



PROJETO ESTAÇÃO SP
Pedagogias da Experiência

Este livro foi feito a partir de pesquisa realizada pela Associação dos Artistas Amigos da Praça (Adaap) na preparação, formatação e experiência prática de um curso de formação com uso da linguagem teatral para professores do Centro Paula Souza, percorrendo 15 polos no Estado de São Paulo.

A pesquisa centrou seus estudos a partir da metodologia e pressupostos pedagógicos trabalhados na SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco os quais são pautados na experiência como caminhos para o saber e suas conexões.

Organização e edição: Associação dos Artistas Amigos da Praça (Adaap)

Artistas colaboradores: Beth Lopes, Cris Lozano, Elen Londero, Gustavo Sol, Ivam Cabral, Joaquim César Moreira Gama, Kenia Dias, Luciano Gentile, Márcio Aquiles, Nelson Peres, Robson Catalunha e Rodolfo García Vázquez.

Projeto gráfico e ilustrações: Carolina Campos

Fotos: Acervo da Associação dos Artistas Amigos da Praça (Adaap)

Revisão Ortográfica: Jorge Emil

Catlogação na Fonte do Departamento Nacional do Livro (Fundação Biblioteca Nacional)

**Lopes, Beth (org.), Dias, Kenia (org.),
Gentile, Luciano (org.), Lozano, Cris (org.),
Londero, Elen (org.). Projeto Estação SP:
Pedagogias da Experiência. São Paulo.
ADAAP, 2016**

1. Teatro. 2. Artes cênicas. 3. Teatro na educação
4. Método de projeto no ensino.

ISBN: 978-85-63450-02-9

CDD 700

Direitos reservados à

Associação dos Artistas Amigos da Praça (Adaap)
Praça Franklin Roosevelt, 210 – Centro
03647-020 – São Paulo/SP
55 11 3775 8600

selecao@adaap.org.br
www.adaap.org.br

PROJETO ESTAÇÃO SP
Pedagogias da Experiência



Summário Summário



Introdução 6

(Lucília Guerra)

Apresentação 10

(Ivam Cabral)

1. A Partida 14

(Beth Lopes)

Paragem I 19

**2. A escrita de nós-em-obra,
ou em processo de formação** 26

(Kenia Dias)

Paragem II 37

**3. Experiências compartilhadas: o teatro,
a formação artístico-cidadã e libertadora** 52

(Beth Lopes)

4. Performatividade como pedagogia 60

(Beth Lopes)

5. Relacional 66

(Beth Lopes)

6. Performatividade 70

(Beth Lopes)

Paragem III 75

7. A Escrita de Si e Arthur Bispo do Rosário 78

(Nelson Peres)

8. Você em jogo 90

(Luciano Gentile)

9. Bagagens 118

(Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez)

Percursos. Trajetos/Bibliografia 134

(Cris Lozano)

Lucília Guerra

É Arte-Educadora, especialista em Fundamentos da Cultura e das Artes pela UNESP, é docente do Centro Paula Souza para o Ensino Médio, Técnico e da Educação de Jovens e Adultos, organizou capacitação para professores de artes, foi diretora da Escola Técnica de Artes, elaborou e coordenou equipes de elaboração de mais de 20 currículos para a educação profissional no Eixo Tecnológico Produção Cultural e Design e atualmente é diretora do Centro de Capacitação Técnica Pedagógica e de Gestão do Centro Paula Souza, que capacita docentes, equipe administrativa e gestores da Instituição.

INTRODUÇÃO

Lucília Guerra



O Centro Paula Souza é uma autarquia do Governo do Estado de São Paulo que oferece, além do Ensino Médio, Educação Profissional Técnica e Tecnológica. As modalidades disponíveis são educação profissional técnica de nível médio de forma concomitante, subsequente e integrada ao Ensino Médio, além da formação superior tecnológica. A rede é composta por mais de 200 Escolas Técnicas e mais de 60 Faculdades de Tecnologia. Para garantir a formação de todos os que se candidatam às vagas da Instituição, atualmente a rede dispõe de cerca de 15 mil professores.

Neste cenário, encontra-se o desafio de melhorar a capacidade técnica desses docentes e agregar conhecimentos sobre metodologias diferenciadas que têm a finalidade de buscar, cada vez mais, o aluno onde ele estiver, com o repertório que este construiu ao longo de sua formação, suas referências e seus interesses.

Privilegiar o protagonismo do aluno é uma tarefa árdua para uma geração de docentes que foi educada em modelos bastante hierárquicos e cartesianos, em que o professor era o detentor do conhecimento, a fonte do saber. Ao aluno, entretanto, em muitos casos, cabia a escuta atenta, a resposta certa, a fixação do conteúdo, entre outras ações, devidamente planejadas. Este não é um defeito, é um modelo didático. Observa-se a importância de que o professor tenha à sua disposição vários modelos para trabalhar, com os muitos perfis de alunos, de capacidades de aprendizagem e poder, diante de cada situação, lançar mão de estratégias diferentes que visem ao principal objetivo: atender ao aluno da melhor forma, de modo que este tenha sucesso na construção de seus conhecimentos e em sua trajetória educacional.

No contexto das metodologias de ensino, o Centro Paula Souza vem desenvolvendo vários projetos relacionados às Metodologias Ativas, que sinalizam a intensa atividade do aluno nos projetos educativos, em que ele é o centro do processo e o professor um tutor, um mediador generoso que sinaliza caminhos para que, em sua autonomia, o estudante crie possibilidades, estude e proponha soluções para problemas e consiga ampliar seu horizonte de contribuições para si e para a sociedade.

O campo da experimentação dialoga com o inusitado, onde o aluno se deparará com elementos que reconhecerá, que fazem parte do seu repertório e com elementos que desconhecerá e que lhe provocará estranhamento, entretanto estabelecerá uma relação dele com sua capacidade de descoberta, curiosidade e criatividade.

Há muita subjetividade em toda esta dinâmica, pois as relações partem da bagagem cultural de cada aluno, de cada professor e de como eles se relacionarão com os conteúdos, situações, sensações, expectativas e, ainda, de que forma transformarão todos estes elementos em conhecimento fundamentado e experimentado. Uma vez o desafio vencido, um caminho se traçou e outros poderão percorrê-lo e se apropriar dele de outra forma, criando outras trajetórias em um sem-fim de possibilidades.

Nestes rizomas de vida e de conhecimento, percebeu-se que as linguagens artísticas possuem um papel estratégico, pois preveem justamente a construção de pontes entre a teoria e a experimentação, o sensível e o concreto e assim podem contribuir para que o aluno compreenda quais caminhos pode criar para si, de modo a encontrar e construir seu portfólio.

O Centro Paula Souza, por meio do Centro de Capacitação Técnica, Pedagógica e de Gestão, vinculado à Unidade do Ensino Médio e Técnico, para melhorar a capacidade dos professores quanto às metodologias ativas, de modo a atender às necessidades dos alunos em relação à autonomia, ao protagonismo e a uma aprendizagem dialogada, buscou, na Linguagem Teatral, um caminho para alcançar seus objetivos e encontrou na SP Escola de Teatro um parceiro de excelência e que, em sua comprovadíssima expertise em projetos educacionais, com abordagens experienciais, mostrou estar à altura da envergadura desta ousada proposta.

Com base na experiência deste parceiro de excelência e na imensa necessidade de avançar-se nas questões metodológicas, foi criado o projeto Metodologias Ativas com Uso da Linguagem Teatral e Dinâmicas Lúdicas, para atender docentes de todos os cursos da Educação Profissional e da Educação Básica.

O aspecto transversal da Linguagem Teatral possibilitou esta oferta democrática, pois o Teatro tem uma habilidade muito significativa para os processos de aprendizagem, que é a capacidade diagnóstica em relação ao ser humano e ao mundo que o cerca.

Apropriando-se desta habilidade, o trabalho com os docentes do Centro Paula Souza foi organizado em várias etapas, com perfis diferentes de trabalho e ainda utilizando algumas ferramentas oferecidas pela linguagem em relação a como se utilizar a expressividade, a habilidade comunicacional e a observação do entorno para que o estudante consiga perceber sua importância na transformação da sociedade.

Os encontros presenciais em várias regiões do Estado de São Paulo, quando docentes, alunos e a comunidade puderam interagir de forma lúdica e que mobilizou cerca de mil pessoas em um trabalho de diagnóstico e intervenção, foi, portanto, muito relevante.

O encontro de lançamento da capacitação a distância foi importante e contou com a presença do Secretário de Estado da Cultura, além de autoridades do Centro Paula Souza e da SP Escola de Teatro. Este evento foi proposto com a intenção de levar as questões de educação e metodologia para o debate com autoridades do Teatro e da Educação, para discutirem como o Teatro pode ser um agente facilitador dos processos educativos e quanto pode contribuir para a eficácia desses processos.

Os materiais produzidos pela talentosa equipe da SP Escola de Teatro para o ambiente a distância trouxeram a experimentação deles com seus aprendizes, como mostra das eficientes abordagens que realizam e como o aprendizado significativo, com pertinência e respeito aos repertórios de alunos e de professores pode ser decisivo para a formação de profissionais bem ajustados, preparados para a solução de problemas e, evidentemente, para a melhor formação de cidadãos que tem, por meio de técnicas teatrais e de dinâmicas lúdicas, a ampliação de sua capacidade de reflexão e intervenção positiva na sociedade que os cerca.

Este livro contém registros sobre este trabalho e a sua formatação foi um modo de compartilhar as experiências ocorridas no decorrer das ações do projeto e as contribuições advindas desta trajetória, além de subsidiar os participantes para novas ações. Certamente contribuirá para que os docentes que acessarem este material tenham elementos de construção para novos saberes e sintam a versatilidade e acessibilidade da linguagem teatral para a criação de projetos e soluções.

É com gratidão que expresso meu desejo de que este trabalho possa inspirar muitas pessoas e que profícuos encontros surjam e sejam tão significativos quanto o encontro da SP Escola de Teatro com o Centro Paula Souza.

Boa experiência a todos.

Lucília Guerra

Ivam Cabral

Doutorando em Pedagogia Teatral (ECA/USP), com Mestrado em Prática Teatral, também pela ECA/USP (2004); graduado em Artes Cênicas pela PUC/PR (1988), é ator, diretor, dramaturgo e cofundador, ao lado de Rodolfo García Vázquez, da Cia. de Teatro Os Satyros (1989). Como ator, participou do elenco de vários espetáculos, recebeu inúmeros prêmios e atuou em diversos países. Autor das publicações "Cartazes do Teatro Paranaense" (Fundação Cultural de Curitiba, 2000); "O Teatro de Ivam Cabral – Quatro Textos para um Teatro Veloz" (Imprensa Oficial de São Paulo, 2006); "Cinco Biografias do Teatro Paranaense" (Fundação Cultural de Curitiba, 2008), entre outras. Como dramaturgo, escreveu dezenas de textos, tendo sido traduzido para o espanhol e para o alemão. Em 2010, foi indicado ao Prêmio Jabuti, categoria Livro de Arte, pela organização da "Coleção Primeiras Obras", onde, ao lado de uma dezena de autores, teve um exemplar dedicado à sua obra. Também escreve para cinema e televisão, onde assinou o roteiro do telefilme "A Noiva" e da minissérie "Além do Horizonte", ambos para a TV Cultura. Atualmente, acumula, ainda, o cargo de Diretor Executivo da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, instituição que, ao lado de outros artistas e coletivos, sonhou e idealizou.

APRESENTAÇÃO

Ivam Cabral

O sistema de ensino e aprendizado criado pela Associação dos Artistas Amigos da Praça (Adaap), posteriormente utilizado para fundamentar os processos artísticos da SP Escola de Teatro — Centro de Formação das Artes do Palco, tem sido debatido e apropriado por diversas instituições internacionais ao longo dos últimos anos. Trata-se de uma metodologia bastante prática, baseada no simples e eficaz conceito de aprender ao fazer, mas fundamentada nas mais sofisticadas propostas pedagógicas surgidas nas últimas décadas.

Parece-nos notório que a educação contemporânea precisa estar alinhada tanto às novas tecnologias quanto aos mais inovadores meios de aprender e ensinar. O estudante-aprendiz passivo, moldado pelo professor-tutor senhorial, infelizmente é um anacronismo preservado à revelia na maior parte das escolas brasileiras. O desestímulo dos alunos é evidente, haja vista que este tipo de conhecimento acumulativo pode ser facilmente adquirido pela internet, por exemplo. O que propomos, todavia, é um sistema em que aprendiz e formador aprendam e compreendam juntos, lado a lado, assim como a própria avaliação do conteúdo é feita pela via da mão dupla.

O mais interessante de tudo é que o caráter maleável do modelo artístico-pedagógico criado por nós para uma escola de teatro pode ser facilmente estendido para qualquer instituição, uma vez que se trata de um método fundamentado por meio de projetos, o que permite o estudo simultâneo de componentes oriundos dos mais diversos campos do conhecimento. Foi o que fizemos com o projeto Estação SP, por meio do compartilhamento de vivências e saberes, utilizando, sim, o teatro como veículo e como experiência, mas, acima de tudo, apropriando-nos dele para compreender fenômenos de naturezas distintas, sejam eles sociais, culturais, artísticos ou científicos.

A partida, de Beth Lopes, faz uma belíssima introdução sobre como um processo de investigação e debate promovido por pedagogos e artistas levou à criação de um sistema que transpõe o modelo pedagógico da Adaap para o ensino das artes nas Etecs. Sob seu olhar criativo e suas provocações estéticas, Cristina Lozano, Elen Londero, Gustavo Sol, Kenia Dias, Luciano Gentile, Nelson Peres e Robson Catalunha desenvolveram e implementaram o projeto da Estação SP. Em seus outros textos, distribuídos ao longo desta edição, Beth Lopes reflete,

ainda, sobre a experiência do teatro e o aprendizado na escola, deslindando, além disso, o conceito de performatividade, uma concepção cuja nomenclatura e procedimento ainda carecem de esclarecimento quando aplicados ao teatro.

Por sua vez, o artigo *A escrita de nós-em-obra, ou em processo de formação*, de Kenia Dias, constrói uma narrativa de diário pessoal conduzida pela perspectiva de um contexto criativo relacional, que conecta os tópicos Operador (a escrita de si) e Artista-pedagogo (Bispo do Rosário). Sob o eixo da performatividade, esses elementos foram eleitos como pilares para enfrentar a complexidade das relações entre arte-vida-teatro-ensino que a Estação SP demandava.

Já o texto escrito por Nelson Peres, *A escrita de si e Arthur Bispo do Rosário*, segue o caminho do questionamento e da ponderação. De uma maneira bastante poética, coloca ao leitor as suas indagações a respeito de nossas capacidades sensoriais e racionais. A sua pergunta fundamental parece ser: Como construímos o conhecimento?

Luciano Gentile, por outro lado, emula os procedimentos de leitura fragmentária criados pelo escritor argentino Julio Cortázar em *O jogo da amarelinha*. Em seu artigo *Metodologia: a escrita de si, ou tecer caminhos, realizar/criar opções*, o autor narra seus caminhos mentais e físicos em busca de uma pedagogia em construção. Coloca-se, sem receio, dentro de uma perspectiva performativa, ao seguir duas espectadoras que caminhavam pela praça Roosevelt enquanto discutiam sobre qual seria a verdadeira “mensagem” que o espetáculo ao qual haviam acabado de assistir transmitia, ou ao observar de perto o devaneio filosófico de uma atriz e arte-pedagoga formada enquanto esta servia uma mesa numa lanchonete no centro de São Paulo, durante seu bico como garçoneiro.

Perpassam esses artigos as seções denominadas Paragens, intervenções poéticas que refletem o *modus operandi* das ações performativas que contaminam estética e conceitualmente o objeto livro. Além disso, comentários, reflexões e referências adicionais pululam como pop-ups no trajeto de leitura da obra. Este volume deriva, assim, não apenas dos processos de criação coletiva propostos por esse grupo, mas também da própria organização estrutural do pensamento dos realizadores desse sistema.

Finalmente, o capítulo que encerra este livro é uma adaptação de um artigo escrito por mim e por Rodolfo García Vázquez, a pedido dos editores do periódico britânico Theatre, Dance and Performance Training Journal, interessados em conhecer mais a fundo um modelo pedagógico já compartilhado por algumas instituições de ponta na Europa, como a Universidade das Artes de Estocolmo e a Academia de Teatro de Helsinque. O texto sintetiza de modo didático a história e as principais proposições elaboradas pela Adaap para sistematizar o modelo pedagógico da SP Escola de Teatro.

Este volume é apenas uma das grandes realizações que o projeto Estação SP foi capaz de alcançar. Os textos aqui apresentados revelam o nosso maior tesouro, que é o projeto político-pedagógico que desenvolvemos para valorizar a acessibilidade e o conhecimento horizontal, necessidades que os desafios da contemporaneidade nos impõem. A era dos protagonismos individuais ficou no passado. Nosso maior desejo é difundir e compartilhar a nossa visão sobre aquilo que já pode ser considerado como o futuro da educação.

Beth Lopes

Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria (1979), Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (1992), orientação de Renata Pallotini; Doutorado em Artes Cênicas pela USP (2001), orientação de Jacó Guinsburg; Pós-doc no programa de Linguística da UFSM na linha de pesquisa de Análise do Discurso, sobre a memória do ator (2006), supervisão de Amanda Scherer e um segundo Pós-doc sobre performance na Tisch School of the Arts, na New York University (2009-2010), supervisão de Richard Schechner. É professora de Atuação na Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes, na USP. Atualmente é coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Vice-diretora do TUSP. É associada e membro da diretoria do Hemispheric Institute of Performance and Politics. Como encenadora desenvolve, desde o final dos anos 80, a sua pesquisa artística com a Companhia de Teatro em Quadrinhos, como convidada de grupos teatrais e com os alunos do Curso de Artes Cênicas. Sua pesquisa científica e produção artística e pedagógica está direcionada para os seguintes temas: bufão, ator-performer, treinamento (corpo e voz), memória e performance.

A PARTIDA

Beth Lopes



*“(...) uma relação
necessária entre o
dizer e as condições de
produção desse dizer”.
(Orlandi, 1986)¹*

O nosso desejo com esse livro é descrever um processo de reflexões e construções de pensamentos, a partir de um projeto proposto a um grupo de artistas-formadores: Cristina Lozano, Gustavo Sol, Kenia Dias, Luciano Gentile, Nelson Peres e Robson Catalunha, com a coordenação de Beth Lopes. Convidado pela Associação dos Artistas Amigos da Praça (Adaap), esse grupo — Estação SP — teve o privilégio de reunir-se durante cinco meses intensivos, para o desenvolvimento do projeto, cuja premissa principal era repensar e realizar uma proposta sobre o teatro na educação e, de modo direto, promover uma colaboração entre o Projeto Político Pedagógico da SP Escola de Teatro² com o ensino das artes nas Etecs, do Estado de São Paulo.

Foi para nós uma espécie de viagem, cuja Estação SP como projeto e espaço físico tornou-se nosso lugar de reflexões com partidas, paragens, passagens e atravessamento de fronteiras das linguagens da arte e da inclusão de ideias que cruzam outras paisagens na formação do aprendiz do ensino básico. Os diferentes tempos e espaços da memória que visitamos levam-nos agora para este livro. O terminal da viagem, entretanto, ainda é um lugar em que esperamos pelos encontros, pelo compartilhar das experiências.

¹ ORLANDI, Eni Pulcineli. **O que é linguística**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

² O Projeto da SP Escola de Teatro está descrito, desde as suas origens, no texto de Ivam Cabral e Rodolfo García Vásquez intitulado **Uma perspectiva pedagógica para as artes cênicas no mundo contemporâneo**.

A concepção e o desenvolvimento desse projeto revelaram-nos questões sociais, políticas, filosóficas e estéticas muito potentes para a compreensão das atividades pedagógicas que envolvem o teatro no ensino médio. O compartilhamento do Projeto Político-Pedagógico desenvolvido pela Associação dos Artistas Amigos da Praça para a SP Escola de Teatro foi pensado e colocado em prática em 15 polos das Etecs situadas em São Paulo e interior, cujo alvo era propor um ensino em diálogo permanente com o seu entorno e a sociedade. O cotidiano imersivo de trabalho com os artistas-formadores do projeto permitiu desenvolver uma direção e uma prática pedagógica, a partir da reflexão sobre o teatro e o papel da escola na contemporaneidade. O desenvolvimento do projeto trouxe e traz em seu corpo complexas considerações que buscaremos refletir e compartilhar nesta introdução.

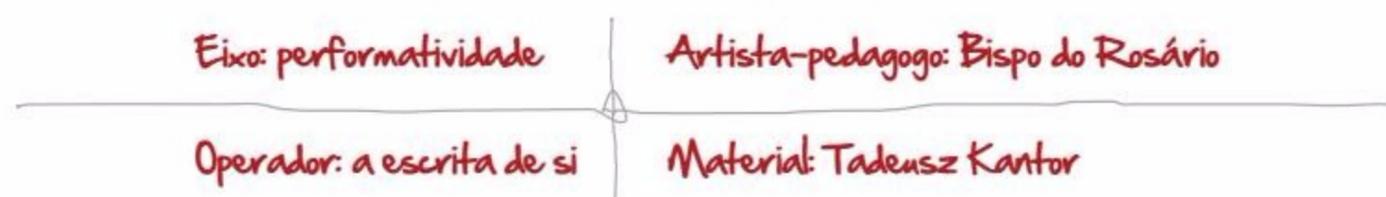
Primeiramente, achamos necessário refletir sobre o lugar do teatro nos dias de hoje, considerando que, entre seus desdobramentos artísticos, abriga formas de representação que vão das inúmeras possibilidades de fazer teatro, dança, circo, bufonarias, máscaras, teatros de/na rua, ao amplo espectro de manifestações e ações performativas. Em segundo lugar, o fato de que o teatro é dinâmico e passa por constantes mudanças e é importante compreendê-las. O teatro não serve apenas para desinibir o aluno contido ou para estimular protagonismos entre os mais extrovertidos, mas para estimular “encontros” consigo e com os outros, e, assim, poder colaborar na formação intelectual, cognitiva e estética envolvida no futuro profissional do estudante, com valores mais humanistas, independentemente da escolha do seu caminho na vida.

Em nosso processo de estudos adotamos um diário-em-rede, via Google Docs, forma encontrada para registrar o nosso percurso pedagógico e artístico, ao mesmo tempo que uma forma de criação coletiva e performativa de encaminhamento das propostas entre nós. Esse modo de escrita gerou um material valioso, do qual fazemos questão de incluir alguns trechos neste livro, a fim de ampliar as possibilidades do pensar, criar e escrever performativos. E, também, uma valorização dos processos, que, muitas vezes, são mais preciosos que os próprios resultados que formulam os pensamentos em movimento, diferentemente da percepção de algo que vira norma, fixa e imutável. É uma forma de tornar latente um modo de pensar a relação homem e mundo em movimento, em processo, ligado ao indeterminado e à noção de

“acontecimento”, como defende o filósofo francês Jacques Derrida³. Para ele, esse é o modo como um texto faz/diz a sua verdade. O “acontecimento”, em nossos procedimentos, está associado ao modo poético que as ferramentas virtuais e tecnológicas permitem preservar e à legitimação do texto situado entre a ficção e a realidade, por meio da possibilidade de repetição, citação, transferência e tradução, configurando a sua dimensão performativa. Dessa forma, estreitamos definitivamente a relação corpo/mente recusando as formas convencionais cristalizadas de pensar a educação com uma estabilização, propondo, ao contrário, pensar em/na educação como um pensamento que pulsa como a vida.

O material escolhido como gerador do percurso artístico-pedagógico deste Projeto surgiu e foi sendo modificado após longas discussões sobre o Projeto Político-Pedagógico desenvolvido pela Adaap, que foram registradas em fluxos de escrita copiados e colados abaixo, sempre destacados pela cor azul e inseridos como Paragens desta viagem, os quais demonstram o modo como operamos em busca de uma metodologia de ensino-aprendizagem fluida que lança mão do teatro como linguagem e como um modo de olhar para o conhecimento. Além de enfatizar a força do coletivo e as potências criativas individuais.

Muitos estudos valiosos constituíram o nosso caminho, mas foi na referência dada por Michel Foucault, especificamente sobre a ‘escrita de si’⁴, que capturamos o mote para orientar nossas propostas. Com a missão de desenvolver o projeto político-pedagógico e artístico criado pela Adaap nas Etecs e, depois de longos debates em busca das afinações aos gostos, ideias e ideologias entre todos os participantes, buscamos as fontes necessárias para empreender um projeto artístico-pedagógico singular. Assim, depois de longos debates e atendendo aos pressupostos metodológicos da SP Escola de Teatro, chegamos a um consenso:



³ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 2009.

³ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 2008.

³ DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. São Paulo, Papyrus, 1997.

⁴ FOUCAULT, Michel. *A Escrita de Si. Ditos e Escritos. vol. 5*.



A PARTIR DE TERÇA-FEIRA (25/08). ESCRITA A QUATRO MÃOS. AO MESMO TEMPO. EM UMA MESMA FOLHA...

HOJE VAMOS INAUGURAR UMA ESCRITA INVENTIVA, DIVERTIDA E DIFERENTE PARA MIM. ESCREVER AO MESMO TEMPO A QUATRO MÃOS SOBRE UMA MESMA SITUAÇÃO, UM MESMO ESTUDO, UMA MESMA DISCUSSÃO, UM MESMO CAFÉ!

INÍCIO DO TRABALHO DA SEMANA: APRESENTAÇÃO DAS CAIXAS:

CAIXA-CRIS-TEMPO

CAIXA-LU-DOBRAS-URBANO

MAS E SE VC FOSSE CONVIDADO PARA FORA DO PLANETA TERRA?

O QUE VC LEVARIA? QUE ROUPAS, QUE COMIDA? E QUE MALA OU

CAIXA VC LEVARIA? TALVEZ POSSAMOS PERGUNTAR: COMO VER O

VISÍVEL NO INVISÍVEL?

CAIXA-KENIA-MUDANÇA

CAIXA-ROBSON-ARQUIVO

CAIXA-GUSTAVO-BIO-VIVO

CAIXA-NELSON-FOTO

CAIXA-BETH-CONTRASTES

SOBRE A MEMÓRIA: ESTOU CONTANDO UM FATO DA VIDA E

ESTOU TRANSFORMANDO ISSO EM MATERIAL. É INTERESSANTE

A NARRATIVA DE CADA, MAS COMO VAMOS OFERECER A OUTRAS

PESSOAS?

QUANDO A MATERIALIDADE FALA POR SI? E QUANDO A

MATERIALIDADE DE TORNAR UM ÍCONE QUE ABRE JANELAS,

HISTÓRIAS, MEMÓRIAS, CRIAÇÃO?

MAS NÃO HÁ DOIS MOVIMENTOS? TALVEZ UM PRIMEIRO ATO SEJA

O CLICHÊ DE UMA COMPOSIÇÃO; EM SEGUIDA, A ALTERAÇÃO DA

MATERIALIDADE. COMO PROMOVER ESSE SEGUNDO ATO? É POSSÍVEL

QUE OS PROFESSORES LEVEM SUAS CAIXAS-MEMÓRIAS-CAVERNA E

QUE ISSO CRIE UMA EXPECTATIVA SOBRE O QUE SERÁ FEITO COM



ESSES OBJETOS. TRABALHAR EM UM SEGUNDO SOMENTE SOBRE AS
MATERIALIDADES, COMO OBJETOS (RE)SIGNIFICADOS.
O QUE A GENTE TRAZ CRIA EXPECTATIVAS DE ALGO.

RECAPITULANDO:

LYGIA: PERFORMATIVIDADE E RELACIONAL.

KANTOR: MEMÓRIA E LINGUAGEM TEATRAL.

BISPO: PRECARIIDADE LUXUOSA.

RELACIONAL, PERFORMATIVIDADE, MEMÓRIA, CRIAÇÃO, TRABALHO
DE GRUPO,

LINGUAGEM TEATRAL.

E SE PENSARMOS EM UMA MEMÓRIA DO FUTURO?

LANÇAR NA CHAMAÇÃO UMA PERGUNTA E NO ENCONTRO PRESENCIAL
CONSTRUIR ALGO MATERIAL. QUAL É A PERGUNTA-PROBLEMA?

QUAL O ENTENDIMENTO DO ESTÉTICO? QUEREMOS QUE O ENCONTRO
DA MEMÓRIA COM O ESTÉTICO DESLANCHE EM TRABALHO.

QUAL E COMO É A VIRADA PARA O CRIATIVO?

A MEMÓRIA É CONFIDENCIAL.

A MEMÓRIA É MUNDO.

A MEMÓRIA É IRRESPONSÁVEL.

A MEMÓRIA É PÚBLICA.

O QUE PROMOVE MOVIMENTO NA CHAMAÇÃO? QUAL É A PERGUNTA
QUE DETONARIA ESSE MOVIMENTO?

PROPOSIÇÃO DE UMA PERGUNTA:

COMO TRANSFORMAR ALGO VIVO EM ARTE?

COMO TRANSFORMAR VIDA EM ARTE?

É POSSÍVEL UM DIÁLOGO ENTRE KANTOR E A PERGUNTA "VIDA E
ARTE"???

COMO OLHAR PARA OS MOVIMENTOS GERADOS EM CADA UM DOS
PARTICIPANTES?

ADJETIVANDO O OBJETO.



>> Registro de ação realizada durante encontro presencial entre professores e alunos na ETEC



OBJETO-VIDA.

OBJETO-MORTE.

OBJETO-REFLEXÃO.

OBJETO-FRACASSO.

OBJETO-SORTE.

OBJETO-MOVIMENTO.

OBJETO-INTERRUPÇÃO.

OBJETO-SONHO.

OBJETO-PÚBLICO.

OBJETO-TRANSIÇÃO.

OBJETO-VAZIO.

OBJETO-SÍNTESE.

COMO TRANSFORMAR COISAS VIVAS EM ARTE?

O QUE VC FAZ QUANDO INVENTA O INVISÍVEL?

O QUE VC FAZ PARA INVENTAR O INVISÍVEL?

COMO TRANSFORMAR VIDA EM ARTE?

COMO TRANSFORMAR VIDA EM MATERIALIDADE ARTÍSTICA?

ESTAMOS PARTINDO PARA UMA EXPERIÊNCIA RELACIONAL A PARTIR

DA RELAÇÃO CONSIGO, DA RELAÇÃO ÍNTIMA E SOLITÁRIA DE VC

COM O MUNDO,

COM A RUA,

COM A CASA;

OBJETO-EU-PARA-OBJETO-OUTRO-PARA-OBJETO-NOSSO.

CHEGAMOS AQUI!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

AQUI! AQUI! AQUI! AQUI!!!!!! AQUI!AQUI! AQUI!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

HUHUHHUHU!!!!!!!!!!

EIXO: PERFORMATIVIDADE

OPERADOR: COMO TRANSFORMAR VIDA EM ARTE?

ARTISTA-PEDAGOGO: KANTOR

MATERIAL: CAIXA



100%

Normal textM

yriad1

0

B

I

U

A

SOBRE A CHAMAÇÃO:

1 - CARTA: ENDEREÇADA, SELADA, COM A PERGUNTA: SE VC FOSSE CONVIDADO A VIAJAR PARA FORA DO PLANETA TERRA, O QUE VC LEVARIA?

ROUPAS, COMIDA, OBJETOS... E O TEXTO SOBRE A EXPERIÊNCIA DO LARROSA.

PRECISAMOS JÁ ENVIAR AS REFERÊNCIAS? NÃO SERIA INTERESSANTE ALGO NÃO VERBAL QUE PROVOCASSE MOVIMENTO? ESSA CARTA PODE DISPARAR UMA SÉRIE DE OUTRAS MÍDIAS (TRANSMÍDIA).

