tenho lembrança nenhuma. Porque fiz parte da segunda turma de 2015, e somente tinha dois professores contratados que eram do teatro e eles não davam conta de todas as disciplinas e da nossa turma. Então eles fizeram algumas associações com os outros cursos para suprir essa necessidade. Até hoje eu não sei o que é o espaço corpo e movimento (Participante E, egressa da turma 2015. Informação verbal).

Vê-se, na fala da participante E, a fragilidade de uma formação, na qual princípios básicos e importantes para o teatro, como as relações entre o espaço, o corpo e o movimento não foram supridas, gerando, inevitavelmente, uma carência de vivências mais significativas e que contribuíram com o desenvolvimento de uma consciência e da expressividade corpórea.

Diferentemente da fala da participante E, e de como se encontrava o curso nos seus anos iniciais, atualmente, o curso é composto por docentes que possuem formações específicas em licenciatura ou bacharelado em Teatro ou Artes Cênicas, o que facilita que suas propostas metodológicas permitam as investigações corporais de modo mais cuidadoso, dialógico com a área teatral e com as especificidades da região Norte, como foi possível perceber na fala do professor C:

[...] pra mim essa ideia de lugar não está associada somente a espaços não vivos, mas também a espaços vivos que somos, nós seres humanos, a natureza, ou os animais... Enfim. Mas podemos pensar esses espaços na perspectiva desses corpos amazônidos que podem ter aula na Ilha de Santana, eles também podem ter aulas numa praça que é arborizada e como a gente pode pensar que o espaço também pode significar nós? e nós significamos o espaço e eu sou como o espaço me é. [...] e como eu me entendo como uma continuidade desse espaço? Eu também posso ser

chamado de corpo e o meu corpo também pode ser chamado de espaço.
(Professor C, Leciona na área de Interpretação. Informação verbal)

Essa perspectiva percebida pelo professor foi um grande diferencial justamente por provocar uma saída da zona de conforto para reconhecer outros lugares dentro do nosso lugar, da nossa cidade, da nossa região e do nosso corpo que vive dentro da Amazônia. Por esse motivo, o professor vem adotando, como parte de sua metodologia, imersões em diferentes espaços do estado do Amapá: rios, florestas, ilhas, dentre outros, numa tentativa de explorar uma metodologia que permitisse discentes a repensarem esses espaços amazônicos de modo corporal, espacial, afetivo e de pertencimento.

De acordo com o Projeto político pedagógico estruturado em 2012, que vem sendo atualizado de acordo com as necessidades vigentes, o curso, desde sua estruturação, espera que o egresso tenha uma formação que dialogue com suas várias esferas que pertencem à atuação artística pedagógica, acolhendo seus aspectos históricos, sociais e culturais que potencializam uma investigação pessoal e profissional. O estudante deverá estar preparado e disponível para trabalhar com muitas perspectivas, principalmente em se tratando de metodologias que provoquem uma reflexão do lugar em que se está inserido. Logo, a proposta do professor C é condizente com o PPC do curso de Licenciatura em Teatro.

Nesse sentido, cabe dizer que o professor hoje obtém muitas possibilidades metodológicas, conseguindo fazer, muitas vezes, com que o aluno se aproxime e possa explorar outras ferramentas, além de que o aluno consiga repensar como está sendo sua atuação em sala de aula:

Faz-se necessário ampliar as perspectivas para além do fazer artístico, criando caminhos para se trabalhar a fruição da imaginação, de ideias, conhecimentos e sentimentos, reflexão sobre a própria história, sobre seu papel no mundo e na sociedade em que está inserido e produção de trabalhos individuais e coletivos. (Werneck, 2015, p.13)

A partir dessas e outras falas emergidas na entrevista performativa, observei que a construção formativa do corpo de discentes ocorre diretamente ligada ao que diz respeito às metodologias e estratégias elaboradas por docentes. Identificou-se, portanto, uma relação de ensino-aprendizagem que vem se estabelecendo no curso de Teatro dentro das referidas disciplinas, na medida em que: ocorreu identificação com as práticas que se utilizam de estratégias lúdicas e sensoriais a

partir de vivências realizadas dentro e fora da sala de aula; houve a percepção de docentes acerca das especificidades de discentes e ampliou-se o número de docentes com formações específicas na área da Prática Teatral.