COM O CAFÉ DA MANHÃ PODEMOS CONSTITUIR UMA DRAMATURGIA, PODE SER A PRIMEIRA ABORDAGEM SOBRE COMO TRANSFORMAR A VIDA EM ARTE. A DRAMATURGIA PODE SER UM JOGO, PODEMOS COLOCAR PEQUENOS TEXTOS DA LARROSA, DA LYGIA...

PENSAR NA CARTA EM TRANSMÍDIA.

SOBRE A IDEIA DE CONSTRUIR UM QUADRO, UMA MOLDURA - NÃO LEVARÍAMOS PARA A REPRESENTAÇÃO?

NA CARTA PODE TER UMA ESCRITA POÉTICA E NO ZAPZAP, DOIS DIAS, OU UM DIA ANTES, POR EXEMPLO, RECEBER O PROGRAMA DE AÇÃO SOBRE A CAIXA.

AFINAL, O QUE VAI DENTRO DA CARTA?

CIDADES INVISÍVEIS, QUANDO MARCO POLO EXPLICA POR GESTOS, AÇÃO E OBJETOS O QUE VIU E EXPERENCIOU.

CARTÃO-POSTAL PODE SER UMA POSSIBILIDADE DE BRINCADEIRA/ JOGO PARA ESTAR NA CHAMAÇÃO.

CARTÃO-POSTAL PARA CONTINUIDADE DO PROCESSO.

CIDADES INVISÍVEIS

INVISÍVEIS

INVISÍVEIS

INVISÍVEIS



Diário - Estação SP

File Edit View Insert Format ToolsT able Add-ons Help



100% ▾

Normal textM ▾

yriad1 ▾

0 ▾

B

I

U

A ▾

PARA
CONTAR
O PRIMEIRO
GESTO
O PRIMEIRO
OBJETO
AQUELA CIDADE
GESTOS
SALTOS
GRITOS
ENGENHOSO ESTRANGEIRO

Kênia Dias

Doutoranda em Comunicação e Semiótica na PUC/SP. Mestre em Arte pela UnB - Universidade de Brasília e Bacharel em Interpretação Teatral pela mesma instituição. Foi professora de teoria e prática teatral do Departamento de Artes Cênicas da UnB e da pós-graduação da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Coordena o EstudiofitacrepeSP – Ateliê de som e movimento, um espaço dedicado à pesquisa e criação em arte sonora e arte da cena envolvendo atividades de formação e experimentação. Atua como diretora e professora de artes cênicas e performer. Atua como diretora de movimento e provocadora criativa em processos de criação de dança e de teatro com o Grupo Galpão /BH e Teatro da Vertigem/SP, ambos em 2015. É artista-residente no curso de atuação da SP Escola de Teatro. Em Belo Horizonte, ministrou aulas de dança e de teatro no curso livre do Galpão Cine Horto e, no curso profissionalizante de dança e de teatro do Cefar-Palácio das Artes.

The background is a solid red color. Overlaid on this are several thin, black, hand-drawn style lines that form abstract, organic shapes. These lines are scattered across the page, with some forming larger, more defined shapes and others being just loose strokes.

A ESCRITA DE NÓS-EM-OBRA

**ou em processo
de formação**

Kenia Dias

A venturar-se na escrita de um diário coletivo como procedimento artístico-pedagógico foi um dos desafios do projeto Estação SP. O ato da escrita de si, do outro, de nós pode ser uma experiência pessoal, mas nem por isso solitária. Ao longo do projeto, coletivamente, estabelecemos simultaneamente o duplo registro/experiência, no qual registrávamos nossas discussões e reflexões sobre arte, teatro, pedagogia, processos criativos e formativos em sala de aula e fora dela, enquanto enfatizávamos a vida humana e a experiência como geradora de sentido.

O diário, aqui, assume uma perspectiva processual, dinâmica, móvel e que está para além de um armazenamento de informações, mas inserido na complexa relação e mobilidade entre o trajeto poético e o projeto pedagógico¹.

REFINAR O DESEJO.
CRIAR ZONAS PARA PROPORCIONAR A EXPERIÊNCIA,
OU CONTATO.
ONDE SE PROVOCA O LUGAR DA PESQUISA?
COMO DESENVOLVER UMA ATITUDE INVESTIGATIVA
DIANTE DA COISA?
VAMOS FAZER UMA PROPOSTA QUE ENVOLVA A
EXPERIÊNCIA.
O QUE FAZER COM A DIFERENÇA?
QUAL O MODO DE LIDAR COM A DIFERENÇA?
MUDA O MUNDO, RAIMUNDO!
(06/08/15)²

Pode, portanto, o diário ser a manifestação de uma materialidade sensível, poética que torna visível uma experiência, simultaneamente, íntima e relacional. No projeto Estação SP, o diário tornou-se um lugar de escrita pessoal, mas em uma perspectiva e um contexto criativo relacionais. Seria, em certa medida, o diário uma escritura de si³, mas, também, uma escritura de “nós”.

¹ SALLES, Cecília. *Redes de Criação: Construção da Obra de Arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2014.

² Anotações do Nós-em-obra: diário de uma estação em deslucamento. Esse diário foi escrito pela equipe de formadores do projeto Estação SP no período de agosto a dezembro de 2015. Todos os trechos citados no decorrer do presente texto referem-se a esse diário.

³ FOUCAULT, Michel. *Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Editora.

EM QUE ESCOLA VOCÊ GOSTARIA DE ESTUDAR?
PODEMOS REFLETIR SOBRE A DESCOBERTA DO DESEJO.
PODEMOS DAR UM PRESENTE PARA OS PROFESSORES,
PRESENTES-CAIXAS, ENCOMENDAS, PACOTES, CARTAS,
BILHETES.
PENSEI NA CAIXA-MINIATURA COM LUPA.
TROCAR OBJETOS COM A EQUIPE.
COMPARTILHAR.
CARTOGRAFIA SENTIMENTAL – SUELY ROLNIK.
É IMPORTANTE PENSARMOS NA COMUNIDADE: QUEM É O
VIOLEIRO? A BORDADEIRA DO PANO DE PRATO?
(05/08/15)

Há uma diferença abismal entre a perspectiva pessoal e o ensimesmamento de uma experiência quando essa é contada (e torna-se a própria experiência), seja pela escrita de diários, ensaios, ou pela obra de arte. Larrosa, em seu texto *A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida*, nos reforça que nesse contexto “...a primeira pessoa não está presente necessariamente como ‘tema’, mas como ponto de vista, como olhar, como posição discursiva, como posição pensante”. Com a nossa perspectiva de vida e de mundo, reinventávamos estratégias e possibilidades de permanecermos constantemente em-obra, elaborando planos, fomentando ideias, questionando e articulando pensamentos, revendo nossas trajetórias e traçando projetos poéticos e pedagógicos que pudessem alcançar, por meio de um plano de trabalho conciso e coerente, a complexidade das relações entre arte-vida-teatro-ensino.

A EXPERIÊNCIA É ABRIR FRESTAS NA ROTINA
E NOS CONVOCA A IR ALÉM DA SUPERFÍCIE DA
CARNE, FAZENDO-NOS CRIAR UMA TESSITURA POR
VEZES CAÓTICA, OUTRAS VEZES SILENCIOSA, DE
ATRAVESSAMENTOS DO MEU NO SEU CORPO, DO MEU
NO SEU TEMPO, DO MEU NO SEU ESPAÇO, DA MINHA
NA SUA MEMÓRIA.
(06/08/15)

Para darmos conta dessa complexidade, o artista Bispo do Rosário tornou-se uma das referências fundamentais em nosso trajeto de pesquisa. Nosso interesse se fortalece na medida em que objetos ordinários e marginais são ressignificados poeticamente em sua obra, onde há a perspectiva pessoal e não ensimesmada da memória e da vida.

Bispo se esforçou em catalogar e ordenar os espaços, evidenciando uma nova apropriação dos objetos por meio do acúmulo. Ele foi um catalogador; “fez um catálogo da existência humana, um inventário do universo”⁴. Realizando essa catalogação “a partir de si mesmo, ele inventariou a existência, ele se presentificou de maneira marcante, triunfando sobre o esquecimento”⁵. Enquanto essa catalogação e essa sistematização trazem contornos apolíneos, ao mesmo tempo a força da invenção e da imagem produzida em sua obra traz uma perspectiva dionisíaca. Em Bispo, o dionisíaco e o apolíneo se entrelaçam em uma dança transloucada de realidades, sentidos e negociações. Citando Borriaud⁶, “a arte tem por finalidade reduzir a parte mecânica em nós...”, estabelecendo um espaço de negociação entre as realidades daquele que faz e daquele que recebe e percebe a obra. Um espaço de negociação onde se compactua com a loucura e com o fazer de conta.



*“Um dia, eu simplesmente apareci.”
(Arthur Bispo do Rosário)*

⁴ Essa citação é de uma versão adaptada do texto **Le Cataloguer**, originalmente publicado em LOMMEL, Madeleine; AQUINO, Ricardo; LOMMEL, Daniel; ROUX, Guy e SINGER, Juliette. *L'Aracine et L'Art Brut*. Paris: G. Michon, 2004, pp. 115-123.

⁵ Idem.

⁶ BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009. P. 113.



De modo particular, isso demonstra de onde vem a sua enorme genialidade. Bispo do Rosário nos envolve numa dança em “deslucamento” que move sua escritura de si, tanto por uma realidade concreta, visível e cotidiana, quanto por uma realidade inventada, metafórica e subjetiva experienciada em seus Objetos-Obra.

No manto bordado ao longo da vida, repleto de nomes de pessoas, trechos poéticos e mensagens, Bispo do Rosário projeta a sua morte em vida, reinventando identidades com essa veste criada, especialmente, para o derradeiro final. Para ele, a palavra tinha um status extraordinário, “...eu preciso destas palavras escritas!”. A questão do exercício de escrita pessoal que salta na obra do Bispo nos leva a relacioná-la com o que Michel Foucault chama de “escrita de si”, e que, segundo ele, “constitui uma experiência e uma espécie de pedra de toque: revelando os movimentos do pensamento (...)”. Assim é que situamos o exercício de escrita pessoal em nossa proposta, servindo-nos dela como matéria-prima para a criação artística.

Vimos que a originalidade e os contrastes entre o útil-objeto-inútil em sua obra nos oferecia, ao mesmo tempo, risco e necessidade de avançarmos em nosso planejamento poético/pedagógico, no qual assuntos como memória, cotidiano, corpo, micro, imaginário, identidade, rua e precariedade regiam a nossa lógica interna: traçar um processo de conhecimento não linear, mas em rede, no qual detalhes despercebidos estão interligados. Esses detalhes se referem a pequenos acontecimentos da vida cotidiana, de histórias vividas e imaginadas percebidas em nosso exercício diário de tecer uma rede de relações e conexões entre corpo, objeto,

A MEMÓRIA É
CONFIDENCIAL .
A MEMÓRIA É MUNDO .
A MEMÓRIA É
IRRESPONSÁVEL .
A MEMÓRIA É PÚBLICA .
(25 / 08 / 15)

OBJETO-VIDA .
OBJETO-MORTE .
OBJETO-REFLEXÃO .
OBJETO-FRACASSO .
OBJETO-SORTE .
OBJETO-MOVIMENTO .
OBJETO-INTERRUPÇÃO .
OBJETO-SONHO .
OBJETO-PÚBLICO .
OBJETO-TRANSIÇÃO .
OBJETO-VAZIO .
OBJETO-SÍNTESE .
(09 / 2015)

performatividade, composição, rua, memória, criação e compartilhamento.

Partimos, então, a uma experiência da escritura de si feita de palavras, imagens e objetos, reunindo em seu tecido os fragmentos de nossas memórias.

QUANDO O PASSADO NÃO
PASSA .
QUANDO O QUE ESTÁ POR VIR
ESCAPA .
QUANDO O AGORA BRINCA DE
ESCONDE-ESCONDE .
(09 / 15)

A indicação dada por Beth Lopes, coordenadora do projeto Estação SP, foi para que cada um trouxesse objetos pessoais-perfomáticos-mitológicos que tivessem uma força biográfica, simbólica, memorial e afetiva. Objetos guardados que nos acompanham em nossas andanças.

A prática já começa quando o enunciado se faz. O primeiro passo é experienciar o processo de lembrar, procurar e recolher tais objetos movimentando o terreno do afeto e da biografia pessoal. O segundo é compartilhá-los apresentando-os aos colegas. Em nossa experiência, objetos como tecidos, fotos, sapatinhos, caixas vazias e cheias, cartas, colares, anéis, cartões-postais, bandeiras, bilhetes, brinquedos vieram à tona, por vezes, por meio de histórias contadas; outras vezes, apenas pelo ver, perceber e entender tais objetos. O terceiro passo é incluir esses objetos em uma experiência inventiva e performática.

Para isso, praticamos exercícios realizados em dupla que sensibilizavam o corpo, o espaço, a escuta. Por exemplo, a pessoa que guia está de olhos abertos e a pessoa que é guiada está de olhos fechados. Os olhos fechados ampliam a sensibilidade e a percepção, possibilitando entrega e confiança no parceiro que guia. Após essa sensibilização, gradativamente, as pessoas que estavam de olhos abertos estudavam formas com o corpo de seus parceiros que, aos poucos, formavam pequenas composições de corpos, gestos e ações no espaço. É importante ressaltar que, nesse momento, não interessa o excesso de formas e relações, mas a paciência em observar e contemplar o que cada forma cria em matéria de imagem e poética. Em seguida, começamos a incluir os objetos biográficos, mitológicos e afetivos nessa experiência. Nesse momento, o objeto é ressignificado ampliando seu sentido, sua história e sua função, além de, também, ampliar as possibilidades expressivas do corpo e da composição que se faz no instante, no aqui e agora, conceitos esses (corporalidade e composição) tão caros à arte do ator.

O que nos interessou aqui foi pensar: como escritos, histórias e objetos pessoais, somados à performatividade, podem estar conectados a processos de formação de formadores e aprendizes em que se consideram a vida humana e a possibilidade de transformação a partir da própria experiência.

Em uma experiência de criação, o corpo do ator/aprendiz torna visível a composição, enquanto a composição mobiliza o corpo para a atuação do que se apresenta. Amplia-se a concretude da composição e da evidência do corpo do aprendiz. Para tanto, compor é organizar algo desconhecido, ou não adivinhável, ampliando o próprio conceito para além do ator, que organiza materiais, para dar materialidade a uma ausência. Uma experiência criativa por meio da linguagem teatral é um estado permanente e simbiótico de construir/habitar corpos⁷, imagens, ideias, presenças, ausências. Essa é a natureza do trabalho do ator.

E a linguagem teatral como prática pedagógica, por ser de natureza heterogênea, fortalece o espaço do encontro e da expansão de diferentes possibilidades de existência, comunicação e convivência. O terreno é o do movimento, da instabilidade, do trânsito e do relacional.

Tanto o formador quanto o aprendiz participam de um mesmo processo investigativo, porém com perspectivas diferenciadas. E, com isso,

Construir/habitar: são palavras que, na etimologia do alemão, têm um único sentido. O autor diz que a palavra *buan* (no alto-alemão) era usada para dizer construir, que, por sua vez, significa habitar, permanecer, morar. O significado do verbo *bauen* como habitar foi perdido no decorrer do tempo e, com ele, a concepção originária das palavras em que construir significava habitar. Na palavra *bauen* (construir) encontra-se a palavra *bin*, cuja conjugação *ich bin, du bist* quer dizer eu sou, tu és. "O que diz então: eu sou? ... significa: eu habito, tu habitas. A maneira como tu és e eu sou, o modo segundo o qual somos homens sobre essa terra é o *buan*, o habitar. Ser homem diz: ser como um mortal sobre essa terra. Diz: habitar." Heidegger nos provoca ao dizer que "... o homem é à medida que habita..." e que o "construir já é em si mesmo um habitar". Construir/habitar não são apenas relações de meios e fins, em que se habita porque se constrói, ou se constrói porque se habita, mas "eu habito construindo e construo habitando".

⁷ HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e Conferências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. P. 125.

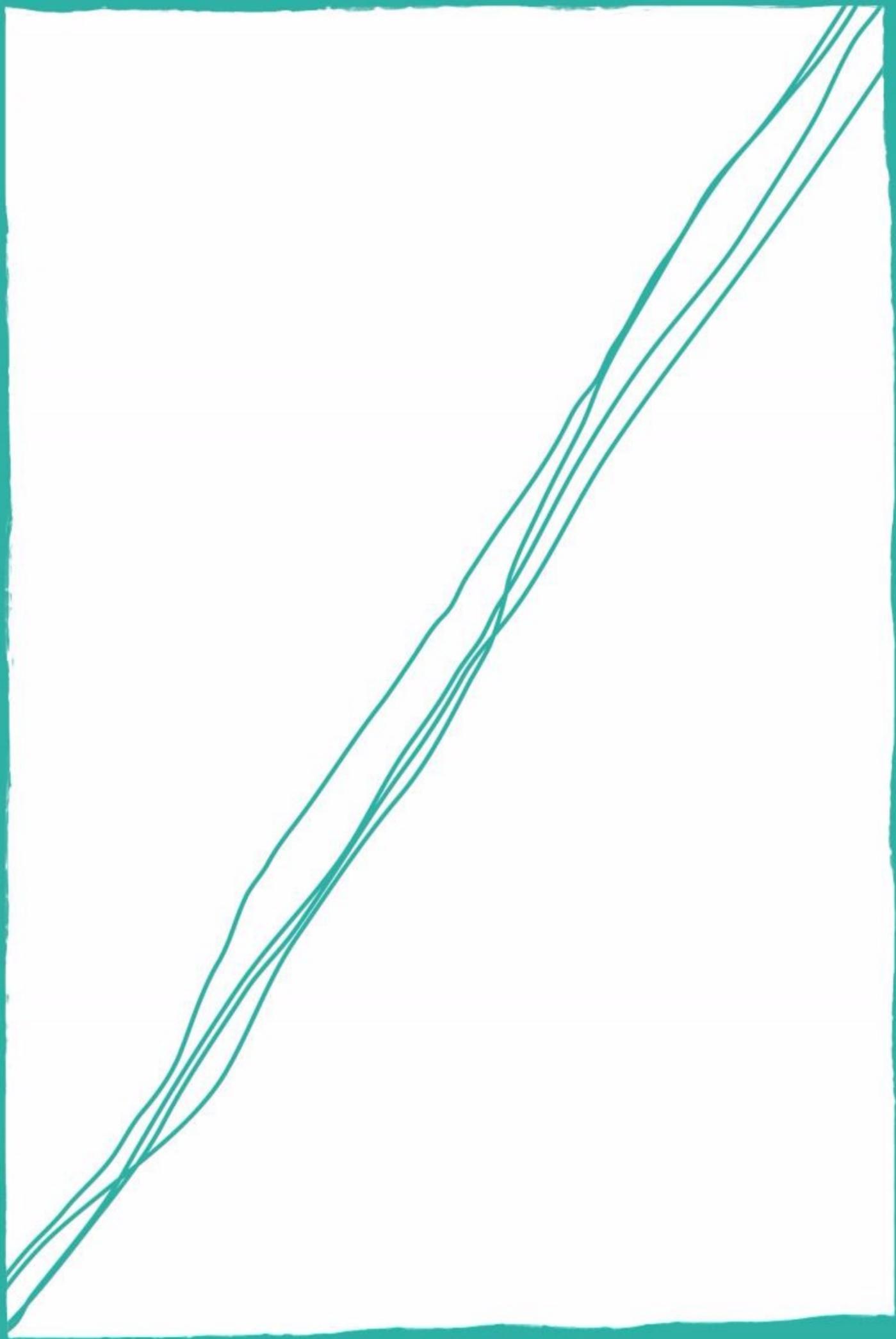
percepções diversas e aguçadas de um mesmo trajeto pedagógico e criativo. Assim, aprofundamos, também, em processos que envolvem a relação que se estabelece entre o que olha e o que é olhado, o que conduz e o que é conduzido, o que propõe e o que cria: Qual o ponto de encontro entre o formador e o aprendiz? Como o formador acessa o aprendiz? Como o aprendiz torna-se acessível ao formador? Qual o ponto de encontro entre processo pedagógico e sociedade? É importante traçar um diálogo constante e dinâmico entre as precárias certezas e a constante instabilidade da lógica interna de um processo pedagógico.

É POSSÍVEL ABRIR VISÃO, ABRIR PAISAGEM,
ONDE OS PEQUENOS DETALHES DO INSTANTE SE
ATRAVESSAM E SE POTENCIALIZAM?
É POSSÍVEL ENCONTRAR UMA PEDAGOGIA DO
ENCONTRO, DO INSTANTE?
É POSSÍVEL TRANSMITIR PEDAGOGICAMENTE A
EXPERIÊNCIA DO SENSÍVEL ENTRE O MEU MUNDO
INVENTADO E O SEU, SENDO TAL EXPERIÊNCIA
TÃO ÍNTIMA, SUTIL E, AO MESMO TEMPO,
AVASSALADORA?
(08/2015)

Desse modo, podemos ampliar as reflexões sobre o que move um processo pedagógico e suas tendências e desafios e, ainda, quais as relações entre o projeto poético e o projeto pedagógico. E, principalmente, estabelecer nexos e terminologias a partir da concepção de que o processo pedagógico está inserido no pensamento de rede: “assumindo o conceito de rede... abrange-se a simultaneidade de ações e a ausência de hierarquia, e intenso estabelecimento de nexos”⁸

Dessa forma, a escrita de si, ou de nós, seja nos diários ou na experiência dos objetos mitológicos que se transformam em experiência teatral, nos coloca em deslocamento como formadores e aprendizes a partir de questões fundamentais: Quais as minhas bases? Onde estou? O que pretendo ser? Qual a importância da minha história como pilar de minha prática pedagógica? O que quero ser? Como a história do outro me modifica?

⁸ Idem. P. 27.



paragens II



27/08/2015

DIA FRIO. CHUVOSO. VENDO AS ÁRVORES DE CIMA. ELAS PARECEM MAIS VERDES DO QUE O NORMAL. A SP ESCOLA DE TEATRO É UMA ESCOLA DAS ÁRVORES. ÁRVORES COM NOMES...

BABA-RELATO

AGENDAR COM AS ETECS UMA IDA À EXPOSIÇÃO DO KANTOR.

O ROTEIRO REALIZADO ONTEM PARA O ENCONTRO PRESENCIAL DE 8 HORAS É UM ROTEIRO QUE SERVE PARA QUALQUER PROCESSO? SE SIM, ISSO FAVORECE NOSSO PROJETO ARTÍSTICO? SE NÃO, QUAL SERIA A SINGULARIDADE DESSE ROTEIRO QUE PARTICULARIZA O NOSSO PROJETO-PEDAGÓGICO-EM-OBRA?

SURTIU UMA NECESSIDADE DE RECORTAR A EXPERIÊNCIA PRESENCIAL. NO MOMENTO DA APRECIÇÃO PODEMOS DELINEAR UM RECORTE QUE SE ESTENDERÁ NO MÓDULO VIRTUAL. DE CERTA FORMA, A EXPOSIÇÃO DO KANTOR EXPÕE, ESCANCARA RECORTES DE INVESTIGAÇÃO, DE OLHAR... DEMORA ALGUNS MINUTOS, INSTANTES PARA RETOMARMOS... COMEÇAMOS RELATANDO, MAS PARECE QUE NADA DÁ CONTA DOS MOMENTOS VIVIDOS ONTEM... QUESTÃO PARA A VIDA...

NO CAFÉ DA MANHÃ QUEREMOS INSTALAR UMA EXPERIÊNCIA DE ENCONTRO ENTRE PESSOAS E OBJETOS. CORPO-OBJETO-CORPO-CASA-CORPO-RUA-CORPO-CORPO-CORPO-VIVO-CORPO-MORTO.

A PROJEÇÃO DO QUADRO QUE FIZEMOS ONTEM. A PARTIR DAÍ, AS DÚVIDAS SÃO LEVANTADAS.

PENSAR NOS DETALHES DA CARTA.

O RIZOMA¹ ESTÁ NO CONTATO DOS ALUNOS-PROFESSORES COM O MATERIAL. EIXO, ARTISTA-PEDAGOGO, OPERADOR.

ANTES DE NOSSA CHEGADA ELES JÁ RECEBEM AS REFERÊNCIAS

¹DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mil Platôs, Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro, Editora 34, 1994, vol. 1.



(LYGIA, BISPO, ETC.):

EM UM ATO, COMO CONSTRUIR A HORIZONTALIDADE. SE NOS LEMBRARMOS DO MESTRE IGNORANTE, COMO CONSTRUIR O LUGAR DA "IGUALDADE DAS INTELIGÊNCIAS";

QUAL É O ESPAÇO/TEMPO PARA A CONSTRUÇÃO DE UM SABER? ETERNA RENOVAÇÃO DE SI MESMO.

PRECISAMOS DETALHAR O PASSO A PASSO... QUE EXERCÍCIO LEVA A OUTRO, CONDUZ A OUTRO? QUAIS SERÃO NOSSAS FUNÇÕES DURANTE A AULA PRESENCIAL?

RECOLHER FRAGMENTOS DE TEXTOS: A RELAÇÃO ENTRE ARTE E VIDA – TRECHOS DO LIVRO SOBRE O KANTOR;

UM ENCAMINHAMENTO: PODEMOS DIVIDIR OS CAPÍTULOS DO LIVRO, DEPOIS TROCAR NOSSAS IMPRESSÕES?

ESTAMOS EM UM PROCESSO FORMATIVO, ONDE SE ENTRELAÇAM OS VETORES DA ENCENAÇÃO PARA A PEDAGOGIA E VICE-VERSA.

O QUE ESTÁ EM JOGO É O ATRITO DAS PARTES DA METODOLOGIA DA SP ESCOLA DE TEATRO.

PROPOSTA:

VAMOS PENSAR RIZOMATICAMENTE... QUAIS SÃO OS RECORTES A PARTIR DAS REFERÊNCIAS QUE NÓS JÁ LEVANTAMOS?

O TRABALHO SOBRE O ATRITO, O ENTRE...

CARTA-CORPO

CORPO-DEVORAÇÃO

PERGUNTA-INSTRUÇÃO

VÍDEOS²:



² bit.ly/InfluenciasScovino



³ bit.ly/CristianaTolentino



FELIPE SCOVINO: A ARTE PARTICIPATIVA DA LYGIA
PAULO SÉRGIO DUARTE: A OBRA A SERVIÇO DO INDIVÍDUO E
TERAPIA PARA O SER INTEIRO
BABA ANTROPOFÁGICA
ÁGUAS E CONCHAS, OBJETOS RELACIONAIS
TEXTO: OBJETO DA CRISTINA TOLENTINOS
VÍDEO DE KANTOR: WIELOPOLE, WIELOPOLE: 27' A 33'
PENSAR UMA PERGUNTA A PARTIR DO KANTOR QUE ABORDE A
MITOLOGIA PESSOAL
QUANDO O PASSADO NÃO PASSA.
QUANDO O QUE ESTÁ POR VIR ESCAPA.
QUANDO O AGORA BRINCA DE ESCONDE-ESCONDE.
O QUE É INÚTIL NO CAMPO UTILITÁRIO É ÚTIL NO CAMPO DA
ARTE. – É POSSÍVEL, A PARTIR DESSA FRASE, ELABORARMOS A
PERGUNTA PARA CHAMAÇÃO.
O QUE É INÚTIL NA VIDA E PODE SER ÚTIL NA ARTE?
DESDOBRAMENTOS: QUE OBJETOS? QUE ROUPAS?
O QUE SE PODE FAZER, O QUE NÃO SE PODE FAZER... ONDE ESTÁ
O ENTRE?
A PARTIR DE UMA DEMANDA DO PAULA SOUZA.
ENCONTRAR DENTRO DO TEATRO DISPARADORES, POSSIBILIDADES
PARA O CAMPO DAS EXATAS.
COMO DIALOGAR COM AQUELE "PROFESSOR JAPONÊS DE
MATEMÁTICA"? RSRRS...
QUAIS EXERCÍCIOS, POSSIBILIDADES TERÍAMOS PARA INTEGRAR?
TER EM UM MOMENTO DO TRABALHO ALGUMAS QUESTÕES BÁSICAS:
UM EXERCÍCIO DE RESPIRAÇÃO, UM VOCAL, DE FORMA QUE
PUDÉSSEMOS DAR CONTA DE QUESTÕES DAS EXATAS. PENSAR EM UM
PROCEDIMENTO PARA CADA ÁREA.
ARTE, CIDADANIA E EDUCAÇÃO – QUAIS PROCEDIMENTOS? COMO



100%

Normal textM

yriad1

0

B

I

U

A

DESPERTAR O "EU PRECISO DESSE PROCEDIMENTO"?

TALVEZ UM PROCEDIMENTO PARA CADA ÁREA (FÍSICA, QUÍMICA, BIOLOGIA ETC.):

BETH: O CUIDADO QUE TEMOS DE TER É ENCONTRAR UM JEITO DE QUE A ARTE NÃO SEJA UM RECURSO, OU UMA FERRAMENTA.

ENCONTRAR O QUE É ARTICULADOR ENTRE O ARTISTA E AS OUTRAS ÁREAS DE TRABALHO.

UMA PERSPECTIVA ARTÍSTICA-PEDAGÓGICA, INICIAR JÁ COM O EXPERIMENTO:

AQUILO QUE PARECE DISSONANTE PODE DAR UMA PERSPECTIVA DE TRABALHO, E CAMINHO...

"O QUE NÓS TERÍAMOS NO TEATRO QUE PODERIA SALVAR A HUMANIDADE?"

A QUESTÃO DO PERTENCIMENTO: COMO CONSTRUIR O PERTENCIMENTO?

CONQUISTAR SER/ESTAR:

PERTENCIMENTO/PERTENCIDO

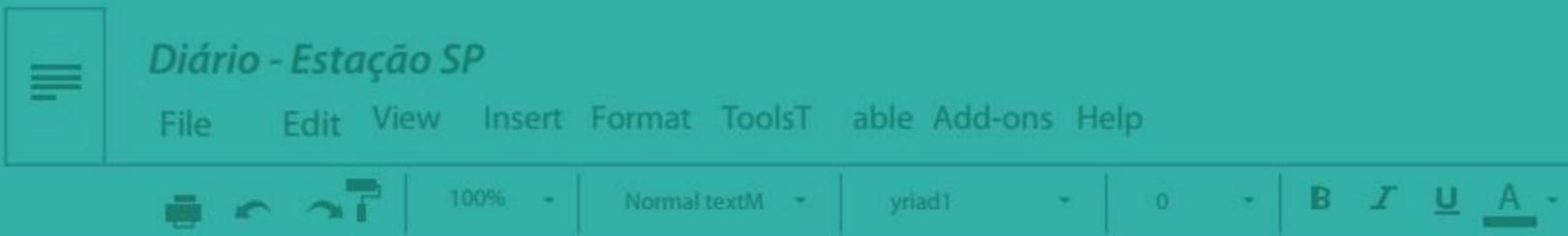
TERRITORIALIDADE/TERRITÓRIO

PRESENÇA/PRESENTIFICADO

COMUNIDADE/COMUNITÁRIO

SER/ESTAR – ESTAR/SER

SERIA POSSÍVEL CRIARMOS MATERIAIS, ORGANISMOS QUE MOSTREM QUE NÃO ESTAMOS TÃO DISTANTES DA ARTE.



28/08/2015

OBJETO O QUÊ?

O OBJETO PARA KANTOR⁴

KANTOR FORMULOU A PERGUNTA: "PODE ORFEU RETORNAR?" – A QUAL TRAZ EM SI O PROBLEMA DA ERUPÇÃO DO "INFERNO" DA MATÉRIA DE SEU EU INTERIOR SOBRE O "MUNDO VISÍVEL DOS OBJETOS".

KANTOR REJEITAVA A OPÇÃO QUE RECONHECIA O OBJETO POR SUA PRÓPRIA REPRESENTAÇÃO E, AO MESMO TEMPO, ACHAVA QUE REPETIR O GESTO DE DUCHAMP DE TRANSFERÊNCIA DE UM OBJETO DE SEU AMBIENTE NATURAL PARA A ARTE SERIA SE VALER DE UMA SOLUÇÃO JÁ DESGASTADA. PARA ALÉM DISSO, PENSAVA QUE ESSA SOLUÇÃO NÃO SERIA ADEQUADA PARA SEUS OBJETIVOS DE RESTAURAR A OBJETIVIDADE DO OBJETO, SEU "OBVERSO" NÃO UTILITÁRIO, NÃO DIRECIONADO. "UMA COISA PODE SER VISTA PELO SEU LADO INVISÍVEL?" "ESSE LADO EXISTE? INVISIBILIDADE, O NÃO VISTO. TORNAR ALGO NÃO VISÍVEL! ESCONDÊ-LO! EMBRULHÁ-LO!!!

INÚTIL-OBJETO-ÚTIL

COMO TRANSFORMAR A VIDA EM ARTE?

ÚTIL-INÚTIL

ÚTIL SIGNIFICA TUDO AQUILO QUE TEM UM FIM NO OUTRO E NÃO

⁴Informações tiradas do Programa e da Mostra sobre Tadeuz Kantor, realizada no Sesc Consolação, em 2015.

CINTRA, Wagner. No limiar do desconhecido: reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor. São Paulo: Editora Unesp, 2012. ISBN 9788539303830
Disponível em: bit.ly/LimiarDoDesconhecido



100%

Normal textM

yriad1

0

B

I

U

A

EM SI MESMO. O ÚTIL É SEMPRE INSTRUMENTO. SEMPRE MEIO. É INTERMEDIÁRIO. E VALE POR TUDO AQUILO A QUE SE DIRIGE: NÃO VALE POR SI. O CARÁTER DE ÚTIL SE PRENDE À IDEIA DE CRIAÇÃO. DE UMA CRIAÇÃO RENOVADA. DE UM MUDAR CONSTANTE. DE UM DIRIGIR-SE SEMPRE NA ESCALADA DO PROGRESSO. O FIM TORNA-SE MEIO. PORQUE PRODUZIMOS POR PRODUIR SEM SABER PARA QUE FIM. A ANGÚSTIA SURGE. PORQUE A IDEIA DE PRODUIR PERDEU O SENTIDO AO NÃO SE SABER O QUE PRODUIR. INÚTIL SIGNIFICA O QUE NÃO TEM UM FIM NO OUTRO. PORQUE NÃO POSSUI FINALIDADE ALGUMA. PORQUE POSSUI UM FIM EM SI MESMO. O INÚTIL CARACTERIZA-SE PELA PERFEIÇÃO E PELA LIBERDADE. A EXISTÊNCIA LÚDICA. A ESTÉTICA E A ESPECULAÇÃO INTELLECTUAL DESINTERESSADA CHEGAM A SER UMA NECESSIDADE. VISTO SEREM UM DESLIGAMENTO DOS ASPECTOS PRÁTICOS DA VIDA.

DIANTE DISSO. PROPOMOS UM ENCONTRO. NELE SÃO NECESSÁRIOS ALGUNS ELEMENTOS PARA QUE POSSAMOS CRIAR UM CAMPO DE CONVÍVIO. ANTES DE SAIR PARA O ENCONTRO. OBSERVE SEU ENTORNO. SUA CASA. SEU TRABALHO. PARE E PENSE: INÚTIL-OBJETO-ÚTIL.

QUAIS OBJETOS TEM VONTADE DE LEVAR PARA O ENCONTRO?

- . O INÚTIL-ROUPA
- . O INÚTIL-COMIDA
- . O INÚTIL-MÓVEL
- . O INÚTIL-DEMOLIÇÃO

E, EM SEGUIDA. SE PERGUNTE: O INÚTIL DA VIDA PODE SER ÚTIL NA ARTE?

"TEXTO. ATOR. OBJETO. ESPAÇO E ESPECTADOR: UM CONJUNTO. ONDE TODOS SÃO IGUALMENTE IMPORTANTES. O OBJETO OCUPA POSIÇÃO IMPORTANTE EM SEU TRABALHO ONDE TRATA SEMPRE



>> Registro de práticas performativas realizadas entre artistas orientadores durante a preparação do projeto Estação SP



100%

Normal textM

yriad1

0

B

I

U

A

DA RELAÇÃO ATOR-OBJETO. E O QUE SE USA É UM OBJETO QUALQUER. APENAS RECUPERADO PARA SIGNIFICADOS ARTÍSTICOS E EMOCIONAIS. QUANTO MENOS IMPORTANTE FOR ELE, MAIORES POSSIBILIDADES REVELA. O OBJETO É, PARA KANTOR, UMA ESPÉCIE DE PRÓTESE DO ATOR. CADA PERSONAGEM TEM O SEU PRÓPRIO OBJETO QUE, LIGADO A SEU CORPO, FORMA COM ELE UM SÓ SER. NA CENA ESSES OBJETOS VÃO MUDANDO DE SIGNIFICADO. ÂNGULOS E LINHAS QUE SE MODIFICAM NO CONTEXTO DA CENA. A MANIPULAÇÃO DO OBJETO E SUAS RELAÇÕES COM O PERSONAGEM CONFEREM AO OBJETO ASPECTOS MÁGICOS E INESPERADOS.”

OBJETO-VIDA.

OBJETO-MORTE.

OBJETO-REFLEXÃO.

OBJETO-FRACASSO.

OBJETO-SORTE.

OBJETO-MOVIMENTO.

OBJETO-INTERRUPÇÃO.

OBJETO-SONHO.

OBJETO-PÚBLICO.

OBJETO-TRANSIÇÃO.

OBJETO-VAZIO.

OBJETO-SÍNTESE.

OBJETO-MEDO.

OBJETO-PRESENTE.

COMO, COM O OBJETO SEM USO, SE PODE CRIAR OUTRA REALIDADE.

NOS EXPONDO, NOS COLOCANDO, REFLETINDO, PRATICANDO,

REVENDO NOSSAS POSIÇÕES DIANTE DO MUNDO. O QUE NOS

NORTEIA, OU NORTEAVA? O QUE FORAM NOSSAS TRAJETÓRIAS ATÉ

AQUI? O QUE É/ERA TEATRO PARA NÓS A PARTIR DESSE ENCONTRO?



100%

Normal textM

yriad1

0

B

I

U

A

NESSE MOVIMENTO DE DESLOCAMENTOS DE IDEIAS, CONCEITOS E MODOS DE AGIR NOS DEPARAMOS COM A PRECÁRIA CONDIÇÃO E, NÃO POR ISSO, DE MENOR VALOR, DE INVENTORES INVENTADOS DE PLANOS-ESTRATÉGIAS-COISAS-SITUAÇÕES. ESTAMOS DEBRUÇADOS NO INEVITÁVEL DAS QUESTÕES: O QUE DIFERENCIA A INFORMAÇÃO DA EXPERIÊNCIA? O QUE SIGNIFICA A PALAVRA FORMAÇÃO EM MEADOS DE 2015? É POSSÍVEL TRANSFORMARMOS A CAPACITAÇÃO EM EXPERIÊNCIA?

SEGUNDO LARROSA,

"A EXPERIÊNCIA É O QUE NOS PASSA, O QUE NOS ACONTECE, O QUE NOS TOCA"...

DO PONTO DE VISTA DA EXPERIÊNCIA, O IMPORTANTE NÃO É NEM A POSIÇÃO (NOSSA MANEIRA DE PORMOS), NEM A "O-POSIÇÃO" (NOSSA MANEIRA DE OPORMOS), NEM A "IM-POSIÇÃO" (NOSSA MANEIRA DE IMPORMOS), NEM A "PRO-POSIÇÃO" (NOSSA MANEIRA DE PROPORMOS), MAS A "EX-POSIÇÃO", NOSSA MANEIRA DE EXPORMOS, COM TUDO O QUE ISSO TEM DE VULNERABILIDADE E DE RISCO.

É NESSA VULNERABILIDADE E NESSE RISCO QUE NOS MOVEMOS A CADA ENCONTRO PARA ALÉM DE NÓS MESMOS. É ESSE O NOSSO CONVITE: NOS EXPORMOS PARA ALÉM DE NÓS! MAS COMO?

PARTIMOS DE UM ARTISTA QUE, DE CERTA FORMA, SE EXPÔS PARA ALÉM DE SI, PARA O ENCONTRO DO OUTRO: TADEUSZ KANTOR. (O) PRECÁRIO AQUI SE FAZ PELA POTÊNCIA DO RESTO, DO EQUÍVOCO, DO ESQUECIDO, DO GUARDADO, DO ESCONDIDO. O PRECÁRIO AQUI (DES)ORGANIZA, (RE)UNE, (DES)MISTIFICA, (DES) LIGA, (RE)CONECTA DIFERENTES MODOS DE TORNAR VISÍVEL. PODE A PRECARIEDADE TORNAR VISÍVEL O INVISÍVEL NA ARTE/VIDA? TORNAR VISÍVEL É RECONHECER, É PERTENCER, UM HORIZONTE VISTO, OU A SE VER, UM HORIZONTE EXPOSTO. POSSIBILIDADES DE



100%

Normal textM

yriad1

0

B

I

U

A

TESSITURA, DE LIGAÇÃO, DE CONEXÃO, ENTRE AQUILO QUE VEJO, TOCO E PERCEBO E AQUELE QUE, TAMBÉM, ME VÊ, TOCA E PERCEBE. E ESSE TOCAR, ESSE PERCEBER O OUTRO, SEUS E OS NOSSOS MOVIMENTOS DESDE O INÍCIO NÃO ACONTECERAM/ACONTECERÃO SOMENTE CONOSCO... SABÍAMOS DESDE O INÍCIO QUE IRIAM/IRÃO PARA ALÉM DE NÓS: ALÉM DE TODOS, ESSE TALVEZ O PRINCIPAL DESAFIO. DADO ISSO, FOI INEVITÁVEL NOS DEBRUÇARMOS SOBRE OUTRAS QUESTÕES...)

SUGESTÃO/PROVOCAÇÃO SP:

A QUESTÃO DA PERGUNTA COMO OPERADOR: ESTAMOS SEPARANDO ARTE DA VIDA?

E SE COLOCÁSSEMOS O BISPO COMO OPERADOR + ISSO NÃO ELIMINA A DEFINIÇÃO DE UMA PERGUNTA:

A ARTE DENTRO DA LINGUAGEM, A ARTE NÃO COMO UM MEIO + A PERGUNTA VIDA/ARTE PODE NOS COLOCAR EM UM "LUGAR COMUM": O BISPO E A ESCRITA DE SI + O QUANTO A ESCRITA DE SI DÁ A PERSPECTIVA CÊNICA? QUAL SERÁ A NOSSA METODOLOGIA?

LYGIA CLARK COMO NOSSO HORIZONTE METODOLÓGICO??? UMA POSSIBILIDADE...

A ESCRITA DE SI COMO POÉTICA DA EXPRESSIVIDADE + A TÉCNICA DE SI:

ESCRITURA.

INSCRITURA.

ESCRITURA CÊNICA DE SI.



29/08/2015

RETOMADA DOS TRABALHOS.

A BUSCA POR VÍDEOS/DOCUMENTÁRIOS/PALESTRAS EM NOSSAS POSTAGENS E NO SITE DA SP + LE THÉÂTRE DE TADEUSZ KANTOR (MINUTAGEM: 23:48 - 24:39 + 24:45 - 25:23 - 42:37);

A ANIMAÇÃO REALIZADA POR GUSTAVO SOBRE A METODOLOGIA ESTÁ NA FASE INICIAL.

CRIS SOBRE O ÚTIL-INÚTIL: PROPOR UMA REALIDADE CÊNICA.

BISPO DO ROSÁRIO

ESCRITURA DE SI - REINVENTAR IDENTIDADES - PERSONAGENS

RELÂMPAGOS

PROCESSUALIDADE = PEREGRINAR POR VÁRIAS IGREJAS COMO UM ENVIADO DE DEUS.

"JULGAR OS VIVOS E OS MORTOS."

ITINERÂNCIA - MEMÓRIAS

MATERIAL DE TRABALHO - CAIXAS - ESTANDARTE (MINIATURAS).

"EU PRECISO DESTAS PALAVRAS ESCRITAS."

BORDADOS REPLETOS DE NOMES DE PESSOAS, TRECHOS POÉTICOS, MENSAGENS.

PASSOU A VIDA BORDANDO O MANTO.

A MARINHA - EMBARCAÇÕES DE MADEIRA COM MASTROS, ESCADAS, BOIAS, BOTES SALVA-VIDAS E BANDEIROLAS.

ASSEMBLAGES:

DEFINIÇÃO - O TERMO É INCORPORADO ÀS ARTES EM 1953.

CUNHADO PELO PINTOR E GRAVADOR FRANCÊS JEAN DUBUFFET

(1901-1985) PARA FAZER REFERÊNCIA A TRABALHOS QUE, SEGUNDO

ELE, "VÃO ALÉM DAS COLAGENS". O PRINCÍPIO QUE ORIENTA A

FEITURA DE ASSEMBLAGES É A "ESTÉTICA DA ACUMULAÇÃO": TODO

E QUALQUER TIPO DE MATERIAL PODE SER INCORPORADO À OBRA

DE ARTE. O TRABALHO ARTÍSTICO VISA ROMPER DEFINITIVAMENTE



100%

Normal textM

yriad1

0

B

I

U

A

AS FRONTEIRAS ENTRE ARTE E VIDA COTIDIANA. RUPTURA JÁ ENSAIADA PELO DADAÍSMO, SOBRETUDO PELO READY-MADE DE MARCEL DUCHAMP (1887-1968) E PELA OBRA MERZ (1919), DE KURT SCHWITTERS (1887-1948). A IDEIA FORTE QUE ANCORA AS ASSEMBLAGES DIZ RESPEITO À CONCEPÇÃO DE QUE OS OBJETOS DÍSPARES REUNIDOS NA OBRA, AINDA QUE PRODUZAM UM NOVO CONJUNTO, NÃO PERDEM O SENTIDO ORIGINAL. MENOS QUE SÍNTESE, TRATA-SE DE JUSTAPOSIÇÃO DE ELEMENTOS, EM QUE É POSSÍVEL IDENTIFICAR CADA PEÇA NO INTERIOR DO CONJUNTO MAIS AMPLO.

POP-ART: DEFINIÇÃO – NA DÉCADA DE 1960, OS ARTISTAS DEFENDEM UMA ARTE POPULAR (POP) QUE SE COMUNIQUE DIRETAMENTE COM O PÚBLICO POR MEIO DE SIGNOS E SÍMBOLOS RETIRADOS DO IMAGINÁRIO QUE CERCA A CULTURA DE MASSA E A VIDA COTIDIANA. A DEFESA DO POPULAR TRADUZ UMA ATITUDE ARTÍSTICA CONTRÁRIA AO HERMETISMO DA ARTE MODERNA. NESSE SENTIDO, A ARTE POP SE COLOCA NA CENA ARTÍSTICA QUE TEM LUGAR EM FINS DA DÉCADA DE 1950 COMO UM DOS MOVIMENTOS QUE RECUSAM A SEPARAÇÃO ARTE/VIDA. E O FAZ – EIS UM DE SEUS TRAÇOS CARACTERÍSTICOS – PELA INCORPORAÇÃO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS, DA PUBLICIDADE, DAS IMAGENS TELEVISIVAS E DO CINEMA.

EIXO: PERFORMATIVIDADE

OPERADOR: ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

UM DIA EU SIMPLEMENTE APARECI

MATERIAL: CAIXA

ARTISTA-PEDAGOGO: TADEUSZ KANTOR

ESTA REALIDADE BRUTA, NÃO ELABORADA "ARTISTICAMENTE", ARRANCADA À VIDA MESMA, É O OBJETO REAL, QUE TOMOU O LUGAR DO "OBJETO ARTÍSTICO".



100%

Normal textM

yriad1

0

B

I

U

A

.....
.....
SE PERGUNTE: O INÚTIL DA VIDA PODE SER ÚTIL NA ARTE?
.....
.....

"TEXTO, ATOR, OBJETO, ESPAÇO E ESPECTADOR: UM CONJUNTO, ONDE TODOS SÃO IGUALMENTE IMPORTANTES. O OBJETO OCUPA POSIÇÃO IMPORTANTE EM SEU TRABALHO ONDE TRATA SEMPRE DA RELAÇÃO ATOR-OBJETO. E O QUE SE USA É UM OBJETO QUALQUER, APENAS RECUPERADO PARA SIGNIFICADOS ARTÍSTICOS E EMOCIONAIS. QUANTO MENOS IMPORTANTE FOR ELE, MAIORES POSSIBILIDADES REVELA. O OBJETO É, PARA KANTOR, UMA ESPÉCIE DE PRÓTESE DO ATOR. CADA PERSONAGEM TEM O SEU PRÓPRIO OBJETO QUE, LIGADO A SEU CORPO, FORMA COM ELE UM SÓ SER. NA CENA ESSES OBJETOS VÃO MUDANDO DE SIGNIFICADO. ÂNGULOS E LINHAS QUE SE MODIFICAM NO CONTEXTO DA CENA. A MANIPULAÇÃO DO OBJETO E SUAS RELAÇÕES COM O PERSONAGEM CONFEREM AO OBJETO ASPECTOS MÁGICOS E INESPERADOS."

OBJETO-VIDA.

OBJETO-MORTE.

OBJETO-REFLEXÃO.

OBJETO-FRACASSO.

OBJETO-SORTE.

OBJETO-MOVIMENTO.

OBJETO-INTERRUPÇÃO.

OBJETO-SONHO.

OBJETO-PÚBLICO.

OBJETO-TRANSIÇÃO.

OBJETO-VAZIO.

OBJETO-SÍNTESE.



100% -

Normal textM -

yriad1 -

0 -

B

I

U

A -

OBJETO-MEDO .

OBJETO-PRESENTE .

(COMO O OBJETO SEM USO PODE CRIAR OUTRA REALIDADE.)

(PARTIMOS DE UM ARTISTA QUE, DE CERTA FORMA, SE EXPÔS PARA ALÉM DE SI, PARA O ENCONTRO COM O OUTRO: TADEUSZ KANTOR.

TALVEZ UM DOS ARTISTAS QUE MAIS FOI FIEL E INFIEL A SI

PRÓPRIO, AO MESMO TEMPO, PARADOXALMENTE, NOSSOS MERGULHOS

NO UNIVERSO DESSE ARTISTA POLONÊS NOS POSSIBILITARAM

VISLUMBRAR CAMINHOS E PROCEDIMENTOS: "NESSE PERCURSO

ATRAVÉS DA INFORME E GAGUEJANTE MATÉRIA, (...) CHEGA-SE

AO LADO INVERSO DO OBJETO, ONDE NÃO EXISTE MAIS NENHUMA

DIVISÃO ENTRE ARTE E REALIDADE". "ESTA REALIDADE BRUTA,

NÃO ELABORADA 'ARTISTICAMENTE', ARRANCADA À VIDA MESMA, É

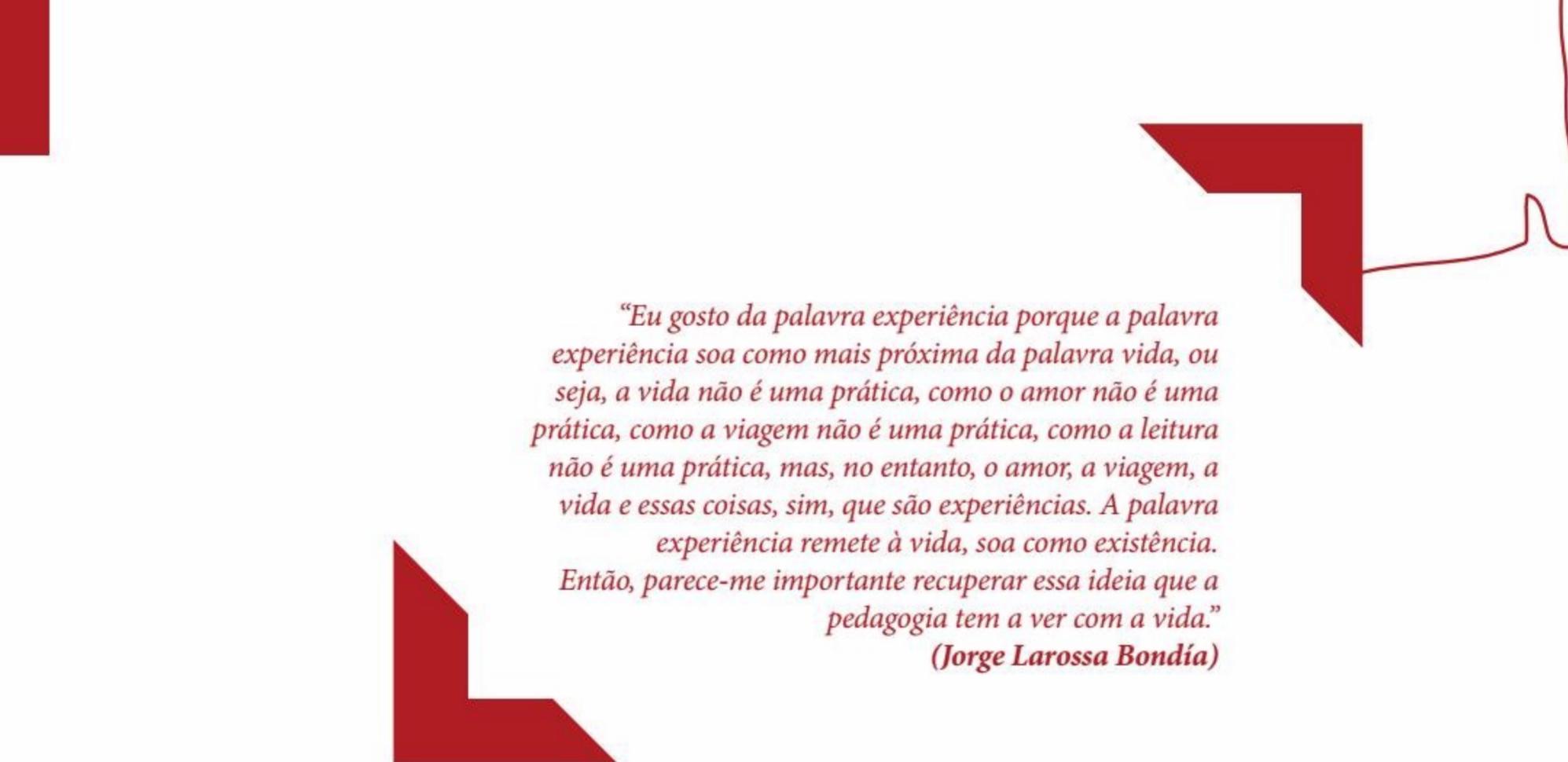
O OBJETO REAL, QUE TOMOU O LUGAR DO 'OBJETO ARTÍSTICO'.")



The background is a solid red color with several thin, black, hand-drawn style lines that meander across the page, creating abstract shapes and patterns. The text is centered in the middle of the page.

**EXPERIÊNCIAS
COMPARTILHADAS**
o teatro, a formação
artístico-cidadã e libertadora

Beth Lopes



“Eu gosto da palavra experiência porque a palavra experiência soa como mais próxima da palavra vida, ou seja, a vida não é uma prática, como o amor não é uma prática, como a viagem não é uma prática, como a leitura não é uma prática, mas, no entanto, o amor, a viagem, a vida e essas coisas, sim, que são experiências. A palavra experiência remete à vida, soa como existência. Então, parece-me importante recuperar essa ideia que a pedagogia tem a ver com a vida.”
(Jorge Larossa Bondía)

Torna-se oportuno recordar que o grande educador brasileiro Paulo Freire falava de autonomia, nos idos anos 60-70, com a tese de uma prática educacional libertadora. Pensar em uma direção pedagógica libertadora significa o reconhecimento dessa instância da linguagem criativa que é o discurso, a qual inclui não apenas os aspectos linguísticos e os extralinguísticos que constituem a malha das significações, mas o estreitamento das condições entre o dizer e o fazer. Significa incluir o processo histórico-social no qual estamos inseridos. É preciso compreender o conhecimento como algo inerente ao indivíduo em formação. Quer dizer que o indivíduo possui um conhecimento genuíno que precisa ser compartilhado e somado aos esforços do aprendizado. O papel do professor, dessa forma, é o de criar estratégias e estímulos que tragam à tona esses saberes. É preciso ainda, ter a capacidade de instaurar um ambiente favorável à criação, como um meio de alcançar um cabedal de conhecimentos a partir dos desejos e das necessidades de cada um.

Constituídos, em nossa contemporaneidade, pelas explosões das linguagens e dos recursos tecnológicos, o lugar da escola é o lugar da multiplicação desses conhecimentos e comportamentos, colocando os seus professores como mediadores dos conflitos e facilitadores nas compreensões que envolvem as interações entre os indivíduos. É preciso formular uma pergunta que nos interessa: o que faz com que um aprendiz tenha vontade de participar das propostas em aula? Devendo ser um lugar que integra e discute as manifestações de si e dos outros, a escola é um lugar

da (des)construção dos discursos prontos e da ativação da linguagem com tudo que envolve o seu pertencimento, o ambiente que o rodeia e o contexto de que, de quem e para quem se fala. A escola é, portanto, um lugar de plantar ideias, ideias que mobilizam os estudantes e os professores. É preciso reforçar uma velha e válida premissa: a da via de mão dupla. Não há um só lugar de conhecimento do professor que não tenha que atravessar os lugares dos estudantes, e, para isso, se faz necessário reforçar a ideia de trocas, de encontros.

O sistema de aprendizagem precisa despertar o desejo de criar, e nesse panorama do contexto contemporâneo, em tempo das mais variadas crises que não tangem apenas as questões da linguagem, requer um deslocamento dos conteúdos programáticos específicos de cada disciplina em direção a uma experiência viva que desperte os afetos e os perceptos de cada um. Um deslocamento que, é preciso deixar bem claro, pode ser feito dentro do próprio conteúdo da disciplina, mas encontrando um estímulo possível de instaurar o processo do fazer, conhecer e encontrar-se com os outros.

Assim, com a produção de variadas formas de visibilidade, as artes da cena rompem com as mediações convencionais entre a arte e a vida, entre o real e o ficcional, entre a cultura clássica e a popular, entre o público e o privado, entre a estética e a ética. Essas constantes mudanças provocam, principalmente, um jogo sem

Outros: O que pode ser feito para ampliar a relação entre arte e educação? (boletim da UFMG)
"A relação da educação com a arte, desde os gregos, é constitutiva. Educação é inconcebível fora da cultura de seu tempo. Além disso, os processos educacionais são pensados como arte, e não como técnica. Portanto, a pergunta sobre como relacionar arte e educação, na essência, não tem sentido. Mas hoje a questão ganhou significado porque essa relação não é mais tão clara. O cinema, por exemplo, faz parte da cultura de nosso tempo. Seria impensável, pois, uma teoria educativa que não considere a sétima arte como algo importante. Educação, em resumo, precisa se relacionar com a cultura do presente. Do contrário, transforma-se em prática de adestramento." (Larrosa)

¹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível - estética e política*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

mediações entre artistas e espectadores, que o filósofo Jacques Rancière¹ diz gerar a “partilha do sensível”. O autor define essa noção como uma proposta a certa estética da política voltada para as configurações da experiência que ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas da subjetividade política.

Torna-se interessante apontar o que Rancière diz ser fatal nessa batalha suscitada pelas vanguardas na fusão da arte com a vida: a transformação da crise da arte em discurso. Tais discursos, em sua multiplicidade, diz Rancière, podem embaralhar o papel da estética e da ética nas artes. Por outro lado, a ética de tais discursos, compreendidos como uma ideologia histórica, pode refazer os nossos discursos artísticos e educacionais. A busca pela emancipação do sujeito contemporâneo implica na troca de experiências, a qual orienta as artes na formação educacional, ampliando o projeto do sujeito contemporâneo.

Desse modo, a proposta de Rancière faz com que se possa pensar que a tarefa das artes, dos artistas e das novas posições do espectador esteja no compartilhamento crítico das experiências poéticas, do mesmo modo que abre possibilidades de aderência dessas ideias ao ensino fundamental, como um modo de ver a formação educacional do jovem brasileiro.

A large rectangular box with a red border, containing 25 horizontal red lines for writing. The lines are evenly spaced and extend across the width of the box. The box is positioned in the upper half of the page. There are decorative red lines extending from the bottom-left and right sides of the box.







PERFORMATIVIDADE COMO PEDAGOGIA

Beth Lopes



“Desejo sugerir que temos vivido nas duas últimas décadas uma intensa fase de compressão do tempo e espaço que tem tido um impacto desorientado e disruptivo sobre as práticas político-econômicas, sobre o equilíbrio do poder de classe, bem como sobre a vida social e cultural.”
(David Harvey)¹

Pensamos, como condição de um percurso teórico, sobre a performatividade, em que os conceitos e as práticas artísticas expandidas de teatro e de outras artes contemporâneas transitam; articulando-se em torno das noções de experiência, de teatralidade e da estética relacional, que, como consequência, elevam o aspecto vivo e presente das artes, tensionando a nossa noção espaço-temporal.

Mas o que significa performatividade? A origem dessa noção aparece na linguística, nos anos 60, especificamente na Filosofia da Linguagem, com John L. Austin e desenvolvida por J. R. Searle, com a teoria dos atos de fala, para quem performatividade significa executar uma ação e dizer é fazer algo. Desse modo, a linguagem se liga às

Algo: O significado coincide com o ato do proferimento. "Eu aceito essa mulher como minha esposa" ou "Eu nomeio este navio de Queen Elizabeth". L. Austin, John. Como hacer cosas con palabras. Barcelona, Palabras y acciones, 1998.

¹ HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 2014, p. 257.

² BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

situações da própria vida. A ideia de performatividade, em sua amplitude, foi incorporada pelos movimentos da vanguarda artística dessa mesma época, como um modo de confrontar realidades e desconstruir categorias de saber e poder. De forma sintética, a performatividade é vista como um substantivo que implica em fazer algo, ao mesmo tempo que um adjetivo, apontando para o modo de ser de algo integral ou um recorte da “vida real”. A performatividade está, portanto, diretamente ligada à noção de ser e fazer. Desse modo, performar, cujo significado em inglês e português (menos usado por aqui) também significa atuar, resume o papel da ação na linguagem teatral, e faz com que a noção de performatividade esteja diretamente ligada à noção de teatralidade. Significa pensar que a teatralidade deriva do teatro, mas não se limita a ele. Assim, teatralidade pode ser um modo de representação, um estilo de comportamento histriônico, um ato, uma atitude, uma prática, um modelo de interpretação para descrever identidades psicológicas, cerimônias sociais, festas, mas também um conceito teórico conectado com o performar, ou seja, o ato que deixa entrever a vida no teatro e o teatro na vida. Nesse contexto, cabe ainda ressaltar que o surgimento da noção de performance como linguagem se liga à noção de performatividade/teatralidade (quase sinônimos) da vida e da arte.

São muitas as controvérsias e as investigações sobre esse tema. Teatralidade seria um modo de expressão ou um modo de percepção? Segundo a socióloga norte-americana Elizabeth Burns³, a teatralidade precede o desenvolvimento do conceito de teatro determinado historicamente e culturalmente. A teatralidade não pode ser definida como um particular modo de comportamento ou expressão, mas determinada por um ponto de vista, ou seja, como um modo de percepção. Assim, a autora propõe uma história do teatro que pode ser compreendida como a história da percepção e sua condição social e cultural. O também norte-americano, diretor teatral, professor e editor Richard Schechner é bastante conhecido nesse assunto, por aproximar seus estudos de performance das ciências sociais. Com o antropólogo Victor Turner⁴, o desdobramento dessa parceria trouxe uma ampla discussão

³ BURNS, Elizabeth. *Theatricality. A study of a convention in the theatre and in the social life*. London, Longman, 1972.