4.2.3 As relações de trocas afetivas e os processos criativos colaborativos

Esse tópico aborda questões que envolvem o processo de criação colaborativo nas disciplinas práticas como *Espaço corpo e movimento*, *Expressão Corporal* e *Interpretação teatral II*. As discussões sobre processo colaborativo somam-se aos apontamentos dos participantes da entrevista performativa (discentes egressos) acerca das relações afetivas.

O processo colaborativo emerge nos anos de 1990 e é demonstrado na fala da participante E, quando traz a noção voltada de igualdade quanto a função dos criadores e sendo responsáveis por trazer os elementos finais durante o processo de criação teatral. Além do mais, o ambiente em que se trabalhou na disciplina de *interpretação Teatral II* provocou uma partilha de saberes caracterizando este momento do espetáculo com as participações diretas e de todos do grupo num processo criativo e com um viés colaborativo, na qual a participante E o resultado da homenagem aos 500 anos do dramaturgo William Shakespeare: Macbeth “O bardo”.

A criação dos figurinos para o espetáculo, por exemplo, se deu segundo a participante E, de modo colaborativo: foram costuradas ataduras por ela e pelos outros discentes que cursavam a disciplina de *Interpretação teatral II*. Posteriormente, o professor pega, como ponto de partida, para a montagem final da disciplina, as concepções de figurino trazidas pelos discentes.

A gente conseguiu um coração de porco, porque na cena tinha que fatiar o coração do porco [...] A gente teve que escolher uma parte do texto para montar uma cena pra trazer. Eu lembro da cara do professor Raphael quando a gente chegou e fomos apresentar nossa parte, nossa produção, fizemos com as velas... Pra falar a verdade ele gostou tanto que a todo o caminho do processo incluía a história de Macbeth e a nossa ideia.
(Participante E, egressa da turma 2015. Informação verbal)

Este processo colaborativo e de criação demarca a autonomia e a compreensão, entendendo dos discentes a necessidade da participação do outro no trabalho para se reconhecerem como os responsáveis pelo espetáculo. Mesmo que seus desejos, inicialmente, fossem em produzir e realizar seus estudos de

forma individual, o professor acabou por nutrir o lugar de provocação acerca de um fazer teatral que necessita dessa relação entre os indivíduos.

Além da fala da participante E, também venho considerar que as narrativas dos participantes A e D deixam evidentes os modos de relação que vão se estabelecendo nestas disciplinas práticas. Os participantes consideram que o trabalho com o processo colaborativo permitiu que conhecessem outras perspectivas cênicas, pois tiveram que entender como cada um trabalhava e, consecutivamente, acabaram por criar laços de afetividade entre si enquanto produziam.

O professor não queria que fizesse o trabalho individual, a gente tinha que se unir. Eu não engolia a Vivi. Mas a gente teve que sentar... Por isso que eu escrevi a minha palavra-chave amizade. Foi a partir desse trabalho que ela virou minha amiga hoje e é uma das melhores pessoas que eu tenho. [...] ela me ajudou e me ajuda muito mesmo depois que terminei o curso
(Participante E, egressa da turma 2015. Informação verbal)

Essa é uma das demonstrações de que a interação entre discentes também se torna um fator importante nesses processos de apreensão do conhecimento e da experiência com a linguagem teatral. Logo, para os (as) participantes da entrevista, a obrigatoriedade de construção de um diálogo nos processos colaborativos, promoveu um entrelaçamento afetivo que contribuiu com a elaboração dos espetáculos ou cenas finais das disciplinas.

Na fala da participante C, esse processo colaborativo aconteceu durante a construção de um experimento cênico da disciplina *Espaço corpo e movimento*, onde os discentes deveriam explorar os lugares da praça com os seus corpos trazendo para si afinidades e elementos que pudessem contribuir com sua cena. Além de interagirem uns com os outros, também iam definindo os lugares de ação que coubessem as suas especificidades, trazendo para o trabalho, a escolha de elementos voltados para o seu peso, seu corpo e a sua movimentação para resultar no experimento final intitulado VERT-SI”.

Nós criamos uma relação com a natureza na disciplina do professor Raphael [...] nós tínhamos muito essa relação com a questão da natureza com os pés descalços na disciplina espaço corpo e movimento... [...] andar pelo espaço [...] a forma como meu corpo está aqui e a forma como o corpo do Suzan estava foi importante [...] esse foi o trabalho que construímos...
(Participante C, egressa da turma 2017. Informação verbal)

O processo colaborativo, nesse caso, pode ser evidenciado quando os materiais cênicos levantados, tais como, movimentações, sequência de ações,

gestualidades, relações entre os discentes são integradas pelo professor ao resultado final. Considerando que ele é a figura que organiza o material, mas que leva em consideração aquilo que é produzido e criado pelos atores e atrizes.

Nestes momentos de abertura para a criação, discentes vivenciam outras perspectivas de investigação corporal e, isso, se torna um momento importante para seu processo formativo. Este tipo de metodologia, como relatado na fala dos entrevistados das primeiras turmas, não era usado antes como processo de ensino-aprendizagem de outros professores nos anos iniciais do curso, tampouco no ensino básico. Ressalta-se a diferença entre profissionais que estão dispostos a se arriscar e a criar possibilidades de interação e diálogo durante a criação artística do (a) professor (a) junto com ao aluno (a).

Em alguns casos, o professor pode contribuir, não só corporalmente com o aluno, mas pode tentar criar vínculos que favoreçam a construção desses trabalhos artísticos. Nesse momento, menciono a fala do participante B, quando acentua essa relação de afeto enquanto está desenvolvendo os estudos dentro da sala. Pode-se dizer que o olhar discentes para o (a) docente muda, ele relaxa e se tranquiliza, sentindo menos tensão, mais segurança para investigar e explorar outras perspectivas. Essa contribuição não está ligada necessariamente ao docente, mas é possível dizer que um colega também pode se disponibilizar a oferecer esse auxílio durante o seu percurso.

Na fala de Antônio Pereira Martins³⁷(2013) esses benefícios vindos a partir dessas relações de trocas afetivas do aluno com o professor acontecem justamente quando o docente adota uma postura que permite que (o) a discente vivencie a autonomia em seus processos criativos

A grande diferença de professor tradicional para professor-orientador, se toma um grande benefício para ambos, professor-aluno, pois a pesquisa, a curiosidade e o enriquecimento de trocas de experiências e informações faz com que a aprendizagem seja mais prazerosa e significativa” (Martins, 2013, p.40).

O participante B acentua sua relação de afeto com o professor quando diz “[...] esse professor me ajudou muito a entender como as coisas funcionavam na interpretação [...] esse material aqui que trouxe foi o resultado dos trabalhos dele”,

³⁷ Professor permanente e vice-coordenador do programa de Pós-graduação em Educação de Jovens e Adultos da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Mestre e doutor em educação, Faculdade de educação, Universidade Federal da Bahia UFBA.

mostrando que essa aproximação fez muita diferença na sua jornada de criação artística e o fez se sentir mais confiante para seguir suas metas.

Muitas vezes, se esquece dos aspectos afetivos relacionais, reforçando uma crença de que esses elementos não servem para contribuir com esse ensino aprendizagem, e, assim, são deixados de lado. Por esse motivo, alguns alunos (as) podem perder o interesse pelo conteúdo ou até mesmo pela disciplina porque suas ideias não são priorizadas e nem reconhecidas como significativas. No entanto, conclui-se que não há um modo certo de se fazer ou ensinar Teatro, o processo colaborativo e as trocas afetivas, parece-me, pela fala dos discentes, que apontam para algumas possibilidades formativas que auxiliam artistas em formação na busca por desenvolver suas capacidades criativas e de encontrar um modo de fazer teatro que os mova e que tenha um significado ao longo de sua trajetória.