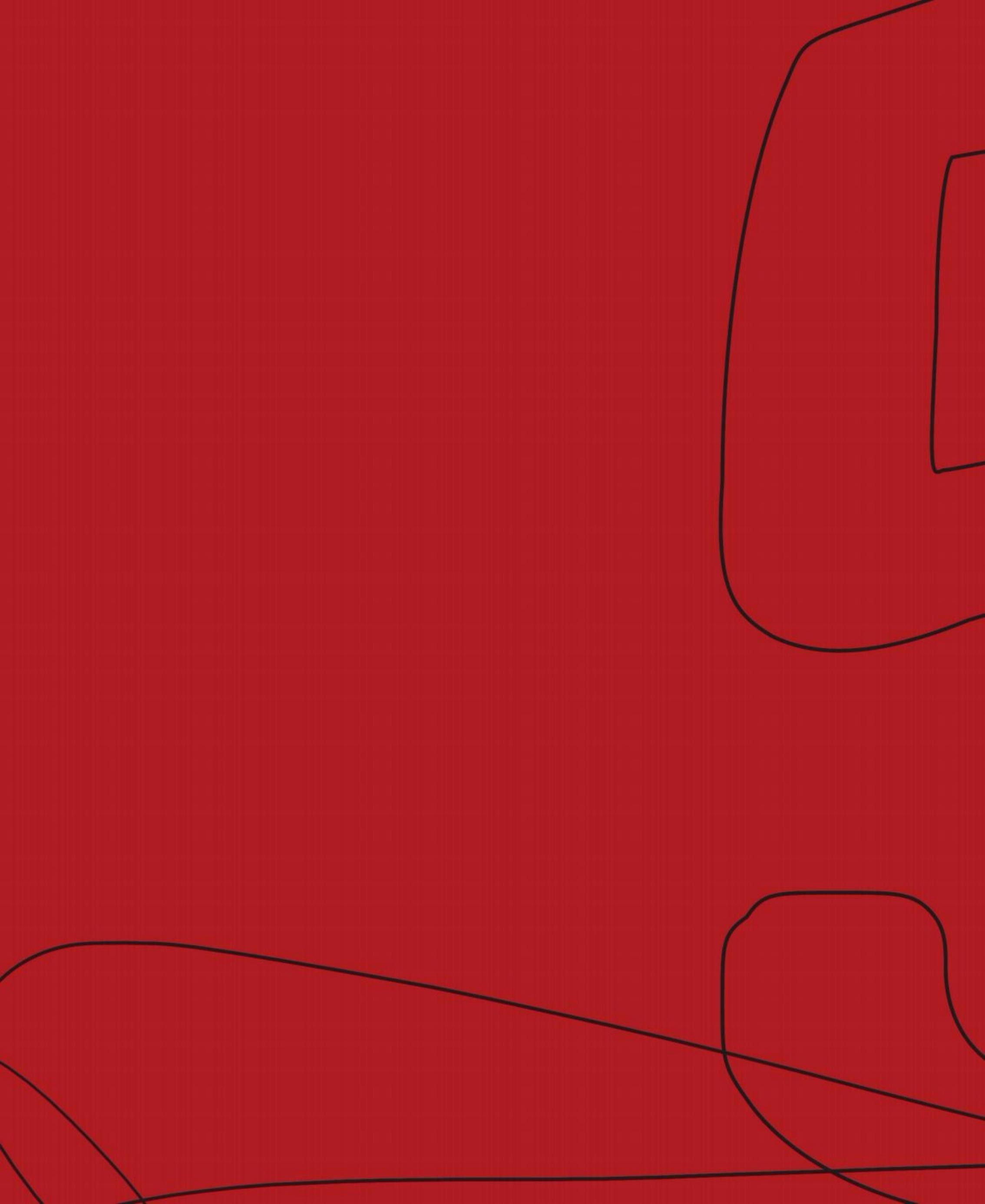
⁴ TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. In: *The Anthropology of performance*. Nova York: PAJ Publications, 1987.

sobre as relações estreitas entre teatro, performance, performatividade e teatralidade, arte e vida⁵.

O performativo, portanto, é o que coloca em jogo as diferentes realidades, o que toca na intersubjetividade do performer e do público, nos diálogos dos corpos e dos gestos, colocando assim todo o processo de criação em jogo. O performativo, diz ainda a professora norte-americana Diana Taylor, pode funcionar, mais ainda, como um operador que permite transmitir e gerar conhecimento por meio do corpo, da ação e do comportamento.

⁵ SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. New York & London, Routledge, 2007.

A large rectangular box with a red border, containing 25 horizontal red lines for writing. The lines are evenly spaced and extend across the width of the box. The box is positioned in the upper half of the page. There are also some red lines extending from the box towards the right and bottom edges of the page.



The background is a solid red color. It features several thin, black, hand-drawn style lines that are curved and overlapping, creating an abstract, organic pattern. The lines vary in thickness and direction, some curving around the central text.

RELACIONAL

Beth Lopes

Buscamos as ideias que impactaram o nosso universo teatral. Encontramos em Nicolas Borriaud, o filósofo francês, uma leitura das artes na contemporaneidade, com a proposta da Estética relacional, em que ele argumenta que as propostas artísticas se dão mais como encontros do que como obras prontas. De outro lado, a pesquisadora de teatro alemã Erika Fischer-Lichte¹, afinando-se com essas ideias, considera que o teatro experimentou um desvio performativo nos anos 60, transformando em evento a obra acabada, o que significa que o mais importante, para os dois, são as relações que se constituem entre os indivíduos que dela participam, tanto artistas quanto público. Isso é extremamente significativo para compreender o teatro hoje e mesmo para dimensionar o papel dele na educação. Desse modo, os dois trazem outra faceta implicada nas relações produzidas entre os indivíduos, numa prática artística, que é a “experiência”, questão que tem permeado todos os campos de conhecimento como uma possibilidade de valorizar os procedimentos da produção artística e, por que não, pedagógica. Assim, citando mais uma vez Fisher-Lichter, é mais importante passar pela experiência do que interpretá-la, essa tarefa clássica do teatro. Desse ponto de vista, entre os espectadores e artistas existe uma tentativa de alinhamento dos que partilham das experiências estéticas, linguagens e culturas híbridas, comportando-se ao ritmo das constantes renovações da vida e da influência da cultura de massa predominante na sociedade de consumo em que vivemos.

Vivemos: Assim, o universo das artes da cena e sua relação com a experiência de tempo e espaço contemporâneos não podem ser pontuados sem a noção do filósofo italiano Giorgio Agambem, que diz que “é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo”.²

¹ FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*. London and New York, Routledge, 2008.

² AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, Editora da Unochapecó, 2009, pág. 58.

A questão, portanto, gira em torno das relações, sejam estéticas e/ou políticas, tornando-se central para a compreensão do espaço a que pertencem os corpos que interagem física e emocionalmente em direção à construção de um futuro mais humano.





The background is a solid red color. It features several thin, black, hand-drawn style lines that are abstract and fluid. These lines form various shapes, including a large, irregular loop on the left side, a smaller loop at the top, and several lines that cross and curve across the bottom and right portions of the page.

PERFORMATIVIDADE

Beth Lopes



*“Durante estes 30 anos não mudei
minha atitude, mas sim as formas,
porque não se pode ser imutável. O
mundo muda a nossa volta e temos a
obrigação de caminhar ao seu lado..”
(Tadeusz Kantor)*

Nesta etapa, outra pergunta deve ser formulada: qual a razão de tratar da performatividade na educação? A performatividade aqui é revisitada para refletir sobre a influência de um tempo de velocidades, simultaneidades, instantaneidade, descartabilidade, volatilidade, efemeridade e a sensação de “que tudo que é sólido desmancha no ar”¹; e nas mudanças operadas com esses conceitos na vida contemporânea. Em situação de processo educacional e artístico, pode-se pensar na performance não apenas como uma linguagem, mas também como um paradigma metodológico, pedagógico e artístico.

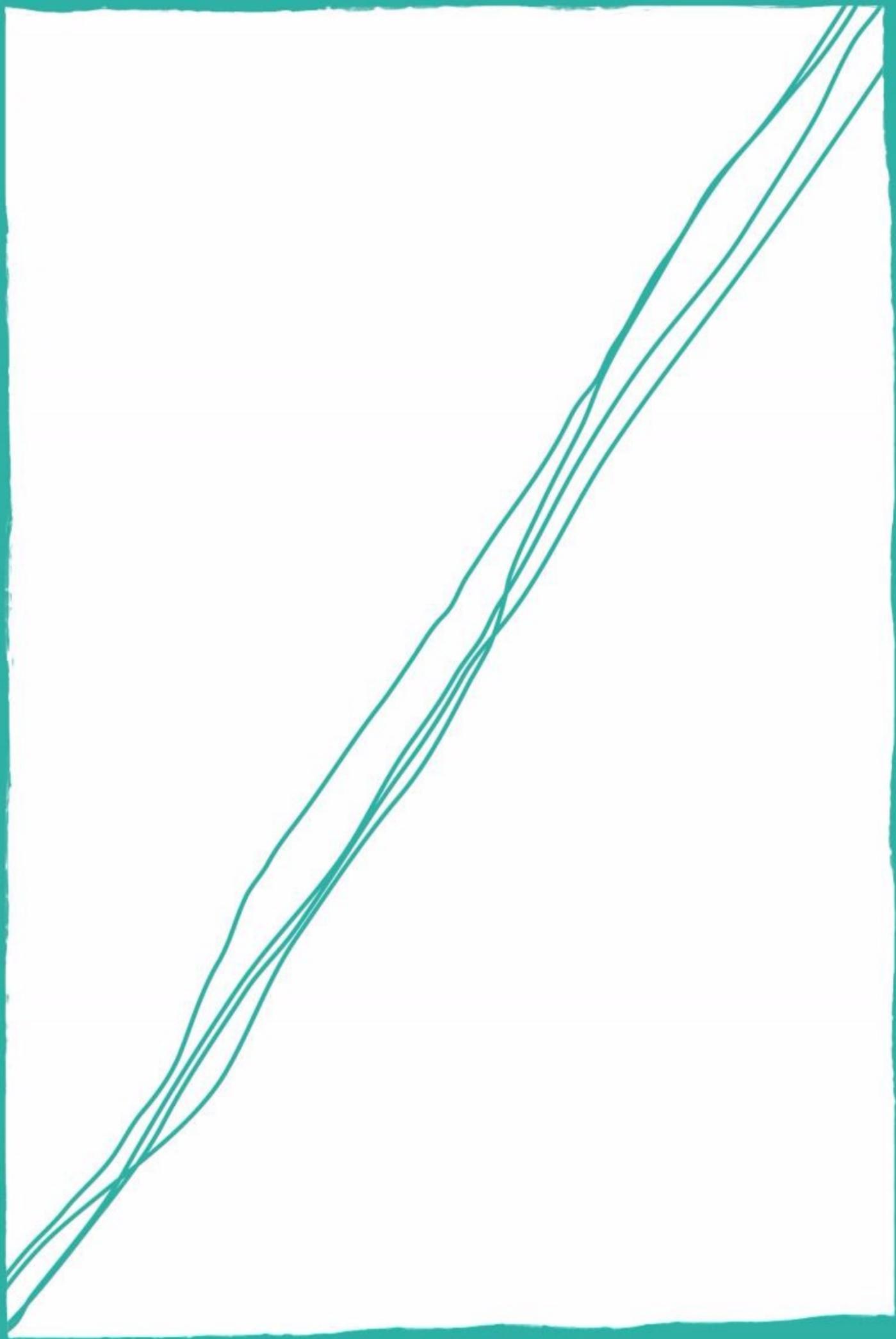
Nesse sentido, pode-se pensar que os conceitos e as práticas artísticas expandidas, em torno das quais o teatro contemporâneo transita, articulam-se com as noções de experiências, as quais, relidas pelas noções de teatralidade e performatividade, elevam o seu aspecto vivo e relacional. Portanto, trata-se de pensar na possibilidade efetiva de coexistência, provocada pela fricção das experiências vividas pelo estudante e pelo professor, ficcionais e/ou reais, que convocam seus corpos para mais além da diversão de espectadores e tornam-se polo de percepção da alteridade, seja na esfera ilimitada do “eu” e do “outro”, seja como um projeto de educação e cidadania.

¹ BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar - as aventuras da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

Significa que o ato pedagógico pode ser performativo, porque, sendo corporal, presencial, relacional, expressivo, perceptivo, se coloca em relação ao sujeito da aprendizagem, inserindo-se nesse campo representacional sem representação que se compreende como performatividade.

Pensar na pedagogia tendo a performatividade como um operador significa pensar em “pedagogias” capazes de dar conta não de um fato isolado, mas da multiplicidade de caminhos que buscam um estado de percepção mais profundo e mais apurado, bem como uma sensibilidade crítica sobre o tempo em que vivemos e como podemos nos endereçar para um futuro, questão fundamental no processo de formação.

A par disso tudo, propomos uma experiência artística e pedagógica que permita que o estudante e o professor, numa relação indissociável, reconheçam o ambiente em que vivem, a que pertencem e como podem, com essas reflexões, colaborar com a melhoria da qualidade de nossa vida em sociedade.



paragens III



100%

Normal textM

yriad1

0

B

I

U

A

BISPO DO ROSÁRIO

ESCRITURA DE SI – REINVENTAR IDENTIDADES – PERSONAGENS
RELÂMPAGOS.

PROCESSUALIDADE = PEREGRINAR POR VÁRIAS IGREJAS COMO UM
ENVIADO DE DEUS.

“JULGAR OS VIVOS E OS MORTOS.”

ITINERÂNCIA – MEMÓRIAS.

MATERIAL DE TRABALHO – CAIXAS – ESTANDARTE (MINIATURAS).

“EU PRECISO DESTAS PALAVRAS ESCRITAS.”

BORDADOS REPLETOS DE NOMES DE PESSOAS, TRECHOS POÉTICOS,
MENSAGENS.

PASSOU A VIDA BORDANDO O MANTO.

A MARINHA – EMBARCAÇÕES DE MADEIRA COM MASTROS, ESCADAS,
BOIAS, BOTES SALVA-VIDAS E BANDEIROLAS.



>> Arthur
Bispo do
Rosário

Nelson Peres

Ator, diretor e dramaturgo, desde o início dos anos 80, junto a importantes grupos teatrais da cidade de São Paulo: como ator, junto ao Grupo Necas (1982/1999), ao Grupo Cemitério de Automóveis (desde 2002), a um Grupo de Estudos sobre o Teatro Físico (1990/1995), e, como diretor, junto ao Grupo Caixa de Imagens (teatro de bonecos 1998, 2001/2005). Além da SP Escola de Teatro, trabalhou como artista pedagogo/orientador no Projeto Ademar Guerra do Estado de São Paulo, Sesc, Casa de Cultura Tendal da Lapa, Escola Paulo Freire, Cooperativa de Teatro e Educação (Teatro Aliança Francesa do Butantã), Cultura Inglesa, Teatro Cemitério de Automóveis, entre outros. Ao longo destes anos atuou em cerca de quarenta peças teatrais, diversos curtas e longas metragens, além de algumas novelas de TV, tendo sido premiado como ator em duas oportunidades no teatro e uma no cinema com o curta-metragem Clube dos Suicidas.

The background is a solid red color with several thin, black, abstract lines that create a sense of movement and depth. The lines are irregular and organic, some curving and others more straight, intersecting to form various shapes and patterns.

A ESCRITA DE SI E ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Nelson Peres



Olhe para o espelho: o que você vê? Qual o primeiro traço que percebe? Os olhos, a boca, o nariz? Marcas, riscos, pintas, cicatrizes, covas, sulcos na pele?



Olhos avistam, bocas se nutrem e distinguem sabores, o nariz é a porta dos cheiros. O nariz, os olhos, a boca também te identificam fisicamente com muitas das tribos de homens e mulheres que percorreram o mundo antes de você aparecer por aqui.



Qual a primeira coisa que te chama a atenção quando olha para alguém? Os olhos, a boca, o nariz, os cabelos? Ou como esse alguém estampa sorrisos com extrema facilidade? Como esse alguém olha para as coisas?



Você busca perceber a pessoa fisicamente ou gestualmente? O que te chama a atenção é a maneira como ela fala e se expressa ou o que está contido e oculto em suas falas e gestos, no seu discurso?



Que traços comuns você tem com as pessoas com as quais convive há muito tempo? Quando você reclama de algo, usa as mesmas entonações dos seus pais? Atende o telefone da mesma forma que o seu irmão atende?



Como aprendeu a construir frases, como buscou construir conhecimento?



Passe a se lembrar dos amigos de infância e os porquês que justificavam andar com esse ou aquele grupo. Lembre-se da rua em que cresceu. Lembre-se dos cantos e esconderijos, dos perigos, dos pomares, das distâncias, dos espaços possíveis para chutar bola, dos brinquedos, dos barulhos produzidos pelos vizinhos, dos cachorros, dos gatos...



Tudo isso, todas essas memórias, todas as vezes que parou pra se olhar no espelho, todos os olhares e gestos das pessoas que te encantaram ou que te provocaram dor, todos os brinquedos que teve na infância, todas as vezes que entrou no mar ou em algum rio, as horas passadas em uma carteira de escola, as horas passadas nos pátios das escolas que frequentou, os almoços de domingo, as falas do seu avô, as risadas da sua avó, os livros, revistas e jornais que leu, as roupas que os professores vestiam, as broncas que recebeu dos pais, dos avós,

dos tios, do irmão mais velho, dos namorados, das esposas, dos filhos... Deve agradecer ou vilipendiar?



Unamo-nos cordialmente aos pensamentos do outro e saibamos fazê-los nossos, visando com elementos diversos tal como a adição faz de números isolados, um número único.



O papel da escrita é constituir, com tudo que a leitura constitui, um “corpo” (...) E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim — seguindo a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada — como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue” (...). Ela se torna no próprio escritor um princípio de ação racional.



A digestão necessária entre o que leio e o de que me aproprio. Do que vejo, do que partilho, do que vivo, do que assisto, do que escuto.



O que leio e verdadeiramente digiro, o que se torna parte de mim efetivamente, o que se dissolve em mim?



Do que você se constitui hoje? Quais as marcas que te identificam? As histórias das pessoas que passaram pela sua vida? Todas as coisas que você aprendeu de maneira racional? Todas as coisas que você aprendeu de maneira inconsciente? A memória de todas as suas histórias de amor? O que, daquilo que você guarda em sua gaveta de “tranqueiras”, está presente no seu dia a dia: na forma como você cumprimenta o cobrador de ônibus, nas brigas de trânsito, no momento em que você decide qual o próximo livro, filme ou peça para assistir? Onde e o que vai comer no almoço de hoje?



A sua vida dá um filme?



Para quem você enviaria uma carta de agradecimento pela pessoa que você é hoje? O que escreveria para essa pessoa se tivesse apenas cinco minutos para fazê-lo?

¹ FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens. 1992. pp.129-160.

Para quem você enviaria uma carta de impropérios pela pessoa que você é hoje?

✂-----

Se você tivesse cinco minutos para produzir um filme sobre a sua vida com uma câmera do celular, qual seria o nome desse filme, quais cenas escolheria para fazer parte dele?

✂-----

Esse filme poderia ser considerado uma obra de arte? A quem caberia definir se o filme da sua vida poderia ser considerado uma obra de arte, ou se não passaria de um drama digno de uma novela mexicana de televisão?

✂-----

Quais histórias pessoais você consegue enxergar no meio da vasta obra de Bispo do Rosário?

✂-----

Como o mundo exposto nessa obra se mistura à trajetória de vida do próprio Bispo? É possível identificar sua cor de pele, suas viagens como marinheiro, os tempos em que trabalhou na Light, as lutas de boxe que lutou, ou o diagnóstico de um quadro de esquizofrenia?

✂-----

Onde está o ponto exato de inflexão entre a sua vida pessoal e a poética da narrativa criada a partir da precariedade dos elementos e objetos a que teve acesso ao longo de uma vida inteira como paciente de uma “colônia para alienados” (Colônia Juliano Moreira)?

✂-----

Sabemos que o Bispo do Rosário passou sete anos de sua vida fechado em um quarto, atendendo a um pedido cochichado por Deus em seus ouvidos. A voz dizia: meu filho, tranque-se num quarto e comece a reconstruir o mundo.

✂-----

Construiu uma arca de Noé de papelão e pano para a salvação do mundo. Colagens, quadros, tapeçaria, casacos bordados, estandartes repletos de suas memórias, uma extensa obra admirada pelo mundo. Pura arte. Se não fosse por uma série de conjunções e coincidências, toda essa obra poderia ter passado despercebida, poderia ter se acabado em algum aterro sanitário ou lixão do Estado do Rio de Janeiro. Todas as histórias de que ele se lembrava. Um mundo inteiro para olhar. Uma obra não apenas voltada para o mundo em que viveu, mas também para depois da sua morte.

Arthur Bispo do Rosário nunca quis sair da colônia.

✂-----
A partir de uma matéria realizada na década de 80 pelo programa Fantástico, da Rede Globo, sobre a enorme precariedade das condições de vida dos internos das instituições psiquiátricas, o crítico de arte Frederico Moraes enxergou a beleza da obra do Bispo do Rosário.

✂-----
O que de você está nos outros?

✂-----
O que dos outros está em você?

✂-----
O que de você é efetivamente comunicado aos outros?

✂-----
A cor da pele, o formato do nariz, o sotaque, a profissão, o gosto musical, a preferência sexual, o posicionamento político, o jeito como se veste...

✂-----
Em uma sala de aula, o que os alunos passam para o professor? Que mundo existe naqueles olhares que te miram no decorrer da aula? O que o professor passa para os seus alunos que está muito além do seu conteúdo programático?

✂-----
Podemos dizer que a educação está irremediavelmente atada à vida?

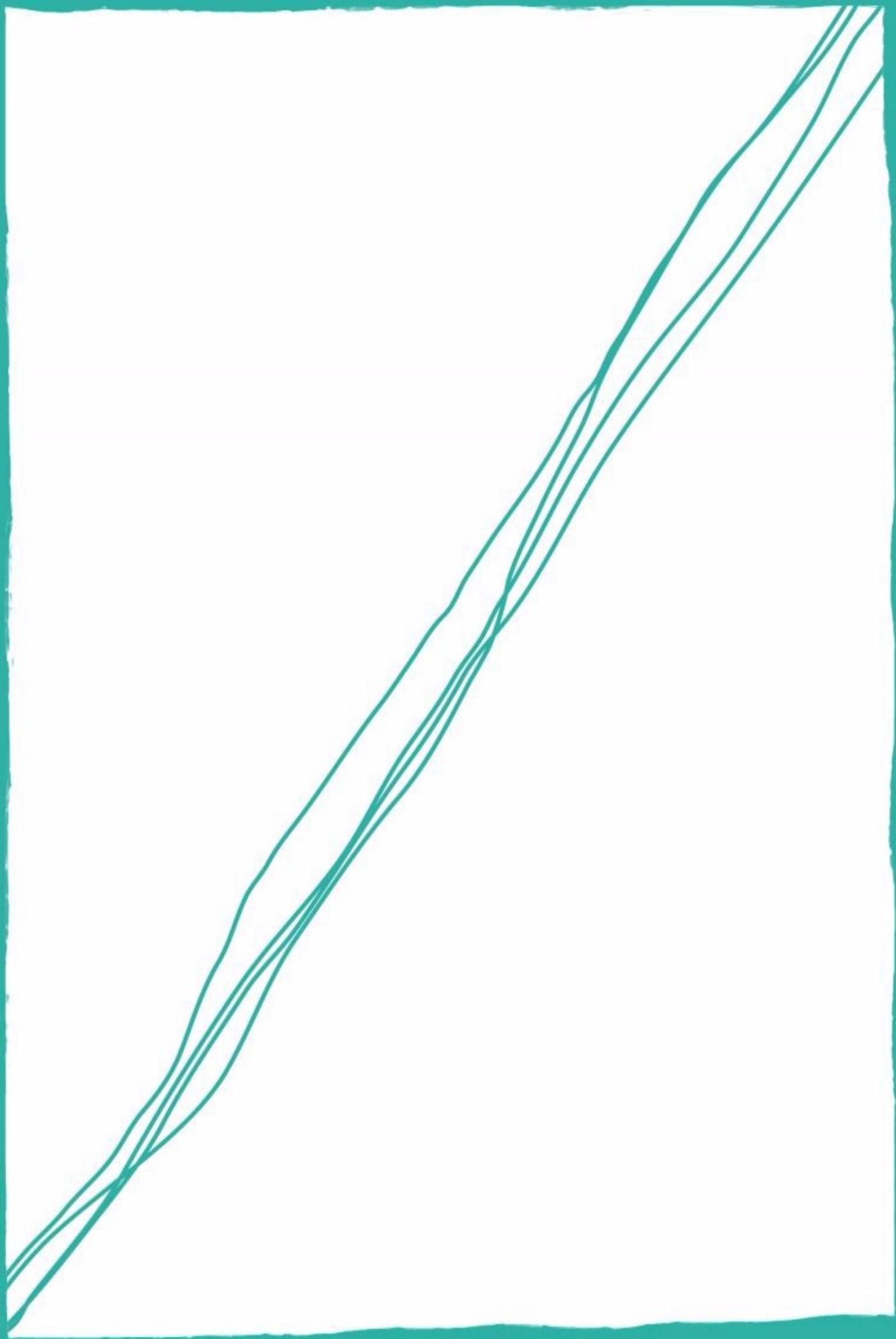
Sobre o Bispo do Rosário:



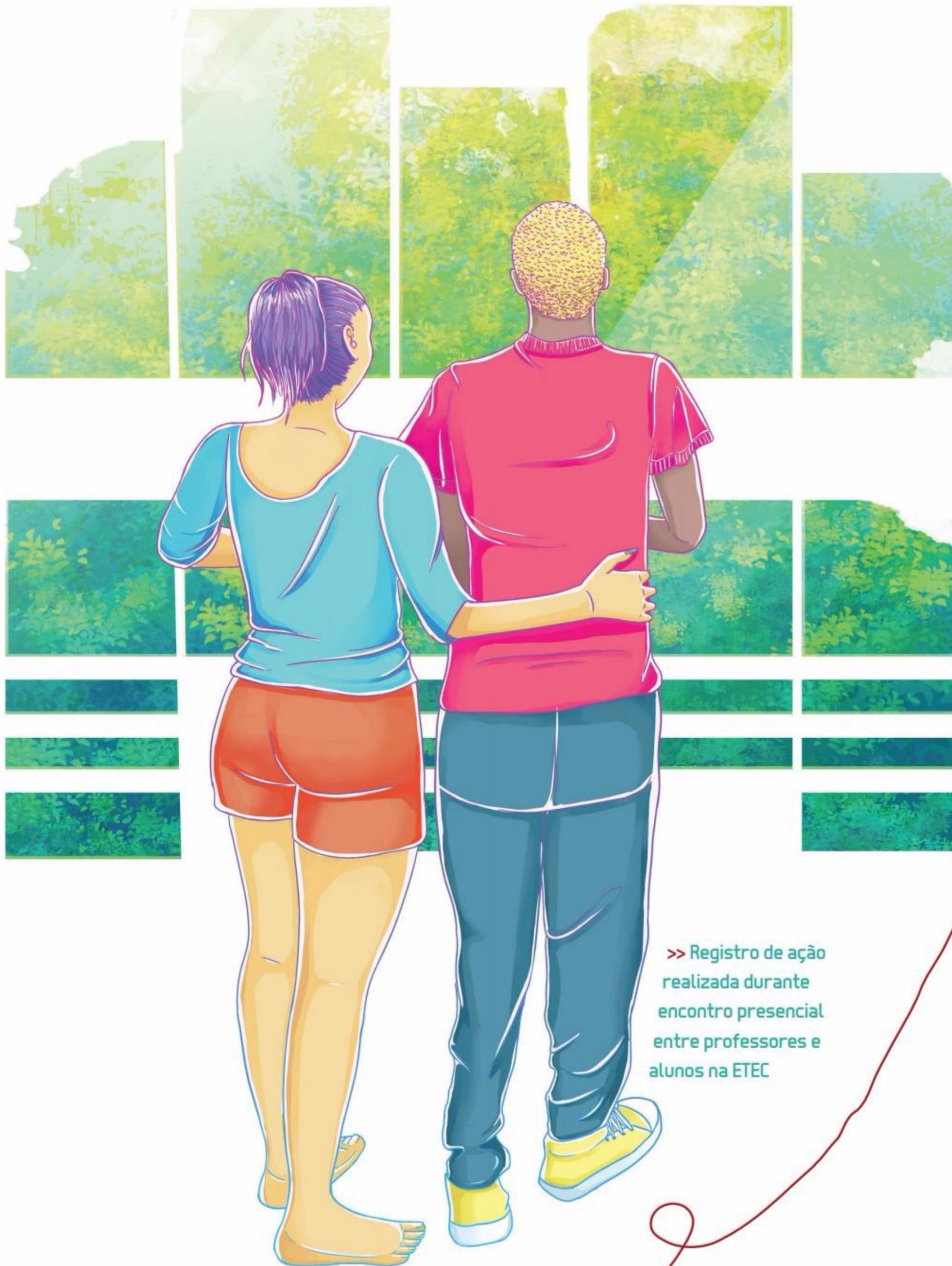
bit.ly/BispoDoRosario







paragens IV



>> Registro de ação realizada durante encontro presencial entre professores e alunos na ETEC



100%

Normal textM

yriad1

0

B

I

U

A

Metodologia



bit.ly/MetodologiaSP

Luciano Gentile

Bacharel em Artes Cênicas, formado pelo Instituto de Artes da UNICAMP. Além da formação acadêmica, realizou cursos de aperfeiçoamento sobre técnicas específicas para o trabalho do ator, sobre produção teatral e sobre música para a cena. Já atuou como encenador no Programa Fábricas de Cultura da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Atuou também no Projeto Letras de Luz da Fundação Victor Civita/Abril Cultural como capacitador teatral; e em oficinas culturais, tanto desenvolvidas pela iniciativa pública quanto privada. Recentemente faz parte da Residência Artística Amarelinho, no bairro paulistano da Luz, como encenador do grupo Zona de Operação. Atualmente trabalha como coordenador artístico-pedagógico de equipe do Programa Vocacional, da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo, e como artista convidado na SP Escola de Teatro - Centro de Formação das Artes do Palco.



VOCÊ EM JOGO

Luciano Gentile

METODOLOGIA: a Escrita de Si, ou Tecer Caminhos, Realizar/Criar Opções. TABULEIRO DE DIREÇÃO, um jogo DE amarelinha...

É claro que podemos ler do início ao fim como já estamos acostumados, do início desta página até o fim dela, do início da próxima ao fim dela, e assim sucessivamente. Pode-se ler esta **METODOLOGIA** dessa forma, sem problemas, sem perda de interesse, sem que se apague a possibilidade de construir **SABERES**. Mas, ao mesmo tempo, não há somente esse viés! Como toda instigante metodologia, há pelo menos dois caminhos, além dos outros **TODOS A SEREM EXPLORADOS**, que também nós **NÃO** conhecemos! No final das contas, tudo parece ser uma questão de escolha, e de como **ABSORVER** as consequências de cada escolha feita.

Enfim...

Se a opção for a leitura na forma corrente, sucessiva, numérica e crescente, então sugerimos percorrer com seus olhos da hashtag 1 à 10, e aí finalizar seu trabalho; sem que isso acarrete algum tipo de perda, sem que isso acarrete o fim do incentivo à criatividade, à imaginação. Mas também há a sugestão de iniciar a leitura a partir da #hashtag 11, e daí seguir a uma espécie de “roteiro”. Vide na página ao lado.

No final das contas, **TUDO PARECE SER UMA QUESTÃO DE ESCOLHA MESMO**, e de como **ARTICULAR** as consequências de cada escolha feita. E de como **INVESTIGAR** outros roteiros possíveis, talvez **COMPARÁ-LOS**, porque eles sempre são e serão possíveis, inconstantes e mutáveis; afinal, como disse Julio Cortázar em seu O jogo da amarelinha, “...mas quem nos curará do fogo surdo, do fogo sem cor que corre...”?

ATENÇÃO:

Para quem optar por seguir o roteiro ao lado, ao final de cada hashtag há uma indicação para o próximo passo.)

ROTEIRO

INÍCIO

13



11

16



1

7



2

15



21

6



19

17



4

9



8

12



20

10



3



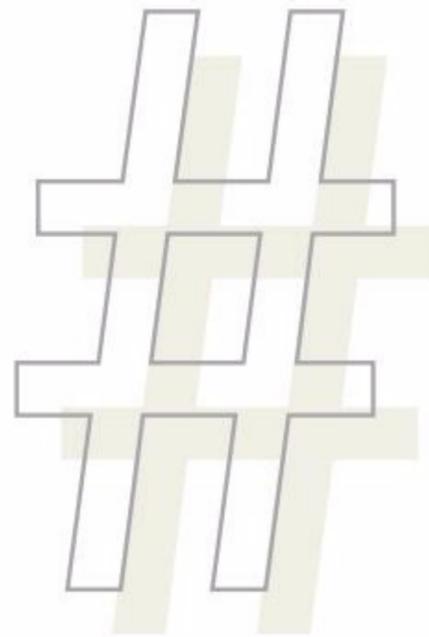
18



5



14



#1 Sempre Há um INÍCIO quando VOLTAMOS às ORIGENS

Naquele momento era somente eu assinar ou não aquele contrato, somente isso! Não assinar... poderia significar o **FIM** de uma possibilidade de **TRANSFORMAR** tudo aquilo de que eu discordava, tudo aquilo que me era dito como algo dado. Já assinar... significaria dar vazão a uma **LUTA CONSTANTE** entre tudo aquilo que **DEVE SER FEITO**, aquilo que **SE É OBRIGADO A FAZER**, e **TUDO AQUILO QUE NECESSITA SER ELABORADO, CONSTRUÍDO**. Assinar significaria dar vazão ao **DISCERNIMENTO** posto como **AÇÃO**, e **VICE-VERSA**.

Diante do contrato, precisei ganhar tempo, precisei pedir tempo... Saí da sala, fingi usar o celular. Lembrei que na noite passada dormira com um exemplar de Hamlet sobre minhas pernas. Faz tempo tenho pensado que a função da dúvida é apenas marcar um início que, de fato, sempre começa antes...

Que é mais nobre para o espírito: sofrer os dardos e setas de ultrajante fardo, ou tomar armas contra um mar de calamidades para pôr-lhes fim, resistindo?

Diante do contrato novamente, um último pensar e uma última referência movimentaram minha mente, ou mão: há um descompasso eterno entre a mente e a mão; agora já é um fato: “correm os meus dedos longos”, como diria Cecília Meireles

(Partiu #2)

#2 COMO a EXPERIÊNCIA pode GERAR a NECESSIDADE? Ou COMO a NECESSIDADE pode GERAR a EXPERIÊNCIA?

Nos dias anteriores ao início das aulas, alguns preparos... esses, despretensiosos, os melhores! Mas antes abri uma garrafa de vinho, uva merlot, pois me propus a estudar na internet. O cansaço de um dia cheio era grande...

Passaram-se 25 minutos e 32 segundos. Durante esse período, aquele meu corpo estatelado na cadeira era outro. Percebi que sentava na ponta da cadeira. E as vezes em que meus lábios tocaram a taça de vinho diminuíram gradativamente, sem que eu percebesse na hora. Caberia a mim, mesmo dias depois, voltar àqueles



bit.ly/DesafiosDaEducacao

estudos despreziosos para tentar compreender o porquê do movimento de meu corpo, o porquê de a uva merlot ter sido posta de lado por instantes cada vez mais longos.

Foram muitas as voltas àquele momento de minha relação com o tal vídeo/postagem. Mas também é preciso dizer que foram muitas as minhas fugas daquele momento de minha relação com o tal vídeo/postagem. Acho que pela primeira vez me vi como **EU MESTRE** e, ao mesmo tempo, **EU APRENDIZ!**

(Partiu #21)

#3 BreveLEITURA/ESTÍMULO,umaEPÍGRAFEouUmEPÍLOGO:

*“Não se sabe se Kublai Khan acredita em tudo o que diz Marco Polo quando este lhe descreve as cidades visitadas em suas missões diplomáticas, mas o imperador dos tártaros certamente continua a ouvir o jovem veneziano com maior curiosidade e atenção do que a qualquer outro de seus enviados ou exploradores (...) quando o relatório era feito pelo jovem veneziano, entre o imperador e ele estabelecia-se uma comunicação diferente. Recém-chegado e ignorando completamente as línguas do Levante, Marco Polo não podia se exprimir de outra maneira senão com gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror, latidos e vozes de animais, ou com objetos que ia extraindo dos alforjes: plumas de avestruz, zarabatanas e quartzos que dispunha diante de si como peças de xadrez. (...) uma cidade era assinalada pelo salto de um peixe que escapava do bico de um cormorão para cair numa rede, outra cidade por um homem nu que atravessa o fogo sem se queimar, uma terceira por um crânio que mordida entre os dentes verdes de mofo uma pérola alva e redonda” (trecho de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino).*

Quantas vezes me senti como o Marco Polo de Calvino diante dos aprendizes? Quantas vezes precisei construir uma linguagem, um vocabulário específico que, na maioria das vezes, não dialogava diretamente com os “conteúdos programáticos” dos quais eu tinha de dar conta? Afinal, ignorava as línguas deles, assim como eles a minha. Mas as experiências estavam lá, as minhas e as deles,

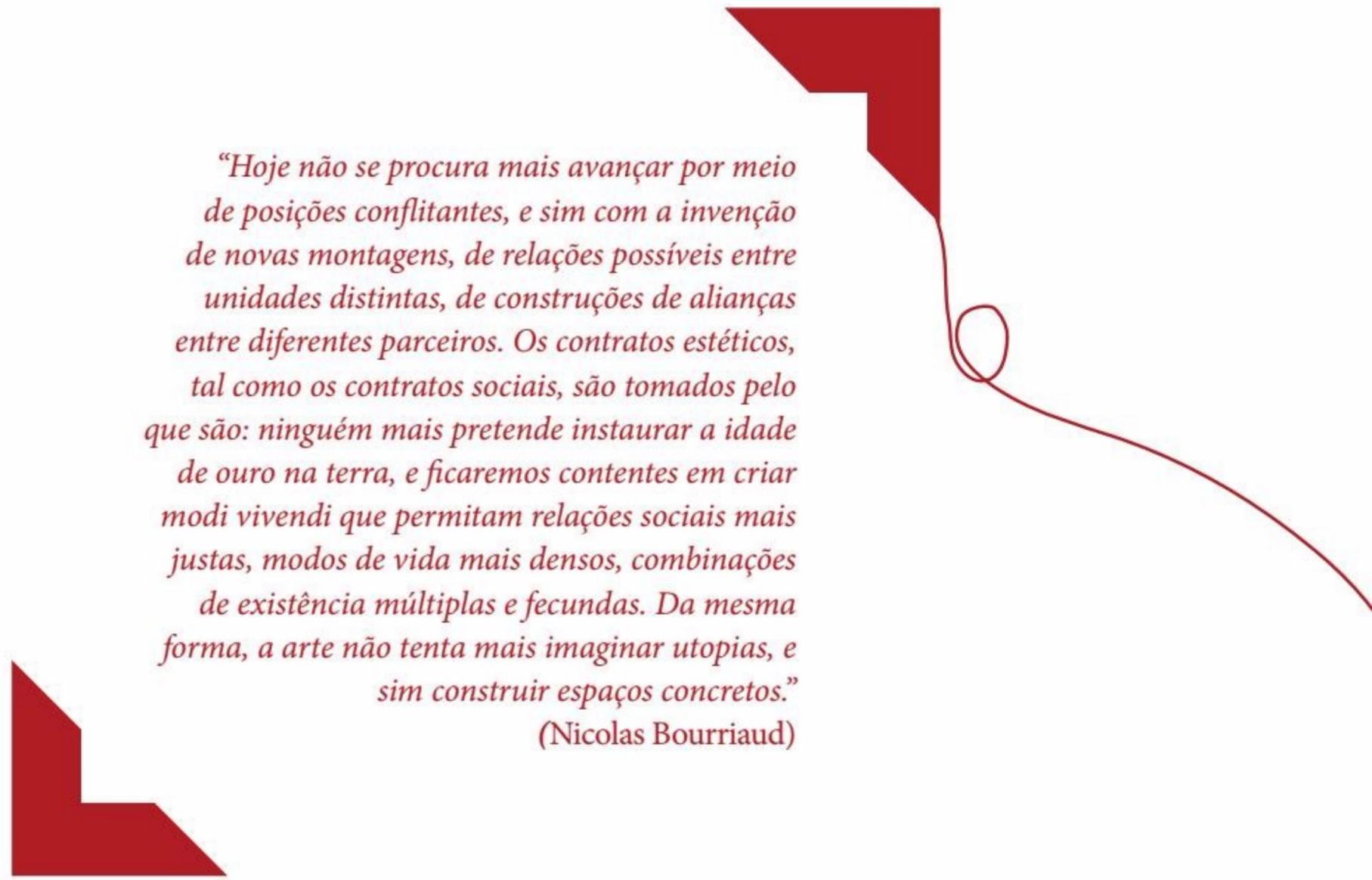
sempre estiveram, presentes em nossos corpos, bastava olhar, olharmo-nos. Era minha a responsabilidade de criar o espaço/tempo saudável para a troca mútua de olhares. E assim a tomei para mim: criei **PROBLEMAS** e **DESAFIOS**, fiz perguntas. Somos exigidos a dar respostas a todo instante, mas nos perdemos sempre quando é necessário delinear qual é o problema. Eis o paradoxo: temos de dar resposta a um problema que não sabemos qual é! No entanto, o curioso é que, a partir do momento em que vislumbramos qual é o desafio, qual é o problema, naturalmente nosso corpo/ser responde a ele, sem a resposta pronta, mas por meio de movimento, de interesse. Então, passei a ser um formulador de **PROBLEMAS MUITO BEM DELINEADOS**, tanto de minhas experiências quanto de minhas necessidades, e vice-versa.

(Partiu #18)

#4 OlharSELETIVO/REFLEXIVOouQUALoCONTEXTO? QUALseuENTORNO?

Amanheceu o dia na escola, ainda é muito cedo, ainda não começaram as aulas, embora muitos dos aprendizes e dos mestres já tenham saído de suas casas para chegarem a tempo. É uma cidade com um sistema de transporte precário, sem planejamento, sem previsão, sem precisão. Já chegamos cansados, nós mestres, nós aprendizes, mas imaginem o cansaço de quem chega para abrir os portões da escola, imaginem o cansaço para quem tem de deixar tudo limpo antes de todos chegarem, para quem tem de deixar as garrafas de café quente em cada uma das salas antes de nós todos chegarmos... E, ainda assim, com um sistema de transporte precário, sem planejamento, sem previsão, sem precisão, a “culpa” ainda é sempre do **SUJEITO**! É ele que sempre FOI e É o **INEFICAZ** da história, **IRONICAMENTE**, será sempre o sujeito o ineficaz da história, pelo menos por enquanto!

Em um ônibus, não se sabe dizer se era aprendiz ou se era mestre, ou se ambos, estudava-se para o que iria acontecer, ou se lia para deixar fresco aquilo que iria conduzir. No ônibus, o livro Estética relacional, de Nicolas Bourriaud, estava aberto na página 63, foi o que pôde notar o cobrador, apenas o número 63... nada mais:



“Hoje não se procura mais avançar por meio de posições conflitantes, e sim com a invenção de novas montagens, de relações possíveis entre unidades distintas, de construções de alianças entre diferentes parceiros. Os contratos estéticos, tal como os contratos sociais, são tomados pelo que são: ninguém mais pretende instaurar a idade de ouro na terra, e ficaremos contentes em criar modi vivendi que permitam relações sociais mais justas, modos de vida mais densos, combinações de existência múltiplas e fecundas. Da mesma forma, a arte não tenta mais imaginar utopias, e sim construir espaços concretos.”
(Nicolas Bourriaud)

Esse ônibus para, tem que parar. A avenida está interditada por mais uma manifestação. Aquele que lê se pergunta, seja ele mestre, seja aprendiz: como incluir tal entorno no processo de aprendizado? Dentro do ônibus, a parada forçada revela posicionamentos antagônicos, muitas vezes polarizados, quase sempre polarizados (a quem interessa a nuance de algo?). A nuance, nos tempos em que vivemos, nunca é algo bem visto, nunca foi algo bem visto. O cobrador pediu que todos se acalmassem. Aquele que lia teve que fechar o livro de Bourriaud. Sua relação com aquele livro agora se fazia diante de si! O que era, o que poderia ser construir as tais “alianças entre diferentes parceiros”? **PARECE QUE QUALQUER EXPERIÊNCIA SE PROCESSA DE FORMA DIFUSA**, como uma lâmpada de filamento sem lente.

O ônibus ainda permaneceu parado naquele início de manhã por muito tempo.

(Partiu #8)

#5 E se Ensaiássemos ANTES, DURANTE e DEPOIS???

No jornal aberto de uma pessoa que mora perto de onde trabalha havia a nota de que manifestações estavam previstas para o dia de hoje... Estamos em uma lanchonete nos arredores da Praça Franklin Roosevelt (cidade de São Paulo), gente falando ao mesmo tempo, muita gente falando ao mesmo tempo. Uma garçonete, que na verdade é **ATRIZ** e **ARTE-PEDAGOGA** formada, e que ensaiara até tarde da noite anterior, diante de uma conversa em uma das mesas, anotava aquilo que ouvia em um guardanapo de papel, enquanto servia pães na chapa, fromage e jamón...

FOUCAULT: E essa “escrita constitui uma experiência e uma espécie de pedra de toque: revelando os movimentos do pensamento, ela dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo”. Parece não importar se é uma caderneta de notas, se é uma correspondência...

Depois de certo silêncio, comentou Larrosa, logo após Foucault dizer que tomaria seu café sem açúcar, pois já não se sentia tão bem.

LARROSA: Penso na relação entre essa **ESCRITA DE SI** e um **ENSAIO**,

“poder-se-ia dizer, talvez, que o ensaio é o modo experimental do pensamento, o modo experimental de uma escrita que ainda pretende ser uma escrita pensante, pensativa, que ainda se produz como uma escrita que dá o que pensar; é o modo experimental, por último, da vida, de uma forma de vida que não renuncia a uma constante reflexão sobre si mesma, uma permanente metamorfose”.

Após o último gole de café sem açúcar...

FOUCAULT: E imagine se esse **ENSAIO** não se limitar apenas à palavra escrita em um papel. Quando penso nisso, não sei se dará tempo de dizer tudo que preciso dizer.

LARROSA: Nunca dá, nunca dá! Isso é um falso problema, desde sempre foi.

“NATACHA, VAI TRABALHAR HOJE OU NÃO?! Mesa 7 pediu pão de queijo e suco de laranja faz 15 minutos!”, *gritou o dono da lanchonete para a GARÇONETE/ATRIZ/ARTE-PEDAGOGA.*

(Partiu #14)

#6 PLANEJAMENTO ou As PERSPECTIVAS de Um ENCONTRO

Ele acordou um tanto quanto assustado! Não era uma questão de sonhos obscuros, tenebrosos, o ponto era a expectativa do que poderia ser o **ENCONTRO** entre o **EU MESTRE** e o **EU APRENDIZ**. Era aquela a madrugada de domingo para segunda, e o encontro se daria somente na quinta-feira. Havia ainda a segunda inteira, a terça, a quarta, e, com muita sorte, a quinta-feira pela manhã para todo o planejamento daquele encontro à tarde. Ele já havia pensado muito sobre isso: por mais que houvesse planejamento, o tal encontro sempre há de conter em si o tal **IMPONDERÁVEL**, o tal **INCONTROLÁVEL**, o tal **IMPREVISÍVEL**. Logo, o ponto fundante daquelas **INSÔNIAS**, daquele **ACORDAR ASSUSTADO**, não era a necessidade de previsão e de precisão do que iria acontecer, mas era a organização necessária para que seu corpo/mente/ser estivesse **LIVRE** o suficiente para o **AQUI/AGORA** de todo **ENCONTRO**, para aquela **NATUREZA** de todo encontro. (Pausa. Fez ele uma pausa antes de continuar.) Talvez o **PLANEJAMENTO DE UMA AULA** seja **SOMENTE PARA SI**, talvez o planejamento de uma aula seja somente uma forma de organizar sua própria **LIBERDADE de OLHAR AQUILO QUE O OUTRO PRODUZ, E O QUE TAL PRODUÇÃO DO OUTRO MOBILIZA PARA SI, EM SI**. Optar pelo **SIMPLES** é expor toda a **COMPLEXIDADE** sem nela **PARALISAR!** Eis uma possível mobilização!!! **O PLANEJAMENTO COMO ESTIMULADOR/PROVOCADOR DA LIBERDADE DO OLHAR, DO ESCUTAR, DO PERCEBER!!!**

(Partiu #15)

#7 Que ATITUDE é Preciso CONSTRUIR frente a Um PROCESSO de APRENDIZADO?

Parece que é preciso ter claro que, para qualquer movimento humano, não será possível **QUALQUER DICOTOMIA!** Parece que é preciso ter claro que, para qualquer movimento humano, não será possível dissociar **FORMA** de **CONTEÚDO**, **TEORIA** de **PRÁTICA**, **NECESSIDADE** de **PROBLEMA...** e tudo **VICE-VERSA!** Corri para escrever em meu dicionário pessoal tal reflexão, tal inquietação...

(Partiu #16)

#8 Apenas Um Braço: O inevitável FOCO de INTERESSE

Um fragmento de **DIÁRIO... OU** minha **INVASÃO** proposital, pedagógica, **CURIOSA!**

Naquela manhã, quando cheguei à escola, havia um aprendiz sentado em uma das mesas do saguão. Chamou-me a atenção o seu empenho em escrever assim logo cedo. Poucas vezes observei tal empenho. Portanto, não quis interromper o que eu contemplava, embora a curiosidade tenha feito com que eu elaborasse uma estratégia para me aproximar sem ser visto. **TAREFA ÁRDUA ESTA DE QUASE TODO PEDAGOGO: SE APROXIMAR SEM SER VISTO!** Os caminhos são vários! **É TALVEZ** essa paleta de possibilidades que faz de **TODO ARTISTA UM PEDAGOGO**, e de **TODO PEDAGOGO, UM ARTISTA**. Pude observar que aquele aprendiz lia um artigo.

Mas o que pude reter em minha **MEMÓRIA/CRIAÇÃO** foi somente que esse aprendiz tinha um braço, e que tinha também uma mão, e nessa mão uma caneta marcadora. E que esta última percorria uma folha já escrita, e que esta última fazia um grifo...

“Os aprendizes têm trajetórias individuais na Escola, e não uma trajetória única para uma classe ou grupo; o ensino, portanto, é um percurso que será percorrido individualmente. Assim sendo, não trabalhamos com conhecimentos prévios que seriam requisitos sine qua non... O que importa não é aquilo que já se acumulou em matéria de conhecimento (...), mas como o aprendiz (...) enfrenta o desafio proposto (...), quais as ESTRATÉGIAS que ele desenvolve para assimilar conteúdos e saberes.”

Pude ler o tal grifo, posicionei-me para isso. Contorci-me para tanto.

Em seguida, observei o **TÔNUS** daquele aprendiz. Parou de ler após o grifo. Seu rosto ficou imóvel, mas vivo. Seus olhos, estáticos, embora pulsantes. Algo parece ter-lhe acontecido. Toda uma vivência dentro de um **SISTEMA EDUCACIONAL** parecia agora em **REVOLTA**. Daí para a frente, e isso é somente uma interpretação minha, não daria mais para ser um aprendiz **REFÉM DE AULAS**. Daí para a frente não importava mais...

(Partiu #20)

#9 OutroDia,naPOrtAdeUmBAnhElrOdeUmaESCOLA,umaFRASE chamouaATENÇÃOdeTODOS,tantodosEUsMESTRES quantodosEUsAPRENDIZES:



"MELHOR QUE PASSAR O TEOREMA DE PITÁGORAS SERIA EXPOR O PROBLEMA COM QUE ELE SE DEPAROU."

Acontece que a tal frase, naquela singela porta de banheiro, naquele objeto de abrir e fechar, naquele singelo objeto inútil que de fato poderia ser lido como o objeto fundamental a separar aquilo que é público daquilo que é privado, fez com que tanto **EUs MESTRES** quanto **EUs APRENDIZES** deparassem com as **INSTITUIÇÕES**: o que significa essa frase no contexto desta escola? No contexto de nossa educação? De nosso Estado? De nosso país? E assim tão displicente, tão rebelde, tão nociva quanto óbvia, quanto inocente, quanto precária, escrita em uma porta de banheiro, essa frase levou cada um que tomou contato com ela à inevitável questão: **QUEM A ESCREVEU?** Fora mestre ou aprendiz?!

Mas não foi somente isso! O pior não eram os olhares desconfiados e também os olhares orgulhosos ao imaginar, quase tendo certeza, quem a escrevera. Esses olhares cruzados eram somente a superfície que tanto nos orienta todos os dias, as especulações e os não ditos que tanto nos orientam. Também não era o pior se aquela tal atitude poderia significar um questionamento, uma crítica, sobre a proposta pedagógica da escola, ou se poderia significar um lampejo de alguém que em sua intimidade, aquela que acontece do lado privado da porta, afirmava a proposta pedagógica da escola como inusitada, como inovadora, e que nada deveria mudar. De fato, o “pior” era que aquela frase **EXPUNHA** cada um dos **EUs MESTRES** e cada um dos **EUs APRENDIZES COMO INSTITUIÇÕES**. As tais instituições estavam em cada um dos ali presentes! Isso era o fato!!!

A tal frase fez com que tanto **EUs MESTRES** quanto **EUs APRENDIZES** deparassem consigo próprios! E o que viram foi que o “si próprio” também se articulava com a devida **MEDIAÇÃO**, com o devido **JULGAMENTO**, próprios de uma **INSTITUIÇÃO**.

Já tarde da noite, o pessoal da limpeza esfregava a **INÚTIL-PORTA-ÚTIL** com um esforço para além do humano.

(Partiu #17)

#10 Talvez Esta METODOLOGIA seja muito mais um ESTÍMULO que uma CARTILHA

Talvez estejamos mais **MUSCULADOS** para **OBSERVAR/PERCEBER** os **MACROMOVIMENTOS**, e não os **MICROMOVIMENTOS**. E mais... Talvez estejamos pouco **HABITUADOS** a **OBSERVAR/PERCEBER** e **PROCESSAR** tudo aquilo que se processa como um **MACRO** e um **MICRO** ao mesmo tempo.

(Partiu #12)

#11 O estrangeiro

Logo no início de *As cidades invisíveis*, há uma afirmação no mínimo perturbadora: “...o imperador é aquele que é estrangeiro para cada um de seus súditos e somente por meio de olhos e ouvidos estrangeiros o império podia manifestar a sua existência”. Dentro de uma sala de aula esse imperador/professor/formador parece ser **EM SI** uma ineficácia. Assim, a **TROCA**, a necessidade do outro como prolongamento de si, parece fato. Para uma atitude investigativa, talvez precisemos ser **ESTRANGEIROS A TODO INSTANTE**, a cada minúcia. Aquele que perambula por outro país ao mesmo tempo contempla sua origem e realiza sua fragmentação, realiza a sua parcialidade, realiza sua perspectiva de um sujeito exposto que vê naquele aprendiz, ou naquele mestre, suas próprias mazelas e suas próprias conquistas. Eis a beleza, eis a **IGUALDADE** de inteligências, já que o problema é e será **O MESMO** para ambos, o mestre e o aprendiz. Ao final... como ser um mestre/aprendiz de si... um **ESTRANGEIRO DE SI?**... Que o texto de Foucault, **A ESCRITA DE SI**, se/nos **ILUMINE!!!** Nunca em nada nos adiantou a divisão por disciplinas, aquele “passar” algum “conhecimento”, qualquer que fosse, aquela atitude de quem não mais tem **SURPRESAS** diante de nada, e diante de tudo... A minha **VONTADE** de eu mestre, de eu

aprendiz, é sempre ser surpreendido pelo outro, pelo todo de meu entorno. Afinal, quais são as diferenças entre o **CONHECIMENTO ADQUIRIDO** e o **SABER CONSTRUÍDO/COMPARTILHADO**? Talvez possa aquele **ESTRANGEIRO** nos **RESPONDER**. Nunca os dados concretos e objetivos nos deram **REALIDADES PALPÁVEIS**. Sempre as tentativas de investigação, os tais **MOVIMENTOS INVESTIGATIVOS**, advindos de problemas instigantes, foram mais mobilizadores, independentemente de se perceber a plenitude de tais “problemas”. Nós somos e seremos capazes de compreender os movimentos de cada aprendiz em cada uma das turmas que nos deparamos? E seremos capazes de nos compreender/perceber enquanto aprendizes do entorno, de nós mesmos, e de outros, daqueles ao nosso redor?

(Partiu #1)

#12 A EXPERIÊNCIA como PERSPECTIVA PEDAGÓGICA...

Jamais se poderá prever quando e onde se dará uma experiência. Porque a experiência pode ser vista como uma **SUSPENSÃO** de nossos referenciais, simplesmente isso; ela pode ser vista como aquele momento em que aquilo que tínhamos por certo, aquela nossa visão construída de mundo, passa a não ter mais sentido e, ao mesmo tempo, ter todo um outro sentido móvel, flutuante, momentâneo, em que nada mais continua assentado e em que todos os nossos referenciais passam a se ver e ser vistos em total diálogo entre si. Logo, quem de nós poderá dizer, ou de nós mesmos ou do outro, quais as nossas próprias referências e quais os referenciais dos outros, e quais todas as relações possíveis entre tantos referenciais para **SUSPENDÊ-LOS**? Vejam... não há como prever o **ACONTECIMENTO/EXPERIÊNCIA**!

No entanto, há um fato no momento em que percebemos quando uma experiência está acontecendo: são perceptíveis a **EXPOSIÇÃO** e a **VULNERABILIDADE** dos corpos/seres, sem que haja algum tipo de invasão; basta **OLHAR**, basta **VER**, basta **PERCEBER**, tanto o eu mestre quanto o eu aprendiz... É sobre

esse “instante” que poderemos agir, digo de forma geral. De uma forma mais específica, será preparar tanto o **EU MESTRE** quanto o **EU APRENDIZ** para estarem disponíveis, estarem mais sensíveis a todas as coisas do mundo do entorno... Segundo o professor **ESPANHOL** Jorge Larrosa Bondía...

“Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a ‘o-posição’ (nossa maneira de opormos), nem a ‘im-posição’ (nossa maneira de impormos), nem a ‘pro-posição’ (nossa maneira de propormos), mas a ‘ex-posição’, nossa maneira de ‘ex-pormos’, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se ‘ex-põe’. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada lhe toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre.”

E, ainda, seguindo esses mesmos caminhos **IBÉRICOS...**

“A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.”

Ante um mundo em que nada mais **AFETA** e em que nada mais é **AFETADO**, ou, ainda, ante um mundo em que “o que não pode ser comercializado está fadado a desaparecer”, segundo a Estética relacional, de Nicolas Borriaud, será nosso desafio, como **EUs MESTREs**, trabalharmos sobre os corpos/ seres dos **EUs APRENDIZes**, para a construção de **CORPOS/POROSOS**, trabalharmos para a construção coletiva de **CORPOS/SERES ANTENAS PARABÓLICAS!** Essa é a nossa perspectiva **PEDAGÓGICA!!!** Assim... a perspectiva de trabalho vai para muito além do conteúdo programático, vai para a construção daquilo que pode ser uma atitude diante de um mundo **PERCEBIDO** e as formas de **PERCEPÇÃO** sobre esse mesmo mundo. Eis nosso **DESAFIO!!!** Tal perspectiva **PEDAGÓGICA** se manifesta por tal viés!

(Partiu #9)

#13 Sobre PLANEJAMENTO DE AULA, encontro entre MESTRE e APRENDIZES...

Um início para **MEUS/NOSSOS** primeiros **MOVIMENTOS...** Então, **PLANEJAR** uma **AULA** não tem nenhuma serventia, já que o que vocês dizem é justamente algo sobre como eu devo dialogar com o **AQUI/AGORA**, com aquele **IMPONDERÁVEL**, aquele indefinível próprio de cada encontro entre o **EU MESTRE** e o **EU APRENDIZ**, certo? Então, de que me vale planejar algo para esse imponderável do encontro? Ora, responderam aqueles que permanecem em movimento: **PLANEJA-SE, PLANEJA-SE, PLANEJA-SE** para que se possa ser **LIVRE**, para que se possa dar conta da tenebrosa **LIBERDADE** advinda de qualquer encontro. Sendo assim, nada mais é o planejamento que um voltar-se para si, sem que tal movimento signifique a volta daquele **ENSIMESMADO PROFESSOR QUE NECESSITA TRANSMITIR ALGO A ALGUÉM**. Como será possível diferenciar aos **EUs** Aprendizes o que é, ou pode ser, um **CONHECIMENTO** transmitido, e o que é, ou pode ser, um **SABER** no encontro construído? Desculpem-me a minha insistência. **PLANEJE-SE, PARA QUE VOCÊ POSSA SER LIVRE!!!** Para que você, para que nós possamos olhar para os mínimos processos de cada um dos envolvidos no ato criativo do **SABER**, para que cada um de nós possa ter **PARÂMETROS, CRIAR AÇÕES...** E continuaram caminhando com bexigas, caixas, e objetos estranhos nas mãos...

(Partiu #novosroteirosdeleituraestudo)

#14 De COMO os OBSTÁCULOS são PROPOSITAMENTE construídos

Mas como tais “obstáculos” podem ser **MOTES** de uma **ATTITUDE CRIATIVA**, quando os “obstáculos” se fazem como perspectivas artístico-pedagógicas?

Julio Cortázar nos coloca naquele segundo início proposto, naquele capítulo 73 de seu *O jogo da amarelinha*...

“Sim, mas quem nos curará do fogo surdo, do fogo sem cor que corre, ao anoitecer, pela rue la Huchette, saindo dos portais carcomidos, dos pequenos vestibulos, do fogo sem imagem que lambe as pedras e ataca os vãos das portas, como faremos para nos lavar da sua queimadura doce que persiste, que insiste em durar, aliada ao tempo e à recordação, às substâncias pegajosas que nos retêm deste lado, e que nos queimará docemente até nos calcinar?”

Quando esse tal “fogo surdo” se manifesta, não há necessidade de defini-lo, nem de conhecermos sua causa. E por mais que nossa vontade talvez seja dissipá-lo, em nosso corpo/ser ele irá perdurar; pois ele está associado indissolivelmente a uma experiência vivida. É possível então descrevê-lo. E se assim for, descrevê-lo é expor nossos saberes construídos a partir das experiências que temos a cada instante. Mas esse exercício de descrição não é fácil, é em si um obstáculo. Porque tal descrição exige uma parada no fluxo pragmático da vida, no fluxo utilitário da vida. Será preciso observar-se até então, e também se observar nesse próprio ato de observação, simultaneamente. **É UM EXERCÍCIO ÁRDUO, SEM DÚVIDA! É um OBSTÁCULO!**

Mas vejam...