Considerações finais

Esse trabalho foi o resultado das minhas provocações e dos meus questionamentos enquanto discente e futuro egresso do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. Desde que entrei em contato com essas perspectivas, inicialmente, por meio das primeiras disciplinas teóricas e práticas, eu me contaminei com os processos criativos, com os espetáculos, com as metodologias, assim como com todas as produções que me eram solicitadas, além de poder ter a oportunidade de acompanhar os trabalhos e os processos de construção dos meus colegas. Eu passei a ver meu corpo e minha voz como instrumentos significativos e que representavam qual lugar eu ocupava e quem eu era dentro do curso e da sociedade.

A partir dessa investigação, pude perceber como tem acontecido a formação do discente do Curso de Teatro quanto às noções do corpo adquiridas ao longo dos anos de estudo. Percebo que os avanços e as conquistas que fazem parte da estrutura do curso, tais como a contratação de novos docentes e suas contínuas formações e o surgimento de espaços mais adequados às aulas práticas vem proporcionando ferramentas que possibilitam uma significativa formação corporal de discentes. Posso dizer, também, que o processo de formação do (a) discente é proporcional ao ensino-aprendizagem que lhe é oferecido, bem como, ao seu envolvimento pessoal com as disciplinas e seus conteúdos.

Essa foi a noção que pude ter sobre como tem sido estruturada a formação daquele que está estudando teatro na UNIFAP, sendo possível reconhecer o quanto o Curso avançou e trouxe professores que realmente são da área e que continuam se especializando, garantindo que os estudantes possam ter oportunidades que os outros, no passado, não tiveram de conhecer lugares, conceitos e metodologias que garantissem e respeitassem suas singularidades.

Tive a oportunidade de conhecer histórias narradas junto com seus objetos poéticos durante a entrevista performativa que foram fruto de estudos teóricos e práticos que resultaram em suas produções. Isso me fez lembrar dos anos em que fui descobrindo as noções corporais, espaciais e que me desafiaram a caminhar por outros lugares até chegar aonde estou agora.

Confesso que não foi uma jornada fácil, assim como para muitos que estão e estiveram no curso porque, muitas vezes, precisamos nos focar no que gostamos

para justamente não desistir de caminhar antes de chegar ao final de tudo. Isso se verificou, principalmente, quando pude me reconhecer como uma pessoa transgênero, me distanciando de todas as delimitações impostas a mim ao longo da vida. Sendo assim, me propus a me reconstruir nesse processo que começou de dentro para fora dentro do curso e não parou mais.

Preciso ressaltar também que tive algumas dificuldades que me impediram de realizar a entrevista performativa em tempo hábil, como conseguir agendar o Laboratório de Experimentações Cênicas – Sala Preta-. Além do mais, também tive que lidar com o confronto de horários entre os entrevistados, o que contribuiu para que a escrita avançasse devagar e os dias passassem sem acréscimo de informações que eram importantes. Mesmo que meus planos não tivessem saído conforme o planejado, eu tive a oportunidade de escutar e de saborear, por meio dos relatos dos (as) participantes, suas reflexões sobre suas jornadas nas disciplinas de *Espaço corpo e movimento*, *Expressão Corporal* e *Interpretação II*.

Sobre a entrevista, destaco que foi significativo perceber os olhares de egressos que ocuparam o curso em diferentes momentos. Os (as) participantes eram oriundos das turmas de 2015, 2016, 2017 e 2018, o que me fez desfrutar das configurações metodológicas e das noções de trabalho com o corpo e do curso que se fizeram presentes no passado até os dias atuais. Além do mais, compreendi a importância do diálogo e da interação com os professores e com os nossos colegas de sala durante as disciplinas, até porque não é possível ter um desenvolvimento e um autoconhecimento unilateral quando nos referimos ao teatro. O estudante que trabalha abordando somente suas necessidades deixa de lado o seu entorno e ignora outros elementos que podem estimular olhares, sensações e conhecimentos que ainda não foram explorados por ele. Dessa forma, mostra-se fundamental conhecer seu corpo a partir de uma sensibilidade e expressividade que potencializa sua formação enquanto artista da cena.