É um obstáculo porque suspende tudo aquilo que se tem de fixo e certo. Então, esse obstáculo pode ser lido como sendo uma experiência, já que suspende nossa visão de mundo. Ante esse obstáculo, será necessário rever o que se tinha até então, revisar experiências anteriores e recriá-las, já que esse obstáculo é novo. Assim, um **OBSTÁCULO CONSTRUÍDO** pode se **TRANSFORMAR** em uma **EXPERIÊNCIA NOVA**, que tem a capacidade de expor **EXPERIÊNCIAS ANTIGAS**, que tem a capacidade de provocar novas relações entre experiências antigas, de produzir **NOVOS SABERES** a partir de outras relações.

Para uma breve **OBSERVAÇÃO**: talvez o ato pedagógico seja “forjar”, no melhor sentido do termo/verbo, um ato próprio de vida, natural da vida, que logo se manifesta em todos os seus movimentos como a própria vida sendo vivida em si. É aquele maravilhoso momento em que não há distinção entre os movimentos próprios da vida e os movimentos próprios pedagógicos, aqueles momentos em que a aprendizagem se faz como vida.

(Partiu #10)

#15 COMO UM MOVIMENTO PODE GERAR SABER?

O Eu Mestre e o Eu Aprendiz começaram aquela “aula” de forma diferente.

Já em casa, um pai perguntava ao seu filho, o Eu Aprendiz:

— Mas o que foi tão diferente assim na “aula” para você não parar de pular até agora?

E aquele filho Eu Aprendiz, diante do pai, enquanto pulava, gritava:

— Eu encontrei o ESTRANGEIRO! Eu encontrei o estrangeiro!!! Hoje fui eu o ESTRANGEIRO! HOJE, fui eu o estrangeiro!!!

(Partiu #7)

#16 Se precisar PASSAR uma MENSAGEM, melhor USAR o SMS, NÃO o TEATRO

Do saguão da escola é possível observar a rua, pessoas passam a todo instante.

Foi quando duas mulheres que passavam disseram que gostaram do que viram, daquele espetáculo.

Pareciam amigas de escola, mas de profissões diferentes. Eu ouvi. Comecei a persegui-las, pus-me em movimento, precisava saber por que gostaram, do que gostaram. Mas estava eu a andar sem que elas me percebessem, algumas coisas, algumas falas de fato eu perdia. Inútil meu empenho em não deixar que as duas me percebessem: elas jamais me perceberiam, tamanho era seu empenho na conversa. Mesmo assim, mantive certa distância. E meu exercício

foi juntar frases para construir uma dramaturgia, criar algum sentido para aquilo tudo que ouvia.

Pelo apanhado de frases ou de restos de frases que pude absorver, o ponto era sobre a mensagem que o espetáculo havia passado para cada uma. Ambas concordavam que o espetáculo era bom. Nisso ambas estavam afetadas, mexidas, alteradas, animadas. Talvez ambas nunca tivessem tido tal experiência estética diante de algo, talvez nunca tivessem sido refletidas em si e para si mesmas. Tanto para uma quanto para outra aquela noite, ante aqueles atores e atrizes, ante as relações entre aquela luz e aquele cenário, aquele som, aquelas músicas... nada mais seria igual. Tanto para uma quanto para a outra, aquela noite tinha tudo para se tornar um divisor de águas. Olhar para o mundo seria diferente a partir dali, para ambas. Confesso que senti inveja delas; enquanto corria e ralentava meu passo para manter distância das duas, fui invadido por um sentimento saudosista: saudade de quando o teatro movia meu corpo dessa forma, como os delas foram movidos. Senti saudade e vontade de tudo rever, pôr tudo abaixo e recomeçar. Lembrei-me da descoberta de que era possível **TEATRO** para além do palco, e que o palco era qualquer descoberta de ação e de mobilização coletivas. Assim, foi forte a força de novamente pôr tudo abaixo, ou de suspender todo e qualquer saber que vivenciei/criei... acho que nesse momento comecei a andar rápido por demais, quase entre elas. E assim compreendi que elas estavam tentando dar conta do que não se tem necessidade de dar conta: a **EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**. Pois elas discordavam sobre algo, mas só foram perceber isso depois. Quando entraram nesse terreno árido da mensagem, uma das amigas proferiu animada sua mensagem recebida daquele espetáculo... a outra recebeu em silêncio primeiramente; depois, incisivamente, expôs outra mensagem, muito diferente daquela de sua amiga. Este era o motivo da briga: **COMO UM MESMO ESPETÁCULO PODE TER DUAS MENSAGENS TÃO COERENTES, TÃO INCISIVAS, TÃO CONTUNDENTES?** Não pude andar mais... cansado, sentei em um banco de praça próximo. Um grupo de teatro ensaiava, lia um texto em voz alta naquela praça, umas crianças brincavam, um homem passava fita crepe no coreto à frente, um policial se aproximava, outros movimentos em minha mente, à minha frente...

(Partiu #13)

#17 Quando Os REFERENCIAIS se FRICIONAM

Nossos **REFERENCIAIS** não aparecem um após o outro, não são fenômenos sucessivos, não são fenômenos lineares. Pelo contrário, há simultaneidade na expressão deles. E se em um primeiro olhar tal perspectiva pode parecer caótica, em um segundo olhar é possível perceber que, então, gerar ou criar o espaço/tempo da experiência está intrinsecamente ligado a gerar ou criar desafios (necessidades), problemas bem delineados a serem esmiuçados, problemas que **ATICARÃO** esses nossos referenciais. É aí que a **SIMULTANEIDADE** de nossos referenciais se expõe, diante de um problema concreto! Assim, dentro de um processo pedagógico, parece que a fricção de nossos próprios referenciais entre si e a fricção de nossos próprios referenciais com os próprios referenciais dos outros é a consequência ante uma necessidade. Faz parte da **NATUREZA** dessa pedagogia **FRICIONAR** tudo e todos. Como gerar necessidade? Como estimular a curiosidade?

“Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos” (trecho de As cidades invisíveis, de Italo Calvino).

Nessa trajetória de curiosidades e surpresas, cabe a nós diferenciar o **CULTO AO ENSIMESMADO** e o **CUIDADO DE SI**. Este último parece não levar em consideração a dicotomia entre **IDENTIDADE/ALTERIDADE**. A retroalimentação entre dois ou mais elementos, pode apontar para uma possível concepção de um todo, muito mais sereno e, ao mesmo tempo, **INSTIGANTE**.

(Partiu #6)

#18 A Vigília CONSTANTE

A percepção parece ser sempre **SAGAZ** quando precisa **SER**, geralmente diante de um **PROBLEMA DELINEADO, VISLUMBRADO, EXPOSTO**. Pois foi essa

PERCEPÇÃO SAGAZ que transformou aquele dia em uma noite, fácil assim. Os bares agora estão quase todos lotados, não sobra mais espaço para as lanchonetes, ou as padarias. Há um moço, um ator e arte-pedagogo, que deixou de ir ao ensaio do grupo de que faz parte porque precisava trabalhar. Abriu-se uma possibilidade naquela escala semanal do bar e ele teve que aproveitar. O dinheiro que entraria faria pelo menos um terço do aluguel daquele mês. “Muitas vezes a nossa **PERCEPÇÃO** se faz como uma **HIPNOSE**”... aquele ator/garçom pensou/lembrou/criou o que havia lido naquela tarde, antes de ir para a Praça Franklin Roosevelt...

O trecho lido por ele, naquela tarde, antes do trabalho, como se aquela leitura já não tivesse sido em si seu trabalho... era parte das **SUSPENSÕES DA PERCEPÇÃO — ATENÇÃO, ESPETÁCULO E CULTURA MODERNA**, do professor estadunidense Jonathan Crary, era um trecho... Era aquele mesmo **PROFESSOR** que havia escrito o perturbador 24/7 — **CAPITALISMO TARDIO E OS FINS DO SONO**:

“A hipnose também mostrava com clareza que os estados atentos podiam ser descritos em termos de absorção, dissociação e sugestionabilidade. A ligação entre a atenção e a dissociação é em particular significativa porque permite entender a atenção, nas palavras de um pesquisador contemporâneo, como uma questão de ‘separação mental de componentes da experiência que de outra forma seriam processados juntos’. Isso pode levar à suposição de vários tipos de descontinuidades entre experiências motoras, sensoriais e psicológicas.”

Aquele **ATOR/ARTE-PEDAGOGO**, aquele **GARÇOM** deste nosso momento de descrição, riu de sua própria surpresa, de sua lembrança, de sua compreensão. “Talvez a **EXPERIÊNCIA** que se faz como diretriz nada mais seja que **REVIRAR-SE** e, ao mesmo tempo, um **SE REVIRAR-SE** a cada momento que se perceba ou se sinta vivo”. Aquele Garçom/Arte-Pedagogo/Ator, naquele momento, esboçava um grande sorriso como há tempos não fazia. Enquanto servia uma Coca-Cola Zero com gelo e sem limão, ele ria como se tudo que houvesse feito até ali tivesse agora um **SENTIDO PLENO, ILESO, COESO**. De certa forma, ele estava **ENSAIANDO** naquela noite! Nunca ele havia recebido tanta gorjeta! Todos os seus clientes elogiavam seu sorriso sem que nunca soubessem que ele, de fato, nunca estivera ali... Seguiu a noite sem fim...

(Partiu #5)

#19 O Cansaço COMO MOTEPARA CRIAÇÃO

Perguntou-se ao fim daquele domingo, após mais de 12 horas de leituras/estudos, apenas com uma pausa para um rápido almoço, qual era o momento para o **IMPONDERÁVEL**, aquilo que jamais poderia ser controlado. O **INCONTROLÁVEL** aparecia-lhe como um fato, ou resultado de tanto trabalho! Todo planejamento continha em si um **IMPREVISTO!** Os anos a fio de planejamento, de **REVISITAS** e de **REVISTAS** sobre tudo que fora anotado, tanto de experiências previstas, forjadas, surpreendentes, inesperadas, etc., jamais deram a mínima perspectiva para ele sobre isso, uma resposta para ele sobre isso: sobre como lidar com aquilo **NÃO-SUSPEITO**. Era como se a própria vida se articulasse entre sentenças e lacunas. Era como se o tempo das sentenças tivesse mais espaço que o das lacunas, embora a quantidade de sentenças fosse infinitamente menor que a quantidade de lacunas.

Assim foi dormir, tentou. Perto das quatro horas da madrugada, lembrou-se de uma conversa com um professor de biologia. Falavam sobre os movimentos simpáticos e os parassimpáticos. Naquela lembrança/sonho, os movimentos parassimpáticos fizeram mais sentido para ele. Então, em **SONHO**, ele leu aleatoriamente ao professor de biologia um trecho de O mestre ignorante, de Jacques Rancière. Em sonho, ele pegou o livro e o abriu aleatoriamente em frente ao professor de biologia... “Quer ver só?!”... e começou a ler em voz alta:

“Improvisar é, como se sabe, um dos exercícios canônicos do Ensino Universal. Mas é, antes ainda, o exercício da virtude primeira de nossa inteligência: a virtude poética. A impossibilidade que é a nossa de dizer a verdade, mesmo quando a sentimos, nos faz falar como poetas, narrar as aventuras de nosso espírito e verificar se são compreendidas por outros aventureiros, comunicar nosso sentimento e vê-lo partilhado por outros seres sencientes.”

Bateu no livro do francês com força extrema. Fechou o livro do francês com força extrema. Disse veementemente, em sonho, para aquele inquieto professor de biologia, que Milton Santos, negro e brasileiro, já havia falado sobre isso desde o início: **POESIA, POESIA COMO PRÁTICA PEDAGÓGICA!!!** É possível dizer que esse imponderável, esse incontrolável, esse imprevisto, esse

não suspeito, essa lacuna, essa nebulosa, **FAZ PARTE DO MOVIMENTO, DE QUALQUER MOVIMENTO!** E terminou, cansado como estava: “Sei que não é possível agir diretamente sobre esse movimento **PARASSIMPÁTICO**, no entanto parece-me possível **INDUZI-LO!!!**”

No dia seguinte, desde a manhã até a noite, tentou lembrar aquele ocorrido em sonho.

(Partiu #4)

#19 Entrea**CRIAÇÃO**Oea**MEMÓRIA**,Entrea**MEMÓRIA**Aea**CRIAÇÃO**

Ontem à noite revi um filme, fazia tempo queria revê-lo: Hiroshima mon amour, de Alain Resnais. Então, logo depois dele, a insônia já forte, pensei em um ato irresponsável, ou, de certa forma, um ato ensaístico: fui ler, fui escrever. Segundo Jorge Larrosa Bondía, em seu texto/palestra **A OPERAÇÃO ENSAIO**, “... *no ensaio não se trata do presente como realidade, mas como experiência. No ensaio trata-se de dar forma a uma experiência do presente. É essa experiência do presente a que dá o que pensar, a que deve ser pensada*”. Foi um **ENSAIO AQUELES** primeiros 16 minutos do filme, antes dos amantes pararem!

Para mim, esse filme fala de **MEMÓRIA** e de **INVENÇÃO**. Quanto há de memória e quanto há de invenção quando olhamos tanto para nossas experiências passadas quanto para nossas experiências presentes?

Pausa **LONGA** na leitura/escrita.





Mas é claro que tal pergunta é um falso dilema, um falso problema! O que importa aquilo que foi lembrado ou aquilo que foi criado? A experiência presente do contar e do viver já se faz como **AQUI/AGORA**, com as invenções e as lembranças mescladas. Talvez seja por isso que no filme citado, durante a narração e os breves diálogos entre os dois amantes, entre uma sequência de imagens antigas de uma Hiroshima que já não existe mais, ou que talvez nunca tenha existido, belamente surgem imagens dos corpos dos amantes entrelaçados, como flashes (ou os flashes são as imagens de Hiroshima). Tudo está acontecendo no presente daquele ato entre os amantes. Todas as memórias e todas as criações estão no presente daquele ato dos amantes.

Trechos de falas de Hiroshima mon amour:

“...as reconstituições, na falta de outra coisa. Fotografias, reconstituições, na falta de outra coisa. E explicações, na falta de outra coisa (...) eu observava as pessoas, observava a mim mesma...”

“As reconstituições foram feitas o mais seriamente possível. Os filmes foram feitos o mais seriamente possível. É simples, a ilusão é tão perfeita... que os turistas choram. Pode-se zombar, mas o que mais um turista pode fazer?”

Diálogo entre os dois amantes enquanto seguem as imagens de Hiroshima...

ELA: Eu não inventei nada.

ELE: Você inventou tudo.

Ela: Nada. Assim como essa ilusão existe no amor, a ilusão de poder nunca esquecer... eu tive, diante de Hiroshima, a ilusão de jamais esquecer, como no amor.

(...)

ELA: Ouça-me. Como você, eu conheço o esquecimento.

ELE: Não, você não conhece o esquecimento.

ELA: Como você, eu tenho memória, conheço o esquecimento.

ELE: Não, você não tem memória.

ELA: Como você, também tentei lutar com todas as forças contra o esquecimento. Como você, eu esqueci. Como você, desejei ter uma memória inconsolável, uma memória de sombras, de pedra. Lutei por conta própria, com todas as forças... contra o horror de não entender o porquê dessa lembrança. Como você, eu esqueci.

(...)

ELA: Por que negar a evidente necessidade da memória?

Acho que, cansado de tanto copiar ou criar, sumiu a insônia... e deitei sem saber... e dormi, sem saber que dormia. Afinal, já era hora de ACORDAR!

(Partiu #3)

PRE
ONT
ILHO

PR TODOS MUNDO
AMORTE VAE
MRES CACHO

SOBRE UMA PILAT
RADE 60. CITIMETRA
OS DE CIMENTO
PISO DE LADO ESA
UERDA 70 LARGURA
ATE PORTAO
EU FIQUEI NA CAL
CADA ESPERANDO
NO PONTO DE PARA
DA-FICA ENFRETE
NUMERO 301-BOND
E-JARDIM LEBLO
TOMEI ESTA CONDU
CAO JA NO FIM DES
TA-RUA AOS 10-MIN
UTOS FEZ CURVA
PARA LADO ESQUERD
A-SEQUE VIAGEM
PELA PRAIA DE 30T
RUA SENADOR
VERGUEIRO EM SU
A-VELOCIDADE NO
RMAL VAI PELO CEN
TRO-AURSE NO FIM
UM PEQUENO QUAR
TERAO FAZ CURVA
PARA DIREITA NESTA
RUA DE ESQUINA OBS
ERVO UMA EMBAIXA
-CURVA A ESQ
UERDA ENTRA NA PR
AIA DO FLAMENGO
LOGO OBSERVEI QUE
E OS FUNDOS DO PALAC
DO CATETE SEDE DE
SUA EXCELENCIA PRE
SIDENTE-ESTADOS UNI
DDSDO BRAZIL-UM PO
RTAO DE FERRO LARGO
COM SUAS GRADES DE
PONTA DE LANÇAS SOB
RE PILATRAS DE PEDRA
AOS 2-METROS DE ALT
URA PODE SER MAIS 10C
DISTANCIA UM SOLDA
EXERCITO DE SINTILM
ELA COM SEU FUZIL
NA COSTA SUA BANDU
LEIRA AFRENTE COURO
PROXIMO CURITA JAR
NA CALCADA UM

22 DEZEMBRO
1938- MEIA NOITE
ACOMPANHADO
POR-7-~~INDOS~~
EM NUVES
ESPECIAS FORMA
ESTEIRA-MIM
DEIXARAM NA
CASA-NOS-FUNDO
MURRADO
RUA SAO CLEMEN
TE-301-BOTAFOG
ENTRE AS RUAS
DAS PALMEIRAS
E MATRIZ
EU COM LANÇA
NAS MÃO NESTA
NUVES ESPIRITO
MALISIMO NÃO
PENETRARA
AS THORAS ANTES
DE IR AO CENTRO
DA CIDADE NA RUA
PRIMEIRO DE MAR
CO-PRACA-15
EU FIZ ORACAO
DO CLEDO NO
CORREDOR PERTO
DA PORTA-VEIO
MIM-HUMBERTO
MAGALHAES LEA
NI-ADVOGADO
MESTRE PARA
ONDE EU IA PERG
UNTO EU VOU
MIM APRESENT
AR-NA IGLEJA
DA CANDELARIA
ESTA FOI MINHE
RESPOSTA-EU
ABRIR A PORTA
LADO LESTE UM
JARDIM FLORES
VARAS CORES AO
7-METROS DE
FRENTE UM
PORTAO DE-2
METROS DE ALT
URA DE FERRO
LADO ESQUERDA
COM SEUS GRADEA
DO/TODAS DE PON
TA LANÇA UM
METRO E VINTE
AL TUBA-10-ESPA
CÓS-UMA PÓLEGRA

MIOLO
S
A
R
D
R
A
N
P
E

ESTA TURA MEDIANA
ESQUEMA-TEM O CARATE-BUSTO-RISCO-
ALMA E CIRCULATORIO DO SER HUMANO
CABELOSPENDDOSE E SEGURANCA-7-SE 7E
OUVODS OREI MASTRATUEIA-PELES-
FACEI QUENOIDENTE
BOCA LABIOS LINGUA-VOZ-FALAR CANT
FRONTAL SUPERCILA
CLAVICULAR ARTERIA
CORCAO DA PRESSAO O SANGUE NAS
VIRILHA-AS AMAGULAS-TOSSE VEIAS
CINTURA-TORAX DE ESTRUTURA
HEMATOMAS
ASPECTO MASCULINO
GARGANTA GRITA



COMO EU
VIM TERRA
TAMBARDILHO

RECISO DESTAS
VRAS-ESCRITA
NO PEITO TRAZ AGLUA E NOME
NOMES PROPRIO COM BRACO ARACA JU ARTILHA ARGELIAIA

Rodolfo García Vázquez

Formado em Administração de Empresas pela Fundação Getúlio Vargas (FGV) e pós-graduado em Sociologia da Arte pela Universidade de São Paulo (USP). Diretor e dramaturgo, fundou em 1989, juntamente com Ivam Cabral, a Cia. de Teatro Os Satyros. Recebeu os mais importantes prêmios do teatro brasileiro, como Shell, APCA e Qualidade Brasil. Dirigiu trabalhos em vários países europeus. De 1997 a 2005, foi o diretor artístico do projeto Instant Acts, da instituição alemã Interkunst. Escreveu os textos "Transex", "Kaspar ou a Triste História do Pequeno Rei do Infinito Arrancado de sua Casca de Noz" e "Pessoas Perfeitas" (em parceria com Ivam Cabral), entre outros. À frente de Os Satyros, teve atuação fundamental na revitalização da Praça Roosevelt, no centro de São Paulo. Junto com a Cia idealizou a maratona cultural Satyrianas, o evento que, durante 78 horas ininterruptas, oferece inúmeras atividades teatrais de acesso livre aos moradores da cidade, e passou, a partir de 2009, a integrar o calendário oficial do Estado de São Paulo. No cinema dirigiu os longas "Hipóteses para o Amor e a Verdade" e "A Filosofia na Alcova". Atualmente exerce o cargo de coordenador do Curso Regular de Direção da SP Escola de Teatro.

The background is a solid red color. It features several white, hand-drawn, abstract shapes. On the left side, there are two large, irregular shapes that resemble a stylized 'S' or a series of connected curves. A large, thin white oval shape is positioned vertically in the center-right area. At the bottom, there are several thin, overlapping white lines that create a sense of movement and depth.

BAGAGENS

Ivan Cabral e Rodolfo García Vázquez

UMA NOVA PERSPECTIVA PEDAGÓGICA PARA O ENSINO DAS ARTES NO SÉCULO XXI

ORIGENS

Os Satyros é um grupo de teatro brasileiro de investigação teatral e intervenção urbana. Fundado em 1989, passou vários anos na Europa (1992-1999) e voltou para São Paulo em 2000, instalando-se na Praça Roosevelt, considerada na época uma das regiões mais violentas da cidade, devido à altíssima criminalidade, ao tráfico de drogas e à prostituição. A companhia desenvolveu performances teatrais e intervenções urbanas com a comunidade local, trabalhando diretamente com os traficantes, travestis e michês. Desse modo, contribuiu para uma transformação radical da região.

Simultaneamente à transformação urbanística da Praça Roosevelt, o grupo também desenvolvia outras atividades teatrais com enfoque social. Por meio de oficinas de atuação gratuitas para jovens de regiões carentes da periferia, o coletivo entrou em contato com o difícil mundo dos jovens entre 18 e 21 anos em situação de risco. Recém-saídos do ensino médio, eles tinham dificuldades de inserção no mercado de trabalho e acabavam sendo seduzidos para o tráfico de drogas. Pensando em ações diante dessa realidade, Os Satyros passaram a oferecer a alguns desses jovens em situação de risco treinamentos para exercer funções técnicas do teatro, como operador de som e luz. A maior parte deles se profissionalizou e o grupo percebeu o potencial de transformação social dessas iniciativas.

Durante os anos 1990 e 2000, com o marcante desenvolvimento econômico e social do Brasil, a cena teatral paulistana se expandiu fortemente. O aumento do número de teatros, companhias, políticas culturais e demanda cultural gerou um crescimento notável na oferta teatral. No entanto, sem escolas específicas de formação teatral, com exceção de escolas dedicadas à atuação, os profissionais técnicos de teatro eram poucos e, na maior parte das vezes, autodidatas. Foi diante desse panorama que Os Satyros perceberam, a partir de 2006, a necessidade de desenvolver o projeto de uma escola de teatro que oferecesse formação continuada com um viés social, de acessibilidade a jovens carentes.

Para esse fim, a companhia convidou um grupo de artistas destacados da cena teatral para pensar e propor o projeto de uma escola de teatro original. Esses artistas vinham de alguns dos principais coletivos teatrais da cidade e se uniram para fundar uma associação que se propôs a pensar um projeto de uma escola de teatro dos sonhos. Os fundadores da associação foram: Alberto Guzik, Cléo De Páris, Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez (da Cia. de Teatro Os Satyros), Hugo Possolo e Raul Barretto (dos Parlapatões, Patifes & Paspalhões), Guilherme Bonfanti (do Teatro da Vertigem), Marici Salomão (da Dramáticas em Cena), J. C. Serroni (do Espaço Cenográfico) e Raul Teixeira (do Centro de Pesquisa Teatral do Sesc/SP).

Durante mais de três anos, a partir de uma questão: “Como seria a escola em que você gostaria de ter aprendido teatro?”, esse grupo de artistas se reunia semanalmente, elaborando aquilo que seria o seu ideal para uma escola de teatro. Esses encontros foram frutíferos e, em 2009, a Associação dos Artistas Amigos da Praça foi qualificada pelo governo do Estado de São Paulo como organização social e passou a financiar o projeto com verbas públicas.

Assim nasceu a SP Escola de Teatro — Centro de Formação das Artes do Palco, uma Instituição que atende anualmente 2.000 alunos em duas sedes no centro da capital paulista. Nos cursos regulares, com aulas diárias, a Escola conta com 400 aprendizes em cursos de Atuação, Humor, Direção, Dramaturgia, Cenografia e Figurino, Iluminação, Sonoplastia e Técnicas de Palco. Outros 1.600 aprendizes frequentam cursos de extensão e qualificação profissional, nas várias áreas do fazer teatral.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

A Associação dos Artistas Amigos da Praça (Adaap) construiu seu sistema pedagógico usando como suporte os seguintes fundamentos teóricos:

A Pedagogia da Autonomia

Este conceito do pedagogo brasileiro Paulo Freire (1921-1997) é a base do projeto da Escola. Ensinar um artista autônomo e consciente de seu papel social é um de nossos principais objetivos. Assim, a Escola tem o desafio de treinar

artistas que, por meio de seu trabalho, possam perceber sua manifestação no mundo como agentes sociais e estéticos.

O conceito de Território

Partindo das pesquisas do geógrafo brasileiro Milton Santos (1926-2001), trabalhamos com o conceito de território e sua aplicação no processo teatral e na percepção da relação da SP Escola de Teatro com o seu entorno. Para o estudioso, o território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas¹.

A consequência desse princípio é que a escola não deve ser vista como um castelo medieval, fechado em si mesmo e inconsciente do que acontece em seus arredores. Ao contrário, deve ser um espaço aberto e democrático, capaz de integrar a comunidade, na medida em que entende a si mesma como parte desse território vivo, com problemas e desafios, sendo também um agente ativo na relação dialética contínua com o espaço urbano.

A Teoria Sistêmica

Do físico e ambientalista suíço Fritjof Capra, foi-se buscar as noções de que num sistema vivo e comunitário há relações de interdependência entre seus componentes. Deve haver, portanto, cooperação generalizada, reciclagem da matéria, sempre em busca de um equilíbrio. De acordo com Capra:

Os sistemas são totalidades integradas, cujas propriedades não podem ser reduzidas às de unidades menores. Em vez de se concentrar nos elementos ou substâncias básicas, a abordagem sistêmica enfatiza princípios básicos de organização².

¹ SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 96.

² CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 260.

Como corolário do pensamento desses três teóricos, o modelo pedagógico foi estruturado e implementado, com vistas a atender os seguintes ideais:

Não há um conhecimento prévio que deva ser oferecido aos aprendizes antes da prática. O conhecimento é construído, ao contrário, a partir de experiências concretas, de projetos de trabalho que são escolhidos semestralmente e lançados como desafios para os aprendizes;

O conhecimento é transmitido de várias formas, de formadores para aprendizes, entre os aprendizes e também dos aprendizes para os formadores;

A Escola é um ser vivo, em diálogo permanente com o seu entorno e a sociedade de forma geral. Ela faz parte da teia de relações sociais construída em um determinado espaço e participa de suas interações de forma contínua e dinâmica;

Os formadores e os aprendizes são instigados pelas mesmas questões. Não há saberes ou técnicas especializadas a serem ensinadas a priori. Todos devem estar conectados ao modelo pedagógico proposto pela escola;

Os aprendizes devem vivenciar todo o processo de aprendizado como parte de um sistema articulado de pensamento e ação. Eles são tão importantes para a escola como um todo como os formadores. Isso significa que eles são chamados para serem responsáveis por esse sistema também.

O sistema pedagógico modular busca quebrar a ideia de ensino acumulativo. É fundado na prática como base do processo formativo e está voltado às áreas técnicas, dialogando com a realidade de trabalho dos profissionais do teatro. A Escola entende que o conhecimento não se dá por meio de mecanismos de acumulação, mas de expansão, desdobramento natural de janelas do fazer artístico.

A compreensão global do artista e do ser humano cria uma dinâmica de mão dupla entre o formador e o aprendiz. Confluem aptidões, autobiografias e visões de mundo em prol de uma formação contínua e polar. Para Capra, “na visão sistêmica, compreendemos que os próprios objetos são redes de

relações embutidas em redes maiores”³. O esforço é pelo intercâmbio de saberes teóricos, formais e sensibilizadores na esteira das histórias pessoal e coletiva e passa ao largo do regime de subordinação, herança das pedagogias tradicionais. O conhecimento avança na escala dos trabalhos prático e reflexivo, concomitante ao ritmo conjugado por aprendizes e formadores, ressaltando-se sempre a criticidade e o respeito mútuo. Assimilados na esfera da cultura e da arte do teatro, esses vetores constroem polissemia, ajudam a perceber o lugar como o espaço vivido e dotado de outras camadas.

A SP Escola de Teatro pondera o papel social das artes cênicas em módulos que valorizam a autonomia criativa, o pensamento crítico e a confluência absoluta de talentos e poéticas em detrimento da ênfase na relação hierárquica e do pendur acumulado temporal que costumam minar as bases educacionais. A autonomia, assim, deve ser entendida na perspectiva de um projeto coletivo, e não em termos de opções pessoais.

PRESSUPOSTOS PEDAGÓGICOS

Como consequência dos fundamentos teóricos, pensou-se a Instituição como um ser vivo, fluido, poroso, em constante reconstrução e reconhecimento. Os formadores não executam funções mecânicas, mas vivem processos relacionais com seus aprendizes, cujo objetivo final é a formação destes como cidadãos e como artistas. Enfim, a Escola somos todos nós, que vivemos através dela.

A especificidade da própria estrutura da SP Escola de Teatro, ao abrigar oito cursos distintos que atendem a diferentes artes do palco, fez da escola um espaço singular também para a experimentação pedagógica. Ao propor a estrutura matricial em experimentos realizados por núcleos de trabalho em processo colaborativo, a escola também passou a enfrentar uma questão que normalmente passaria ao largo de outros modelos institucionais.

³ CAPRA, Fritjof. *A teia da vida*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 47.

Isso faz com que os aprendizes da SP Escola de Teatro não sejam treinados apenas para desenvolver as habilidades técnicas específicas de sua arte, mas também aprendam como se desenvolver em um processo de grupo, colocando-se como artistas em um processo colaborativo.

Uma Escola para todos

A AdAAP idealizou a SP Escola de Teatro como uma Instituição que deve buscar, em seu limite, oferecer a acessibilidade a todos os interessados nas artes do palco. Uma série de iniciativas da Escola pensa em como atingir o máximo de pessoas possível, democratizando a arte teatral e tornando a Instituição um agente social poroso e dinâmico. Desse forma, o perfil sociocultural dos aprendizes da Instituição torna-se rico e representativo.

Também como consequência deste pressuposto, a AdAAP tomou a decisão, inédita no País, de realizar um projeto de acessibilidade a travestis e transexuais em situação de risco, oferecendo oportunidades profissionais para esse grupo social. Todas as recepcionistas da SP Escola de Teatro são travestis e transexuais que trabalhavam na prostituição e que foram convidadas a trabalhar na Escola. Após os cinco anos de existência do projeto, alguns desses travestis e transexuais já se formaram em cursos superiores e passaram a ocupar outros cargos dentro da burocracia da Escola. Novas perspectivas profissionais foram oferecidas a eles.

Artistas que ensinam artistas

Entre os nossos pressupostos, pensamos que a transmissão do conhecimento artístico idealmente se faz entre artistas. As investigações, as descobertas e o domínio de técnicas são possíveis em uma relação viva entre artistas, mestres e aprendizes.

Ensino não hierárquico

A escola evita o modelo disciplinar de organização hierárquica no qual existiria uma ordem de prioridades de ensino de saberes para se chegar ao fazer teatral. Está abolido o regime de subordinação, herança das pedagogias tradicionais. A ideia de não hierarquia refere-se aos conteúdos programáticos e não à relação

entre formador e aprendiz. Tanto os aprendizes quanto os formadores são responsáveis pela construção da pedagogia da Escola. O que há é uma diferença nas funções que exercem dentro dessa estrutura dinâmica. Por outro lado, a escola não trabalha, por exemplo, com componentes como História do Teatro I, II e III nos respectivos semestres, como se um conhecimento fosse necessário para se chegar ao outro.

O princípio básico é de que, tanto no fazer teatral quanto no seu ensino, não é necessário conhecer os gregos clássicos para se poder compor Tchekhov, por exemplo. Cada módulo é autônomo e o conhecimento e o fazer teatral realizados nele são a referência em si. O princípio não hierárquico é também aplicado na relação entre formadores e aprendizes. Ambos são considerados artistas com diferentes funções no processo de aprendizado, mas isso não implica *stricto sensu* em uma relação de submissão/hierarquia. Como parte do organismo vivo denominado “escola”, ambos são responsáveis pela construção da pedagogia.

Uma das consequências do pensamento hierárquico no ensino das artes é que as vagas de desistentes nos primeiros anos de estudo não podem ser preenchidas por novos alunos, uma vez que eles não contam com informações prévias e necessárias. No modelo desenvolvido pela Adaaap, qualquer vaga aberta por desistência é imediatamente preenchida no módulo posterior. O entendimento é que todos estão em condições de igualdade para estudar. Assim não temos um dos problemas mais graves do ensino brasileiro, notadamente nos cursos superiores de artes cênicas: o da evasão.

Ensino não acumulativo

A acumulação supõe que há uma necessidade de ordenação cronológica para a apreensão do conhecimento e dos saberes pelo aprendiz. A Adaaap, no entanto, entende que a assimilação de conhecimento é feita como na construção de um grande mosaico que se compõe, em um processo contínuo de vai e vem, pela experiência prática dos aprendizes, de acordo com suas subjetividades. Os aprendizes têm trajetórias individuais na SP Escola de Teatro, e não uma trajetória única para uma classe ou grupo; o ensino, portanto, é um percurso que será percorrido individualmente. Assim sendo, não trabalhamos com

conhecimentos prévios que seriam requisitos sine qua non para frequentar um determinado módulo. O que importa não é aquilo que já se acumulou em matéria de conhecimento teatral, mas como o aprendiz, novo ou velho, enfrenta o desafio proposto por determinado módulo e quais as estratégias que ele desenvolve para assimilar conteúdos e saberes.

Ensino modular

O módulo é uma unidade independente de aprendizado, com duração de quatro meses com aulas diárias. Assim sendo, a Escola não trabalha com a ideia de numeração hierárquica dos módulos (primeiro ano, segundo ano, etc.). A cada módulo é atribuída uma cor (verde, amarelo, azul, vermelho), com um eixo temático pré-definido (personagem e conflito, narratividade, performatividade e autonomia, respectivamente). O aprendiz poderá entrar na escola em qualquer um dos módulos. A conclusão do seu curso se dará no momento em que ele tiver completado as quatro cores.

ESTRUTURA DOS CURSOS REGULARES

São oito áreas interdependentes que formam os cursos regulares da Escola. Anualmente, 400 aprendizes contam com um ensino regular correspondente ao nível médio profissionalizante, com quatro horas diárias de encontros, em oito cursos: Atuação, Cenografia e Figurino, Direção, Dramaturgia, Humor, Iluminação, Sonoplastia e Técnicas de Palco.

Módulo

Equivalente ao semestre na estrutura tradicional. Um período de quatro meses de ensino com 4 horas diárias de aula (manhã ou tarde) no qual coexistem um eixo temático, operador, material e artista pedagogo que unificam todos os cursos, permitindo a interação e o trabalho conjunto. Os módulos — verde, amarelo, azul e vermelho — não possuem uma hierarquia entre si e os aprendizes podem iniciar na escola em qualquer um deles. Em cada módulo

temos vagas para 25 aprendizes por curso (Atuação, Dramaturgia, Cenografia e Figurino, Humor, Iluminação, Sonoplastia, Técnicas de Palco) e 20 aprendizes no curso de Direção, totalizando 195 aprendizes por módulo.

Matriz

Equivalente à grade curricular na estrutura tradicional, é o modo de organização e de distribuição dos diversos conteúdos, em atividades específicas dentro dos cursos, atividades em encontros de cursos e núcleos de experimento. A matriz pressupõe o ensino através de múltiplos agentes de ensino, em uma estrutura matricial. A disposição matricial favorece paralelos, entrecruzamentos de percepções lançadas por artistas-formadores e aprendizes vindos de trajetórias as mais distintas. O movimento todo é gerado a partir daí. Em vários momentos, há aulas conjuntas entre os diversos cursos, o que facilita a integração sistêmica dos artistas-aprendizes.

Componente

Unidade de 4 horas de atividade pedagógica. Assemelha-se ao que tradicionalmente se chama curso, com estrutura coerente de conteúdos que se conecta a uma relação matricial de interdependência com outros conteúdos, dentro do contexto dos elementos básicos. Não são oferecidos cursos acumulativos ou autocentrados. Eles são experiências de aprendizado vividas em torno dos pilares propostos pela pedagogia.

Cada módulo tem uma estrutura compartilhada entre todos os oito cursos, com os seguintes vetores:

Eixo temático: O eixo a partir do qual se estruturam o conhecimento e as técnicas a serem transmitidas naquele módulo. Na Escola, eles são sempre fixos e mantêm-se os mesmos desde a fundação. Os eixos temáticos são:

- * A personagem e o conflito, no módulo verde;
- * Narratividade, no módulo amarelo;
- * Performatividade, no módulo azul;
- * Autonomia, no módulo vermelho.

Operador: É a forma como vamos abordar os materiais, o olhar crítico que será lançado sobre o nosso objeto de pesquisa. Em geral, trata-se de um pensador contemporâneo de áreas como a filosofia, a sociologia, a antropologia, o urbanismo, a psicanálise, a história, a economia, etc., que contribui para o desenvolvimento de um olhar crítico dos artistas-aprendizes e dos artistas-formadores sobre o material e a produção artística que se propõe a realizar. O operador sempre se altera a cada módulo. Entre os operadores que a Escola trabalhou nos últimos anos, figuram: Thomas Piketty, Michel Foucault, Gilles Lipovetsky, Elizabeth Jung-Bruhel, entre outros;

Material: Elementos concretos que darão origem e inspiração à pesquisa cênica. Esses elementos podem ser: entrevistas, pesquisas biográficas, momentos históricos, depoimentos de aprendizes, livros, fotografias, obras de arte, observação in loco, etc. Em geral, buscam-se temas contemporâneos, trazendo questões que despertem interesse da comunidade da Escola. Já foram tratados os seguintes temas: criancismo (“childism”), família pós-moderna, violência na cidade grande, a vida e obra do cartunista brasileiro transexual Laerte, entre outros.

Artista pedagogo: Artista cênico que, de alguma forma, pode inspirar os processos de criação dos artistas-aprendizes mediante procedimentos, temas e recursos estéticos. Esse artista pode ser um dramaturgo, um cenógrafo, um iluminador, um diretor, um ator, etc. Por meio do estudo de sua obra, os aprendizes podem desenvolver modos próprios de produção. Alguns dos artistas pedagogos que inspiraram pesquisas na Instituição: Rimini Protokoll, Robert Lepage, Nicky Silver e Forced Entertainment.

Etapas do módulo

Dentro do módulo, a aprendizagem é desenvolvida cumprindo-se duas etapas que têm objetivos específicos com seus respectivos procedimentos:

Estúdio: é compreendido como território da assimilação de conteúdos, instrumentalização e produção artística e está presente em todos os módulos. Refere-se diretamente ao fazer. Como os eixos temáticos e os operadores dos

módulos são idênticos em todos os cursos, isso permite que haja a porosidade e a permeabilidade presumidas. O estúdio é dividido em duas fases:

Processo: período no qual os conteúdos e a instrumentalização técnica relativos ao eixo temático, operador, material e artista pedagogo são trabalhados dentro do curso em sala de aula. Em cada curso, temos a presença de 25 aprendizes por módulo;

Experimento: período no qual os aprendizes deixam o seu curso de origem e se dirigem a núcleos de trabalho (oito, no total), que integram aprendizes de cursos distintos na realização de um experimento cênico específico. Cada núcleo conta com um orientador, em geral um artista, que desempenhará a função de mediador da produção artística do núcleo. Os formadores irão perambular pelos núcleos de experimento, resolvendo questões pontuais. No entanto, o fundamental é que os aprendizes terão total liberdade de escolha e criação, dentro dos parâmetros definidos pela Escola. Ao final do período, os oito experimentos cênicos são apresentados em uma grande mostra aberta a todos os aprendizes e formadores da Escola.

Formação: etapa de avaliação dos resultados obtidos e prospecção dos conteúdos e procedimentos ainda a serem trabalhados. A formação tem como objetivos realizar a avaliação do estúdio, especialmente do experimento, e sistematizar os conhecimentos vivenciados na prática, além de ampliar o repertório teórico e técnico.

Essas três etapas são repetidas três vezes durante o módulo, criando um círculo continuado de estudos. Uma preocupação do nosso departamento pedagógico é evitar a busca de um resultado final fechado, mas de pensar sempre o fazer artístico como um processo contínuo de criação e reflexão.

A AVALIAÇÃO

O pacto proposto pela Escola ao aprendiz é que, em dois anos, ele deve cursar os quatro módulos. A avaliação é multifocal. Não só o formador avalia

o aprendiz, mas também o aprendiz avalia os colegas, os formadores, e os orientadores, criando um entendimento multifocal da dinâmica da própria Escola. Esse procedimento deriva dos ideais sistêmicos do projeto e do princípio não hierárquico. A Escola é um corpo em que todas as partes estão interconectadas. A saúde desse organismo depende dessas ligações. Diferentes pontos de vista sobre o desenvolvimento desse corpo (dessa Escola) são levados em consideração nas escolhas pedagógicas. Isso não significa que os aprendizes irão decidir quais serão as próximas etapas do ensino, embora eles desempenhem um papel essencial no desenvolvimento da Escola. Em termos de exequibilidade, por motivos óbvios, não foi fácil implementar esse processo de avaliação com múltiplas perspectivas. Alguns formadores resistiram à ideia de ouvir o que os aprendizes teriam a dizer sobre seus próprios trabalhos, como se isso pudesse expor algumas fraquezas por parte deles. Por outro lado, os aprendizes tinham dificuldades em compreender que, quando eles avaliam a escola, eles deveriam ser cuidadosos, tanto quanto responsáveis pelas observações e proposições que poderiam fazer. Apesar de alguns problemas que ainda temos, é possível dizer agora que esse procedimento tem sido aceito pela comunidade escolar como algo vital para o seu próprio desenvolvimento.

A avaliação final do aprendiz é feita em conjunto entre o aprendiz, o formador e o coordenador do curso, com as possibilidades de menção de “aprovado” ou “refazer” — no último caso, isso implica refazer o módulo inteiro. Existem vários critérios para se solicitar o “refazer o módulo”, tais como: a carência de assimilação de conteúdos, excesso de faltas, inexperiência, etc. A própria biografia do aprendiz também é levada em conta nessa avaliação. Como é realizada também pelo aprendiz, a dinâmica da avaliação propicia uma maior conscientização do aprendiz em relação a seu próprio desenvolvimento artístico. Não é apenas um olhar externo que observa o seu desenvolvimento artístico. O aprendiz também deve olhar para si mesmo e entender-se nesse processo. Isso leva a Escola a uma singularidade pedagógica. Surpreendentemente, do ponto de vista dos sistemas pedagógicos tradicionais, já tivemos vários casos de aprendizes que, após realizar as quatro cores e portanto estar aptos para encerrar seu processo de aprendizado, solicitaram refazer um módulo, pois consideravam que ainda lhes faltavam segurança e conhecimentos suficientes para o exercício profissional.

DEPARTAMENTO KAIRÓS

A escola tem um princípio desde a sua fundação, de oferecer acessibilidade à formação profissional nas artes do palco para jovens de regiões carentes da cidade de São Paulo. Aliás, a própria origem do projeto surgiu da ação socioeducacional dos Satyros na região da comunidade carente do Pantanal, zona leste extrema de São Paulo, ao oferecer ensino técnico para jovens recém-formados no ensino público médio.

Assim, mediante um grande esforço político, a SP Escola de Teatro, além de oferecer todos os seus cursos gratuitamente, disponibiliza também 150 bolsas de estudo no valor de R\$ 622,00 (valor próximo ao salário mínimo brasileiro) para os aprendizes que comprovadamente tenham situações de risco econômico no ambiente familiar. Essa política de acessibilidade social transforma a Escola em um potente melting pot, dinâmico e cheio de contradições econômico-sociais. Entre nossos estudantes, contamos com aprendizes de um amplo leque social, desde doutores formados em grandes universidades europeias a jovens de favelas com acesso restrito à educação formal, todos em busca de uma formação profissional. Essa característica da Escola também provoca o encontro e o aprendizado cultural por meio das diferenças intradiscentes. Os aprendizes passam a perceber a sociedade brasileira de forma mais complexa, em todas as contradições que um país com uma desigualdade social tão brutal traz em sua própria dinâmica.

Por outro lado, o Departamento Kairós também é responsável pelos intercâmbios nacionais e internacionais da Escola. Desde o início, a AdAAP tem estabelecido parcerias com universidades e instituições de ensino de vários países, tais como a Universidade das Artes de Estocolmo, o Instituto Superior de Artes de Havana, a Universidade de Nova York, o Ministério da Cultura da Colômbia e o Centro Cultural do Mindelo, de Cabo Verde, entre outros. Esses intercâmbios têm facilitado a ida e a vinda de aprendizes e formadores brasileiros e estrangeiros, enriquecendo os nossos processos pedagógicos. Para um país gigante e autocentrado, com uma história e formação teatral ainda tão jovens como o Brasil, a oportunidade de conhecer tradições teatrais de outros países é fundamental.

CURSOS DE EXTENSÃO CULTURAL

Dentro da perspectiva do conceito de Milton Santos sobre território, onde a SP Escola de Teatro ocupa um espaço de fomento e desenvolvimento das potencialidades das artes do palco, foi criado o Departamento de Extensão Cultural. Tal Departamento é responsável por 60 cursos de 64 horas de formação presencial. Aberto a profissionais, iniciantes e aprendizes da SP Escola de Teatro, atende 1.600 alunos anualmente. Os cursos oferecem formação gratuita em áreas específicas das artes do palco, contribuindo assim para o aperfeiçoamento e democratização dos saberes teatrais.

Os cursos abrangem áreas como: canto lírico, teatro musical, tecnologia de iluminação e de sonoplastia para a cena, métodos de atuação, etc. Muitos dos intercâmbios internacionais realizados pela Escola contam com profissionais estrangeiros que também ofereceram cursos nessa área, como Eliot Shrimpton (professor e coordenador de estudos acadêmicos da Guildhall School of Music and Drama), Ulrika Malmgren (atriz e professora da Universidade das Artes de Estocolmo), Reinaldo Montero (dramaturgo cubano), Suzanne Osten (dramaturga, diretora e cineasta sueca), entre outros.

Os aprendizes dos cursos regulares têm a oportunidade, por meio dos cursos de extensão, de ampliar seus conhecimentos durante os dois anos de sua formação, ao escolher e frequentar os cursos de extensão que lhe despertem maior interesse.

REFERÊNCIAS

CAPRA, F. **O ponto de mutação**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAPRA, F. **A teia da vida**. São Paulo: Cultrix, 2006.

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

SANTOS, M. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

PERCURSOS. TRAJETOS */Bibliografia*

Cris Lozano

Atriz, diretora e professora. Realizou parceria como atriz nas companhias de teatro Balagan, Cia Livre, Bendita Trupe, Teatro da Vertigem, Boi Voador; Fundadora da Cia La Leche onde realizou pesquisa e direção do espetáculo Luna Clara & Apolo11 (APCA) e Tempo de Voo (em produção); Diretora parceira da Barracão Cultural onde realizou Caixa Mágica (APCA e COCA-COLA/FEMSA de direção), As Roupas do Rei (APCA e PANAMCO de espetáculo); Atualmente é coordenadora e mestre na Escola Livre de Teatro de Santo André e professora de atuação da SP Escola de Teatro; Professora assistente no Núcleo Experimental de Artes Cênicas do SESI coordenado por Maria Thaís (2010/2012); coordenadora de equipe no Projeto Ademar Guerra coordenado por Abilio Tavares (2010/2011); coordenadora de equipe e artista orientadora do Projeto Teatro Vocacional (2002/2009).

LIVROS

RANCIÈRE, Jacques. O mestre ignorante — cinco lições sobre a emancipação intelectual. Autêntica Editora (2007).

A obra utiliza uma linguagem que está ancorada na cultura social e filosófica. Apresenta uma importante reflexão sobre a emancipação intelectual dos indivíduos, por meio da relação entre a educação e a pedagogia. É um livro que trata de questões fundamentais do ensino, com proeminência do método “panecastic”, ou educação universal, desenvolvido pelo pedagogo Joseph Jacotot. Pode ser considerado como um dos clássicos do pensamento político do século XIX, um manifesto político da época. A publicação está dividida em cinco capítulos, intitulados respectivamente: “Uma aventura intelectual”, “A lição do ignorante”, “A razão dos iguais”, “A sociedade do desprezo” e “O emancipador e suas imitações”.

O capítulo 1 — “Uma aventura intelectual” — evidencia uma façanha intelectual do mestre francês Joseph Jacotot no século XIX, quando foi convidado a ministrar francês a um grupo de estudantes que falavam somente o holandês e Jacotot, por sua vez, ignorava totalmente essa língua. Partindo dessa premissa, ele encontrou como saída a utilização do livro intitulado *Telêmaco* (uma espécie de dicionário bilíngue francês-holandês) para que os alunos pudessem ler e, em seguida, discutir com o mestre. Ficou surpreso ao perceber que, mesmo não tendo dado a seus alunos nenhuma explicação sobre os primeiros elementos da língua francesa, eles conseguiram superar as suas expectativas, no sentido da apreensão do conteúdo de forma significativa. Nesse sentido, ele concluiu que era necessário inverter a lógica do sistema explicador, desenvolvendo, assim, um novo método de ensino e aprendizagem não mais baseado na explicação, mas sim na emancipação, que se pode tornar efetiva pela vontade e pelo próprio desejo de aprender. Essa nova forma de conceber o saber foi denominada de Ensino Universal, uma vez que preconiza uma aprendizagem sem o mestre explicador, cujo princípio reside em aprender e saber aplicar esse conhecimento em outros contextos, estabelecendo relações e conexões com conhecimentos anteriores, mediante os seguintes princípios: seleção, progressão e incompletude.

No capítulo 2 — “A lição do ignorante” — o autor procura sintetizar as considerações de Jacotot em face dos resultados das atividades desenvolvidas pelos alunos, no âmbito das quais apresenta três princípios para desenvolver seu método de ensino e aprendizagem, nomeadamente: todos os homens têm igual inteligência; cada homem recebeu de Deus a capacidade de instruir-se; tudo está em tudo. Jacotot fala do pressuposto de que não há hierarquia na capacidade intelectual, indicador necessário para fomentar a emancipação. Sob essa perspectiva, Jacotot desenvolveu seu próprio método, que começa pelo texto e não pela gramática, considerando que o método que começa pelas letras “dirige os alunos segundo o princípio da desigualdade intelectual e, sobretudo, da inferioridade intelectual das crianças”.

No capítulo 3 — “A razão dos iguais” — questiona o conceito de opinião. Embora considerando que as opiniões não devam ser encaradas como verdade, elas podem, contudo, despertar para o conhecimento. A partir da observação, verifica que a aprendizagem individual sem orientação de um mestre é possível. O que o autor pretende “não é provar que todas as inteligências são iguais. É ver o que se pode fazer a partir dessa suposição”. É a vontade de aprender e de procurar incessantemente, por iniciativa própria, que confere significado às coisas. Essa racionalidade, guiada pela vontade, gera a verdade. A improvisação é o caminho fundamental para a emancipação e constitui o exercício fundamental para o homem se manifestar, se conhecer e se comunicar na e por meio de sua cultura. Assim, a virtude da nossa inteligência está mais em fazer do que em saber. E, como esse fazer é, fundamentalmente, um ato de comunicação, é pela palavra que o saber prolifera: “os pensamentos voam de um espírito a outro nas asas da palavra”, diz o mestre; “todo saber fazer é um querer dizer”.

No capítulo 4 — “A sociedade do desprezo” — Rancière estabelece uma dicotomia entre a inteligência individual e o contexto social. Só numa lógica individual, na qual cada indivíduo recorre à sua “vontade razoável”, se pode conduzir adequadamente a inteligência. O tecido social é arbitrário, pois depende do conjunto da vontade livre dos membros que a constituem. É a dificuldade de harmonização das vontades e razões do conjunto social o que explica a sua arbitrariedade, ou seja, a sua “desrazão”. A emancipação intelectual proposta por Rancière funciona no âmbito de uma lógica individual, que não repercute necessariamente na ordem social. O que ele propõe não é uma verdade

inegável, mas uma “aventura de espírito”. A igualdade das inteligências não constitui um dado científico que se impõe reconhecer, nem algo a ser alcançado. Constitui uma proposta de transformação da “normalidade” vigente, uma forma de instituir um princípio de iguais possibilidades de reconhecimento e de realização para todos.

No capítulo 5 — “O emancipador e suas imitações” —, explica que Jacotot acreditava que um pai de família pobre e ignorante poderia ser o mestre de seu filho e instruí-lo. Ou seja, poderia ensinar aquilo que ignora, partindo de algo, e a esse algo relacionar todo o resto. Esse seria o princípio de aprendizagem. A proposta de Jacotot não é construir sábios, mas sim trazer, aos que vivem na ignorância, um caminho de compreensão do mundo, entendendo-o e participando dele como sujeito. O método emancipador de Jacotot difunde a ideia de que todos os homens possuem igual inteligência e “somente um homem pode emancipar outro homem”. A igualdade como princípio, a emancipação como método: quem ainda hoje ousaria negar a radicalidade de sua proposição?

A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida, de Jorge LARROSA Bondía; artigo.



bit.ly/OperacaoEnsaio

Foucault qualificou seu pensamento como “ensaio”. Assim, o tema desse artigo é ver de que maneira Foucault inventa o ensaio, questionando alguns dos pressupostos que o constituem como um dos gêneros fundamentais da modernidade. Fazemos essa operação considerando a questão do presente (o ensaio como um pensamento no presente e para o presente); a questão da autoria (o ensaio como um pensamento na primeira pessoa); a questão da crítica (o ensaio como um pensamento que parte de um distanciamento crítico) e a questão da escrita (o ensaio como um pensamento consciente da sua própria condição de escrita).

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Martins Fontes, editora.

Quais são os verdadeiros interesses da arte contemporânea, suas relações com a sociedade, a história, a cultura? Hoje, a primeira questão que nos surge é como interpretar as novas abordagens da arte com relação à sua forma. Como entender essas produções inapreensíveis em um primeiro olhar sem, porém, nos basearmos na arte dos anos 1960? Com as relações humanas estabelecidas dentro de espaços de controle, espaços mercantis que acabam por decompor o vínculo social, a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais. Bourriaud investiga a sensibilidade coletiva em que se inscrevem essas novas formas da arte. E detém-se na vertente convivial e interativa dessa revolução, procurando saber por que os artistas passaram a produzir modelos de socialidade e a se situar dentro da esfera inter-humana. Estética relacional traz ao leitor essas novas formas de atividade artística, indo de Maurizio Cattelan, com ratos alimentados com queijo, passando por Bel Paese, até chegar a Noritoshi Hirakawa e seu pequeno classificado à procura de uma jovem que quisesse participar de sua exposição. São as realizações do cotidiano humano, por meio da prática artística e da arte, para abrir algumas passagens, que efetuam ligações e colocam em contato diferentes níveis de realidade.

FÉRAL, Josette. "Performance e teatralidade: o sujeito desmistificado". In: Além dos limites. São Paulo, Perspectiva, 2014.

A performance é considerada uma forma de arte situada no cruzamento de outras diferentes linguagens e práticas significantes tão diversificadas como a dança, a música, a pintura, a arquitetura, a escultura. A performance parece invocar: teatro do corpo e de suas pulsões; teatro do deslocamento e da "disrupção"; teatro não narrativo e não representacional. Trata-se, de um lado, da manipulação à qual a performance submete o corpo do performer, elemento fundador e indispensável de todo ato performativo, e, de outro, da manipulação do espaço que o performer esvazia para decupá-lo e habitá-lo, em suas menores ondulações e recantos. Além disso, trata da relação que a performance institui entre o artista e os espectadores, o espectador e a obra de arte, a obra de arte e o artista.

Manipulação do corpo em primeiro lugar.

Manipulação do corpo em primeiro lugar e manipulação do espaço, em seguida.

A relação do artista com sua própria performance.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência.



bit.ly/NotasSobreAExperiencia

Traduzir em palavras nossas próprias experiências com a arte, a política e a educação, para que cada um que as escute com atenção contraste essas experiências com suas próprias experiências. Isso é justamente o que significa “pensar em público” ou “falar em público” para o autor. A arte não está nem no artista, nem na obra, nem no espectador, mas na experiência, ou seja, no que acontece “entre” a obra e o espectador ou “entre” o espectador e a obra. Tudo acontece nesse “entre”.

FISCHER-LICHTE, Erika. “Realidade e ficção no teatro contemporâneo”. In: revista Sala preta. Tradução: Marcus Borja.



bit.ly/RealidadeEFiccao

Em breve histórico, esse artigo visa ilustrar o fato de que uma representação teatral é sempre o lugar de um encontro entre o real e o ficcional, ainda que, na maior parte do tempo, as fronteiras entre os dois não sejam claramente definidas, mas, ao contrário, turvas. Erika tenta examinar a relação no que diz respeito ao corpo dos atores e aos espaços cênicos. Em cada um dos casos, parte de dois exemplos que analisa sob o ângulo da função particular que a tensão entre real e ficcional pode, eventualmente, desempenhar. É inevitável que, em um dado momento, seja produzido um deslocamento: a ordem de representação é perturbada e surge outra ordem, mesmo que temporária. O corpo do ator é percebido em sua fenomenalidade, naquilo que constitui o seu estar-no-mundo particular. Essa acepção induz a um certo número de associações, lembranças e fantasias que, na maioria dos casos, não têm relação direta com o elemento percebido. Quando essa ordem de percepção se estabiliza, o processo de percepção e de produção do sentido torna-se absolutamente imprevisível e, portanto, caótico. Nunca se podem prever quais significados serão produzidos pela associação; nunca se pode antever qual significado vai orientar a percepção na direção de um elemento teatral particular. A estabilidade da ordem, nesse caso, significa o mais alto grau de imprevisibilidade. O processo de percepção revela-se um processo inteiramente emergente sobre o qual o sujeito perceptor não tem nenhum controle.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. Livro: Ditos e escritos V — Ética, sexualidade, política.



bit.ly/AEscritaDeSi

Apresenta a importância da escrita das ações e dos pensamentos como um elemento indispensável da vida e dos movimentos da nossa alma, relação mútua de se dar a conhecer. A escrita de si mesmo aparece aqui, claramente, na sua relação de complementaridade: atenuar os perigos da solidão; dar o que se viu ou pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a

vergonha. Podemos propor uma primeira analogia: aquilo que os outros são para os ascetas numa comunidade, o caderno de notas será para o solitário. Mas, simultaneamente, uma segunda analogia se coloca, referente à prática da ascese como trabalho não apenas sobre os atos, mas, mais precisamente, sobre o pensamento: o constrangimento que a presença alheia exerce sobre a ordem da conduta, a escrita exercerá na ordem dos movimentos internos da alma.

CINTRA, Wagner. In: No limiar do desconhecido — reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor.



bit.ly/NoLimiarDoDesconhecido

Tadeusz Kantor (Polônia, 1915-1990) foi um dos mais importantes homens de teatro do século XX, e seu trabalho, fortemente influenciado pelas artes plásticas, principalmente pelas vanguardas do início do século passado (Construtivismo, Bauhaus, Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo). Seu teatro é marcado pela ocorrência de imagens fortes e perturbadoras, principalmente a partir da encenação de *A classe morta* (1975). Entre os vários elementos de sustentação, os objetos (sejam reais, cotidianos ou construídos exclusivamente para finalidade cênica) transpassam toda a sua obra. No entanto, Kantor nunca explicou satisfatoriamente essa ocorrência em seu teatro. Nesse sentido, esse livro trata da reflexão sobre o objeto no teatro de Kantor, tendo como tema central a demonstração do objeto como elemento responsável pela criação de outra realidade de tempo e espaço onde seus espetáculos se realizam.

CALVINO, Italo. As cidades invisíveis.

Italo Calvino, um dos escritores mais importantes e instigantes da segunda metade do século XX, conta a história do famoso viajante Marco Polo, que descreve para

Kublai Khan as incontáveis cidades do imenso império do conquistador mongol. Nesse livro, a cidade deixa de ser um conceito geográfico para se tornar o símbolo complexo e inesgotável da existência humana.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo.

O teatro se beneficiou das aquisições da performance ao adotar alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero: transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais no texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia... Todos esses elementos inscrevem uma performatividade cênica.

O interesse da evocação de dois eixos (performance como arte e performance como experiência e competência) vem do fato de que emerge, no cruzamento deles, uma grande parte do teatro atual, um teatro cuja diversidade de características atuais Hans-Thies Lehmann analisou com precisão e definiu como pós-dramático, mas para o qual Féral propõe a denominação “teatro performativo”, que parece mais exata e mais de acordo com as questões atuais.

FILMES E DOCUMENTÁRIOS SOBRE EDUCAÇÃO

Quando sinto que já sei



bit.ly/QuandoSinto

Custeado por meio de financiamento coletivo, o filme registra práticas inovadoras na educação brasileira. Os diretores investigaram iniciativas em oito cidades brasileiras e colheram depoimentos de pais, alunos, educadores e profissionais.

Duração: 78 minutos

Ano de lançamento: 2014 (Brasil)

Direção: Antonio Sagrado, Raul Perez e Anderson Lima

A educação proibida



bit.ly/QuandoSinto

Gravado em oito países da América Latina, o documentário problematiza a escola moderna e apresenta alternativas educacionais em mais de 90 entrevistas com educadores. O filme, independente, foi financiado de forma coletiva.

Duração: 145 minutos

Ano de lançamento: 2012 (Argentina)

Direção: German Doin e Verónica Guzzo

Pro dia nascer feliz



bit.ly/ProDia1



bit.ly/ProDia2



bit.ly/ProDia3

O filme mostra o cotidiano, permeado de desigualdade e violência, de jovens de quatro escolas públicas brasileiras em Pernambuco, São Paulo, Duque de Caxias e Rio de Janeiro.

Duração: 89 minutos

Ano de Lançamento: 2006 (Brasil)

Direção: João Jardim

Além da sala de aula



bit.ly/AlemDaSalaDeAula

Baseado em fatos, o filme narra a trajetória e os desafios enfrentados por uma professora recém-formada em uma escola temporária para pessoas sem-teto nos Estados Unidos.

Duração: 95 minutos

Ano de lançamento: 2011 (EUA)

Direção: Jeff Bleckner

Sementes do nosso quintal



bit.ly/SementesDoNossoQuintal

A infância é o tema central do documentário focado no cotidiano da Te-Arte, uma escola infantil que inova no estímulo à criatividade infantil, e na trajetória da idealizadora Thereza Soares Pagani.