Outro ponto importante foi a percepção de que a jornada formativa com o corpo dentro do curso de Teatro abre espaço para os encontros, não somente com a arte, mas, também, com as raízes, com a ancestralidade, com a história pessoal. Essa jornada de se conhecer como indivíduo é alavancada pelas práticas e pelas metodologias propostas pelo corpo docente do curso Teatro.

Nesse sentido, eu posso dizer que trago o meu corpo após todo esse processo de reconstrução e de autoconhecimento totalmente diferente de quando

eu entrei. Hoje, posso buscar meu autocontrole a partir do que aprendi dentro do curso, principalmente falando das disciplinas de *Espaço, corpo e movimento*, *Expressão corporal* e *Interpretação Teatral II*. Quando respiro fundo, observo como posso, gradativamente, desacelerar a minha respiração, caso ela exceda e alcance um nível que possa ser prejudicial. Além de tudo, melhorei minha relação comigo a ponto de entender quais são minhas diferenças e que eu não devo ter vergonha ou medo do mundo por ser diferente das outras pessoas.

As teorias, as práticas e os exercícios realizados dentro do curso, me ajudaram a reajustar as noções corporais rígidas apreendidas e tidas como verdadeiras sobre o meu corpo. Tais conhecimentos refletem em mim e me ajudam a compreender melhor, a partir desta pesquisa, que docentes contribuem com a formação de discentes na medida em que constroem pontes e repensam novas configurações de ensino-aprendizagem por meio de metodologias que valorizam as especificidades da região Norte, que buscam auxiliar os discentes no desbloqueio e entraves corporais e se aproximam de estratégias lúdicas como estímulo a consciência de si. Já os discentes aprendem os conhecimentos teatrais, especialmente aqueles que atravessam os estudos corpóreos a partir de processos colaborativos, da construção de afetos e das aproximações com suas questões identitárias.

O curso de Teatro permite, a meu ver, que mudemos nossa história, a forma como, nós, artistas da região Norte, somos vistos e como nos posicionamos frente a sociedade. O curso de Teatro nos permite falar sobre quem somos, sobre que lugar estamos e sobre como podemos buscar novas condições e novos espaços para nos relacionarmos e nos conhecermos novamente pois esse processo formativo não para, é contínuo.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Denise Sardinha Mendes Soares de. **Corpo e movimento na educação**. v.1: Fundamentos históricos, socioculturais e políticos. Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2007.
- BERTAZZO, Ivaldo. **Cidadão corpo: identidade e autonomia do movimento**. São Paulo: Summus, 1998
- LEITE, V. C. dos S. Breve reflexão sobre um processo de aprendizagem na prática de Ensino e no Estágio Supervisionado. O teatro em foco. ouvirOUver, [S.l.], v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/228>. Acesso em: 31 jul. 2023.
- CANDA, Cilene N. **Ensino de Teatro: Fundamentos e Didática**. Licenciatura em Teatro. Salvador – UFBA. Escola de Teatro. Superintendência de Educação a Distância. 2020. Disponível em: <https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/586558/2/eBook%20-%20Ensino%20de%20Teatro%20-%20Fundamentos%20e%20Didatica.pdf>. Acesso em: 15.jun.2023.
- CERASOLI, Umberto Jr(ed.). SILVA, Charles R; FELIX, Daina; et al.(es). **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento** PPGAC-ECA/USP. V.3.1. São Paulo. 2015.
- FERRACINI, Renato. **O corpo-subjétil e as micropercepções: Um espaço-tempo elementar**. Tempo e Performance. Brasília: Capes 2007, 111-120. Disponível em: <http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textostempoperformance/renato.pdf>. Acesso em: 02.mar.2023.
- DONDIS, A. Donis. Elementos Básicos da Comunicação visual in: Dondis, Donis **A. Sintaxe da Linguagem Visual**. Tradução de Jefferson Luis Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial Ltda. 1978.
- LIMA, Caroline S. D.; Voss, Dulce M. D. S. **A arte de experimentar o corpo no Teatro**. Universidade Federal do Rio Grande – FURG. 7 Seminário corpo, Gênero e sexualidade. 2018. Disponível em: <https://7seminario.furg.br/images/arquivo/303.pdf>. Acesso em: 08.out.2023.
- MARTINS, Antônio P. **O teatro Como possibilidade metodológica de Ensino e Aprendizagem para a Educação de Jovens e Adultos – EJA**. Universidade de Brasília. Instituto de Artes-IDA. Monografia apresentada a Universidade de Brasília – UNB. Brasília-DF. 2013. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/5446/1/2013_Antonio%20Pereira%20Martins.pdf. Acesso em: 15.Ago.2023.
- MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço : aspectos de uma geofilosofia do movimento**. Rio de Janeiro : 7Letras. 2008. Disponível em:

<https://portalmud.com.br/porta/ler/corpo-espaco-de-regina-miranda>. Acesso em: 10.abril.2023.

MEYER, Sandra. Viewpoints: Uma filosofia da práxis. **Rascunhos**, Uberlândia V.1. n.2. p. 3-15 jul. dez. 2014. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/download/28684/15974/114698>. Acesso em: 12.mar.2023.

PETRONILIO, Paulo: “**Lugar de Fala**” – O Grau da performance e outras heterotopias, Guará/Goiânia. 2016. Vol. 6 Núm. 1 Ene-Dic, Pág. 60-75. Disponível em: https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/guara/user/setLocale/it_IT?source=%2Findex.php%2Fguara%2Farticle%2Fview%2F5674%2F3053. Acesso em: 06.mar.2023.

PRECIADO, Paul B. Eu sou o monstro que a vos fala. **Caderno PET Filosofia**, Curitiba, v.22, n.1, 2021 (2022), p. 278-331. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/petfilo/article/download/88248/48711>. Acesso em: 02.mar.2023.

R ;MOTTA; AI; PINHEIRO. V.L.A **O corpo: Na escola,da escola, no processo de escolarização caderno de atividades didático pedagógica**. Congresso de extensão universitária, 5. 2019, Águas de Lindólia. São Paulo: PROEX; UNESP, 2009, p. 469. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/147368>>.

RAMOS, E. **Angel Vianna: a pedagoga do corpo**. São Paulo: Summus, 2007.

TELLES, Narciso. **A Experiência como atitude metodológica na pesquisa em teatro**. GT Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (UFU). ABRACE. p.1-5. 2007. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1172/1272>. Acesso 27.junho.2023.

WACHOWICZ, Fatima. O Treinamento Viewpoints: Uma prática que amplia a atenção. Revista Eletrônica MAPA D2 – **Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance)**. Digital PPG Dança/UFB, Salvador, p. 103-112. 2016.

SANTOS, Fernando Brandão. **Dossiê – Teatro e Crítica Teatral** – Prólogo – O canto na tragédia grega: Eurípedes, Hípólito v7. ALETRIA 58-71. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/964>. Acesso em: 02.mar.2023.

STANISLAVSKI, Constantin 1863-1938. **A construção da personagem**. Tradução Pontes de Paula Lima. 10ª ed. Rio de Janeiro. Civilização brasileira, 2001.

WERNERCK, Silva M. **O processo colaborativo aplicado no ensino do Teatro na Escola**.121 f. 2015. Disponível em: <http://www.unirio.br/cla/ppgeac/dissertacoes-defendidas-em-2015-1/ACESSE%20O%20PDF%20AQUI>. Acesso em: 02.agost.2023.