Duração: 115 minutos

Ano de lançamento: 2012 (Brasil)

Direção: Fernanda Heinz Figueiredo

Quando tudo começa



bit.ly/CaCommence

Em meio à miséria e à indiferença do governo francês, um professor de uma escola pública se envolve com as situações vividas pelas famílias das crianças e protesta contra as políticas sociais do país.

Duração: 117 minutos

Ano de lançamento: 1999 (França)

Direção: Bertrand Tavernier

Paulo Freire — contemporâneo



bit.ly/TrailerTarjaBranca

Entrevistas com familiares, pedagogos e com o próprio Paulo Freire apresentam o pensamento e a atemporalidade do método de alfabetização do educador.

Duração: 52 minutos

Ano de lançamento: 2006 (Brasil)

Direção: Toni Venturi

Tarja branca



bit.ly/TrailerTarjaBranca

Tratado com seriedade, o direito de brincar é o tema desse documentário que aborda o conceito de “espírito lúdico” e convida para uma reflexão sobre o desenvolvimento do homem adulto.

Duração: 80 minutos

Ano de lançamento: 2014 (Brasil)

Direção: Cacau Rhoden

Entre os muros da escola



bit.ly/EntreOsMurosDaEscola

Uma sala de aula na periferia de Paris simboliza o choque cultural presente na França contemporânea: François Marin, um professor francês, busca formas de se aproximar de seus estudantes asiáticos, africanos, árabes e franceses. O longa é baseado no livro homônimo de François Bégaudeau, protagonista da narrativa.

Duração: 130 minutos

Ano de lançamento: 2008 (França)

Direção: Laurent Cantet

Mitã



bit.ly/DocumentarioMita

Educação, espiritualidade, tradição e cultura da criança se misturam na narrativa, inspirada pelos pensamentos de Fernando Pessoa, Agostinho da Silva e Lydia Hortélio.

Duração: 52 minutos

Ano de lançamento: 2013 (Brasil)

Direção: Lia Mattos e Alexandre Basso

Guarani — Povo da mata e da universidade



bit.ly/GuaraniPovoDaMata

O minidocumentário acompanha o dia de Karay Tataendy, cacique da aldeia Mymba Roká e aluno do curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica, na UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina). O curso pretende formar professores indígenas capacitados a compreender questões relacionadas à territorialidade e ao bioma da mata atlântica, além de ressaltar a importância da manutenção das tradições e da língua indígena.

Karay Tataendy é um dos cem indígenas dos Estados de Santa Catarina, Paraná, Rio Grande do Sul, São Paulo, Espírito Santo e Rio de Janeiro que participam da iniciativa.

Duração: 14 minutos

Ano de lançamento: 2012 (Brasil)

Direção: Marcia Paraiso



bit.ly/SociedadeDosPoetasMortos

Sociedade dos poetas mortos

O longa-metragem norte-americano conta a história de um professor de poesia que dribla os valores tradicionais e conservadores da escola onde trabalha e motiva seus alunos a contestarem e serem livres-pensadores.

Duração: 128 minutos

Ano de lançamento: 1989 (EUA)

Direção: Peter Weir

Corrida para lugar nenhum



bit.ly/RaceToNowhereTheatrical

Documentário que mostra como a pressão da escola e da família para que os jovens sejam bem-sucedidos traz traumas psicológicos irreversíveis. O filme faz uma crítica à cultura da competitividade e da alta performance vigente na educação dos Estados Unidos.

Duração: 82 minutos

Ano de lançamento: 2010 (EUA)

Direção: Vicky Abeles

Escritores da liberdade



bit.ly/FreedomWritersTrailer

Em um contexto social problemático e violento, uma jovem professora que trabalha em um bairro periférico nos Estados Unidos transmite a seus alunos valores como a tolerância e a disciplina, promovendo uma reforma educacional na comunidade.

Duração: 103 minutos

Ano de lançamento: 2007 (EUA)

Direção: Richard La Gravenese

A onda



bit.ly/AOnda

Esse filme alemão conta a história de um professor do Ensino Médio que, ao assumir um curso sobre autocracia, decide proporcionar uma experiência prática que explique os mecanismos do fascismo e do poder. No decorrer do enredo, o longa-metragem aborda o contexto de uma juventude desmotivada e descrente em um futuro diferenciado.

Duração: 108 minutos

Ano de lançamento: 2008 (Alemanha)

Direção: Dennis Gansel

Ser e ter



bit.ly/SerETer

O documentário mostra a rotina de uma escola no interior da França em que crianças de várias idades dividem a mesma sala de aula, modelo educativo comum na região. Além de ressaltar a influência do educador na formação dos alunos, Ser e ter abre a mente para as diversas possibilidades de educação.

Duração: 104 minutos

Ano de lançamento: 2002 (França)

Direção: Nicholas Philibert

The wall



bit.ly/TheWall1982

Com roteiro de Roger Waters, ex-Pink Floyd, The wall faz uma crítica ao ensino voltado somente para a acumulação de conteúdo, sem relacioná-lo com a rotina dos alunos, e também à opressão muitas vezes exercida por professores autoritários.

Duração: 104 minutos

Ano de lançamento: 1982 (Inglaterra)

Direção: Alan Parker

Waiting for Superman



bit.ly/EsperandoPeloSuperHomem

A crise da educação pública nos Estados Unidos é o tema central do documentário, que apresenta ainda a busca incessante dos educadores por uma saída dentro de um sistema problemático.

Duração: 111 minutos

Ano de lançamento: 2010 (EUA)

Direção: Davis Guggenheim

Big data



bit.ly/TraverseMe

Exposição celebra o centenário do diretor teatral e artista plástico Tadeusz Kantor



bit.ly/ExposicaoTadeuszKantor

Emílio Garcia Wehbi. Diretor teatral, performer, ator, artista visual. Criador do grupo El Periferico de Objetos. Argentino



bit.ly/EmilioGarcia

Ana Mendieta



bit.ly/AnaMendieta

Artista cubano-americana. Realizou cerca de 80 vídeos em super 8 e diversas fotografias registrando suas performances. Trabalhou com performance, body art, desenho, escultura e site-specific. Desenvolveu seu próprio gênero artístico, a earth-body-art ou earth-body-sculpture, algo que fica no trânsito entre body art, site specific e land art.

Instituto Hemisférico de Performance e Política



bit.ly/InstitutoHemisferico

O Instituto Hemisférico de Performance e Política é uma rede multilíngue e interdisciplinar de instituições, artistas, acadêmicos e ativistas políticos de todas as partes das Américas. Trabalhando na interseção entre a academia, a expressão artística e a política, a organização explora as práticas do corpo — a performance — como veículo para a criação de novos significados e a transmissão de valores culturais, de memória e de identidade. Ancorado em seu foco geográfico nas Américas (e por isso “hemisférico”) e nos seus três idiomas de trabalho (inglês, espanhol e português), o Instituto fomenta a interação e a colaboração acadêmica, artística e pedagógica entre pessoas interessadas na relação entre performance e política no hemisfério. Artista-afiliado: Guillermo Gómez-Peña.

O que é o Ato de Criação? — Gilles Deleuze



bit.ly/GillesDeleuze

Sonhos em movimento — Pina Bausch



bit.ly/SonhosEmMovimento

A caverna dos sonhos esquecidos — de Werner Herzog (documentário, 2011)



bit.ly/ACavernaDosSonhosEsquecidos

O diretor alemão resolveu não apenas conhecer como também filmar a caverna de Chauvet, uma verdadeira relíquia arqueológica. Descoberta em 1994 e localizada no sul da França, a caverna foi lacrada pela própria natureza. O acaso criou nela um ambiente raro, que permitiu a conservação de seu interior por dezenas de milhares de anos. A geologia do local já seria por si só motivo de estudo, mas havia mais: pinturas rupestres, feitas em períodos variados, e ossos de animais há muito extintos. A caverna de Chauvet é um retrato, muito bem conservado, do que foi a vida do homem pré-histórico.

Documentário gravado na Bienal de São Paulo (2012)



bit.ly/ArthurBispoDoRosario

Documentário de Fernando Gabeira



bit.ly/BispoDoRosaio

Procedimentos — Lygia Clark



bit.ly/ProcedimentosLygiaClark

Baba antropofágica — Lygia Clark



bit.ly/LygiaClarkBabaAntropofagica

Joseph Beuys — todo homem é um artista (documentário espanhol)



bit.ly/TodoHomemEUmArtista

Slinkachu. Don't panic



bit.ly/SlinkachuDontPanic

Slinkachu. Little people: the global model village



bit.ly/SlinkachuLittlePeople

Frederico Morais. Domingos de criação (MAM, RJ, 2010)



bit.ly/UmDomingoNoMAM

Forced entertainment. Quizoola (24). Barbican — Londres (2013)



bit.ly/Quizoola24-2013

Forced entertainment. The last adventures — colaboração com o artista libanês Tarek Atoui



bit.ly/TheLastAdventures

O teatro de Tadeusz Kantor



bit.ly/LeTheatreDeTadeuszKantor

Tadeusz Kantor — Wielopole, Wielopole



bit.ly/WielopoleTadeuszKantor

Instituto Hemisférico. Jardim de polvos (1992,1996)



<http://bit.ly/JardinDePulpos>

Instituto Hemisférico. Testemunha das ruínas (2007)



bit.ly/TestigoDeLasRuinas

Olivier de Sagazan (2008) — Performance



bit.ly/TransfigurationOliverDeSagazan

Estopô Balaio — A cidade dos rios invisíveis



bit.ly/ACidadeDosRiosInvisiveis

GRUPOS DE TEATRO

OS SATYROS (SP)



satyros.com.br

A Companhia de Teatro Os Satyros foi fundada em São Paulo, em 1989, por Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez. Já no primeiro trabalho, Aventuras de Arlequim, Ivam Cabral recebeu o Prêmio APCA de melhor ator e Rosemeri Ciupak, o de atriz coadjuvante, além da indicação ao Prêmio Mambembe de melhor texto (Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez). Mas foi em 1990, a partir da montagem Sades ou noites com os professores imorais, que a companhia se tornou nacionalmente conhecida. Na época, o grupo assumiu a direção do Teatro Bela Vista e realizou diversas iniciativas culturais. Data desse período a organização do Folias Teatrais, evento em homenagem à primavera, que deixou o Teatro Bela Vista aberto ininterruptamente durante quatro dias e quatro noites e, assim, pontuou a resistência da cultura naquele difícil momento. Durante o evento, a companhia recebeu artistas de diversos lugares do País, das áreas de artes plásticas, teatro, dança, música, jornalismo e literatura. Com a estreia de Saló, Salomé, em 1991, Os Satyros começam a definir uma linha própria de pesquisa. Depois de um ano em cartaz em São Paulo, o espetáculo foi convidado a representar o Brasil em alguns festivais de teatro europeus: o Fitei, em Portugal, e o Festival Castillo de Niebla, na Espanha. Dessa forma nasceu a sede portuguesa do grupo. Instalados em Lisboa, Os Satyros produziram vários espetáculos e se apresentaram em importantes teatros na Europa. A partir de 1994, a companhia começou a trabalhar novamente no Brasil e elegeu Curitiba para abrigar sua sede brasileira. Nessa fase, o grupo trabalhou intensamente entre Brasil e Portugal. Em 1997, enquanto trabalhavam no eixo Curitiba-Lisboa-Berlim, Os Satyros foram convidados a desenvolver trabalhos para a instituição alemã Interkunst. Em 2000, com a inauguração da sede paulistana da companhia na Praça Roosevelt, Os Satyros fecharam as portas de seu braço português. Entre os anos de 2000 e 2005, quando deixaram a direção do Interkunst, Os Satyros trabalharam em Curitiba, São Paulo e em diversas cidades europeias, pois o trabalho da instituição alemã não se limita apenas às cidades alemãs. Principais responsáveis pela revitalização da Praça Roosevelt — ao chegarem ali, o local era considerado um dos mais perigosos do centro da cidade —, Os Satyros têm realizado importante trabalho social. Desde a sua chegada à Praça Roosevelt, o grupo realiza, no início da primavera, a maratona cultural Satyrianas. O evento, que durante 78 horas ininterruptas oferece inúmeras atividades teatrais de acesso livre aos moradores da cidade, passou, a partir de 2009, a integrar o calendário oficial do Estado de São Paulo. Em sua

última edição, a *Satyrianas* contou com a participação de mais de mil artistas, ofereceu 300 atrações e atingiu um público de cerca de 40 mil espectadores. Em seu curriculum, Os Satyros produziram 77 espetáculos, se apresentaram em 17 países e, das mais de 100 nomeações, receberam 46 prêmios — incluindo os maiores do teatro brasileiro, como APCA, Shell, Mambembe, Apetesp e Governador do Estado do Paraná.

PARLAPATÕES (SP)



parlapatoes.com.br

Grupo paulistano, que emprega técnicas circenses e de clowns, voltado à sátira, ao deboche, às origens da comicidade e do riso. O grupo é formado, em 1991, quando Alexandre Roit e Hugo Possolo conhecem-se na Escola de Circo de Santo André. No ano seguinte, Jairo Mattos e Arthur Leopoldo Silva somam-se temporariamente à equipe, realizando algumas participações. Mas é somente em 1994 que o grupo estabelece seu trio central, com a entrada de Raul Barretto, formação essa que se estende por mais de dez anos e que contará ainda, continuamente, com a colaboração de artistas contratados, conforme as necessidades de cada montagem. A produção do grupo, desenvolvida ao longo desses primeiros anos de atividade, privilegia a rua como espaço cênico e as técnicas circenses aliadas ao clown. Bem debaixo do seu nariz, em 1991, é a primeira realização assinada pelo grupo, seguida de *Nada de novo*, também uma criação coletiva, ainda no mesmo ano, e *Parlapatões, patifes e paspalhões*, de Hugo Possolo, em 1992, cujo sucesso acaba por batizar a equipe. Em 1993, estreia *Sardanapalo*, texto também de Hugo Possolo, montagem que será retomada e reformulada sete anos depois e que tem direção de Carla Candiotto, eventual colaboradora do grupo. Em 1995, *Zérói* é escrito e dirigido por Hugo, um espetáculo de rua, de maior porte, e que narra “a história de um zé-ninguém em busca da sua vã heroicidade”. *U fabuliô*, de 1996, baseado em quadros medievais e renascentistas, traz à cena o humor pícaro, direto e cheio de irreverência, típico da farsa. No ano seguinte, o grupo dedica-se a *Piolim*, uma homenagem ao grande palhaço paulista do começo do século XX. Em

1998, o grupo tem grande êxito com a encenação de Emílio Di Biasi para ppp@WllmShkspr.br, uma adaptação de Jess Borgeson, Adam Long e Daniel Singer de diversas obras de William Shakespeare, com destaque para os intermezzos cômicos. Não escrevi isso, nova criação de Hugo Possolo, fecha uma trilogia dedicada aos temas históricos, em 1998. No mesmo ano, entra em cena De lá pra cá, de cá pra lá, espetáculo de malabares dirigido por Carla Candiotto. Iniciam o projeto Pantagrue, baseado no escritor renascentista François Rabelais, apresentando alguns espetáculos breves, nascidos de improvisos, que são: Os mané, Poemas fesceninos, Mistérios gulosos e Água fora da bacia, todos em 1999; e Um chopos, dois pastel e uma porção de bobagem, de 2000. A estreia da peça Pantagrue, de Mário Viana, ocorre apenas em 2001 e marca o aniversário de dez anos de existência do grupo. Sobre a realização, comenta a jornalista Luciana Pareja: “Pantagrue é um gigante, príncipe-herdeiro do reino de Utopia. Após a invasão de sua terra pelo exército racionalista da Sorbonne, vê-se obrigado a empreender uma viagem em busca de um modo de reaver seu país. Para isso, tem de encontrar a ilha da Quintessência e, lá, a Divina Botelha, para adquirir a fórmula da sabedoria. [...] A montagem continua trazendo os mesmos elementos característicos do grupo — as piadas escancaradas, a liberdade de vocabulário, o improviso — a algumas engenhosidades vindas da pesquisa: música ao vivo, bonecos de espuma que perdem a cabeça, composição cenográfica com tecidos costurados e tingidos e um Pantagrue gigante, nada mais que um enorme boneco carregado por seu intérprete Raul Barreto.” Na abertura do livro que traça um histórico informal do grupo, Danilo Santos de Miranda, o diretor do Departamento Regional do Sesc São Paulo, traça um pequeno perfil: “Apresentar a história de um grupo que há dez anos está presente nas ruas, nos picadeiros e nas mais tradicionais salas de espetáculos — trazendo em sua essência o riso e o humor crítico — é ao mesmo tempo um desafio e um orgulho. Desafio porque junto com o riso há a irreverência, a ironia e muito improviso. Portanto é necessário desfazer-se de cerimônias e deixar a espontaneidade conduzir o texto. Orgulho, porque sempre pudemos acolher esses jovens visionários, fiéis a sua arte: Os Parlapatões, Patifes e Paspalhões. Nascidos na rua, tendo por palco a praça disponível e por público os transeuntes que, espontaneamente, circundavam esses jovens que divertiam com números circenses e passavam o chapéu, os Parlapatões atingiram a maturidade e carregaram para as salas de espetáculos a magia do circo, o mistério do teatro, uma dramaturgia própria e a relação direta com o público.”

GRUPO GALPÃO (MG)



grupogalpao.com.br

O Grupo Galpão é uma das companhias mais importantes do cenário teatral brasileiro, cuja origem está ligada à tradição do teatro popular e de rua. Criado em 1982, o grupo desenvolve um teatro que alia rigor, pesquisa e busca de linguagem, com montagens que possuem grande poder de comunicação com o público.

GRUPO SOBREVENTO (SP)



sobrevento.com.br

O Sobrevento é um grupo de teatro brasileiro que se dedica à pesquisa da linguagem teatral. Considerado, internacionalmente, um dos maiores expoentes brasileiros do teatro de animação, desenvolve, desde 1986, um trabalho contínuo que envolve a apresentação de espetáculos, realização e curadoria de festivais e eventos, além de diferentes atividades de formação e difusão do teatro de bonecos.

LUME (CAMPINAS-SP)



lumeteatro.com.br

O Lume é um coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Um espaço de multiplicidade de visões que refletem as diferenças, impulsos e sonhos de cada ator. Ao longo de quase 30 anos, tornou-se conhecido em mais de 26 países, tendo atravessado quatro continentes, desenvolvendo parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Criou mais de 20 espetáculos e mantém 14 em repertório, com os quais atinge públicos diversos de maneira não convencional. Com sede em Barão Geraldo, distrito de Campinas (SP), o grupo difunde sua arte e metodologia por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA (SP)



teatroficina.com.br

O Teatro Oficina tem mais de 50 anos de atividades artísticas e sociais. Surgido em 1958, na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, o grupo passou por diversas fases. A profissionalização a partir de 1961, os anos dourados até o fim da década de 60, quando foram encenadas obras que revolucionaram a moderna dramaturgia brasileira, como *Pequenos burgueses* de Gorki e *O rei da vela* de Oswald de Andrade, o exílio durante os anos de chumbo da ditadura militar, entre 1974 e 1979, trabalhando em Portugal, Moçambique, França e Inglaterra, e a produção de obras cinematográficas como *o 25*, que narra a libertação de país africano, e *O parto*, sobre a Revolução dos Cravos.

A partir da abertura lenta e gradual no Brasil, o grupo voltou a se reunir em São Paulo e durante dez anos trabalhou para levantar o novo teatro, com projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi, finalmente aberto em 1993, inaugurando uma nova fase em que obras clássicas da dramaturgia mundial como *Hamlet* de Shakespeare e *As bacantes* de Eurípides foram realizadas à moda de “óperas de carnaval

eletrocandomblaiças”, modernos musicais brasileiros com elenco coral numeroso e banda ao vivo, conquistando um público jovem em São Paulo e pelo Brasil.

ARMAZÉM COMPANHIA DE TEATRO (RJ)



armazemciadeteatro.com.br

A Armazém Companhia de Teatro foi formada em 1987, em Londrina, em meio à efervescência cultural vivida pela cidade paranaense na década de 80 — de onde saíram nomes importantes no teatro, na música e na poesia. Liderados pelo diretor Paulo de Moraes, o senso de ousadia daqueles jovens buscando seu lugar no palco impregnaria para sempre os passos do grupo: a necessidade de selar um jogo com o espectador, a imersão num mundo paralelo, recriado sobretudo pela ação do corpo, da palavra, do tempo e do espaço. Com sede no Rio de Janeiro desde 1998, a companhia completa agora 25 anos. Sempre baseando seus espetáculos em pesquisas temáticas (com a criação de uma dramaturgia própria com ênfase nas relações do tempo narrativo) e formais (que se refletem na utilização do espaço, na construção da cenografia, ou nas técnicas utilizadas pelos atores para conviver com o risco de encenar em cima de um telhado, atravessando uma fina trave de madeira ou imersos na água), a questão determinante para a companhia segue sendo a arte do ator. Busca-se para o ator uma dinâmica de corpo, voz e pensamento que dê conta das múltiplas questões que seus espetáculos propõem. E a encenação caminha no mesmo sentido, já que é o corpo total do ator que a determina.

GRUPO ESPANCA (MG)



espanca.com

No dia 17 de setembro de 2004 uma pequena cena pariu o grupo Espanca!. Nos últimos 11 anos, a companhia criou sete peças de teatro, um conjunto de obras que revela sua pesquisa sobre a encenação de dramaturgias contemporâneas, propondo discussões sobre os códigos do fenômeno teatral e a escrita do que chamamos de “poética da violência”. Há cinco anos, o grupo ainda mantém um espaço cultural no hipercentro de Belo Horizonte, aberto a propostas artísticas de diversas linguagens. Estima-se que os projetos da companhia já alcançaram cerca de 130.000 pessoas.

PIA FRAUS (SP)



piafraus.com.br

Da diversidade de formação de seus componentes (teatro, dança, teatro dbonecos e de máscaras, circo e artes plásticas) surgiu a linha de trabalho da companhia: desenvolver uma linguagem que aprimorasse dramaticamente cada uma dessas áreas e as integrasse, consolidando um repertório com características muito particulares, buscando o aprofundamento, pesquisa e a integração dos recursos do teatro de animação aos de outras linguagens. A não linearidade, o pouco uso da palavra, a força nas imagens, a relação boneco-ator são os elementos que caracterizam os trabalhos da companhia. Nos seus 30 anos de existência, a Pia Fraus produziu dezenas de espetáculos, apresentando-se em 21 países diferentes nos principais festivais nacionais e internacionais de teatro.

TEATRO VILA VELHA (BA)



teatrovilavelha.com.br

Teatro. É isso que fazemos há 50 anos. Sem parar. Nem pra reforma. Enquanto era reconstruído, entre 1994 e 98, pelo projeto Novo Vila, o Teatro Vila Velha (TVV) continuava produzindo e apresentando seus espetáculos. Entre tijolos e sacos de concreto, os atores, o público: o teatro. Lá atrás, em 1964, foi também fazendo teatro que a Companhia Teatro dos Novos conseguiu erguer o TVV. Até nos anos 80, quando recorreu ao teatro pornô de companhias paulistas, foi com o teatro que o Vila tentou sair da crise que ameaçava fechar suas portas. Viver de teatro por meio século é, para nós, uma honra imensa. Sobretudo quando o teatro que se faz é um teatro vila velha. Em minúsculas, pois teatro vila velha é também uma forma de fazer teatro, um tipo de teatro que carrega consigo o que foi construído por todos que passaram por aqui. Fazer teatro vila velha é fazer um teatro conectado com as questões da cidade, do mundo. É defender os direitos da população, propor mudanças, reagir ao que está errado.

GRUPO CLOWNS DE SHAKESPEARE (RN)



clowns.com.br

Criado em 1993 em Natal, Rio Grande do Norte, o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare vem, desde então, desenvolvendo uma investigação com foco na construção da presença cênica do ator, a musicalidade da cena e do corpo, teatro popular e comédia, sempre sob uma perspectiva colaborativa. Mesmo sem trabalhar diretamente com palhaços, a técnica do clown está presente na sua estética, seja na lógica subvertida do mundo, na relação direta e verdadeira com a plateia ou no lirismo que compõe o universo desses seres. Além, é claro, de toda a sua carga cômica. As comédias shakespearianas vieram a contribuir para essa pesquisa. Sem adotar uma atitude “museológica” sobre o bardo, no entanto sem desrespeitar a sua genialidade, o desafio tem sido encontrar, na universalidade da obra do dramaturgo, o que faz sentido para o grupo.

GRUPO PIOLLIN (PB)



piollingrupodeteatro.com

O Piollin Grupo de Teatro é uma companhia paraibana que tem buscado desenvolver uma linguagem teatral própria e experimental por meio de pesquisa nas diversas manifestações artísticas e de constante diálogo com seu público.

A história do Piollin começa em 1977, quando um grupo de atores ocupou salas abandonadas do convento Santo Antônio, na cidade de João Pessoa, conquistando um lugar para o desenvolvimento de atividades de estudo e de produção de teatro. Iniciava-se, assim, a Escola Piollin, fundada por Luiz Carlos Vasconcelos, Everaldo Pontes e Buda Lira, um núcleo de atores que, além da preocupação com a pesquisa e experimentação cênicas, atuou incisivamente no campo da formação de crianças e adolescentes, tornando a escola um ponto de convergência da chamada produção cultural alternativa, entre o final da década de 1970 e o início da década seguinte.

Em 1979, o Governo do Estado anuncia o projeto de restauração de todo o complexo arquitetônico que era então ocupado pela Escola Piollin, e, conseqüentemente, o despejo da escola. Diante da ameaça, houve uma grande mobilização nacional pela permanência da Escola Piollin — com a adesão de diversos setores da arte e da cultura de diversos Estados brasileiros, como escolas de teatro e sindicatos, e, na área federal, do Iphan e do MEC —, resultando na assinatura de um comodato de cessão de uso de imóveis de um remanescente engenho de cana-de-açúcar por indicação do Iphan. Trata-se de uma ampla área verde — o antigo Horto Simões Lopes — onde ainda se encontram a antiga casa-grande da fazenda e as instalações da fábrica de rapadura, além de um conjunto de salas construídas mais recentemente. Esse período, compreendido entre a permanência nas dependências do Convento e a chegada à área do Horto (1977/1983), foi de intensa pesquisa cênica, com

a realização dos quinze Experimentos Dramáticos — ações que ocorriam em áreas urbanas (experimentos externos) e na sala de espetáculos da escola (experimentos internos) e que investigavam, prioritariamente, a relação ator/espectador e a utilização dos espaços cênicos; a realização dos cinco Encontros Estaduais de Grupos Jovens de Teatro, reunindo crianças e jovens que faziam teatro no interior do Estado e de onde saíram as montagens emblemáticas de A viagem de um barquinho, de Silvia Orthoff, espetáculo de rua, e Os pirralhos, com texto improvisado sobre roteiro de Luiz Carlos. Após uma estada na Dinamarca — onde fez oficinas com o Odin Teatret —, Luiz Carlos Vasconcelos dirigiu, em 1992, o espetáculo Vau da Sarapalha, cuja repercussão projetou o trabalho do grupo nacional e internacionalmente, impulsionando um processo de organização que resultou, nos anos seguintes, na autonomia jurídica do núcleo teatral — o Piollin Grupo de Teatro.

Desde então, o Piollin Grupo de Teatro tem se dedicado cada vez mais intensamente à atividade artística.

CIRCO TEATRO UDI GRUDI (DF)



circoudigrudi.com.br

O Circo Teatro Udi Grudi foi fundado em Brasília em 1982. É um dos mais antigos grupos de circo-teatro contemporâneo do Brasil. O grupo norteia seu trabalho pela investigação e criação de espetáculos originais. Ao longo dos anos, o grupo tem desenvolvido uma linguagem própria baseada no clown, no teatro experimental e na música. Os clowns tocam e cantam, os cenários viram instrumentos, e a dramaturgia é baseada na imagem e na sonosfera. Materiais reciclados e inusitados são usados como matéria-prima na criação de instrumentos musicais originais. Os espetáculos já levaram o Udi Grudi para a Alemanha, Argentina, Bélgica, Bolívia, Canadá, China, Cuba, Dinamarca, Escócia, Espanha, Estados Unidos, Irlanda, Itália, México e Suíça, além de 16 Estados brasileiros.

HIEROFANTE COMPANHIA DE TEATRO (DF)



hierofanteciadeteatro.blogspot.com.br

A Hierofante Companhia de Teatro é uma entidade de estudo, pesquisa, montagem, apresentação de peças teatrais e treinamento de palhaço, com sede em Ceilândia/DF. Desde 1995, vem se dedicando à realização de trabalhos culturais por meio de oficinas e à apresentação de espetáculos no Distrito Federal, em 13 Estados brasileiros, em São Tomé e Príncipe, na África e nos Estados Unidos (2009, 2010, 2011 e 2012). Com espetáculos também de cunho social, tem contribuído para a conscientização da população no que se refere à preservação do patrimônio público e do meio ambiente e à prática do sexo seguro. Em vinte anos de atividades, a Hierofante Cia. de Teatro montou 26 trabalhos e recebeu 11 prêmios, tendo sido vista por aproximadamente 850 mil pessoas.

GRUPO DE TEATRO CELEIRO DAS ANTAS (DF)



celeirodasantas.blogspot.com.br

Fundado na primavera de 1991, o Grupo de Teatro Celeiro das Antas é uma entidade de estudo, pesquisa, montagem e apresentação de peças teatrais. Seu objetivo é o desenvolvimento de trabalhos voltados à pesquisa e à experimentação de linguagens artísticas, dando especial atenção à linguagem cômica, à arte da bobagem e do palhaço. Desde sua fundação, o Celeiro das Antas dialoga, entre outras referências, com as tradições da cultura popular. Posteriormente, o gênero cômico ganhou destaque na trajetória do grupo. A companhia tem participado de festivais no Brasil e no exterior.

COMPANHIA DOS ATORES (RJ)



bit.ly/CiaDosAtores

A companhia alia a linguagem autoral do diretor Enrique Díaz a uma equipe permanente de atores à qual se reúne eventualmente um dramaturgo, produzindo espetáculos em que a qualidade sustenta a experimentação. Grupo carioca que está no rol dos mais criativos a partir da década de 1990.

Formada atualmente pelo diretor Enrique Díaz e pelos atores César Augusto, Marcelo Olinto (figurinista da companhia), Marcelo Valle, Gustavo Gasparini, Bel Garcia, Suzana Ribeiro e Drica Moraes, a Cia. dos Atores tem, a cada novo projeto, participações de profissionais convidados. O embrião da companhia foi o espetáculo Rua Cordelier, tempo e morte de Jean Paul Marat, de 1988, uma colagem de textos com A morte de Danton, de Georg Büchner; Mauser, de Heiner Müller; e Marat-Sade, de Peter Weiss. Dirigido por Enrique Díaz, foi encenado em um espaço não comercial, voltado para iniciativas experimentais.

TEATRO DO PEQUENO GESTO (RJ)



pequenogesto.com.br

O Teatro do Pequeno Gesto, coordenado por Antonio Guedes e Fátima Saadi, foi criado em 1991 por ocasião da estreia de Quando nós os mortos despertarmos. É uma companhia teatral sediada no Rio de Janeiro, mas com atuação em todo o País. Suas principais linhas de trabalho são: a encenação de espetáculos, a formação profissional por meio de cursos e oficinas ministrados em diversas cidades do Brasil e a edição de uma revista de ensaios sobre teatro, o Folhetim, que é uma referência para os profissionais e estudantes de teatro de todo o Brasil, tendo sido indicada,

em 2011, ao Prêmio Questão de Crítica e ao Prêmio Shell na categoria especial. Desde 1994, a companhia viaja pelo país, tendo levado espetáculos a mais de 40 cidades e oficinas a mais de 70 cidades. Participou de mais de 20 festivais nacionais e internacionais e de importantes projetos de circulação nacional, como o Funarte nas Cidades (1999), Caravana Funarte (2005) e Palco Giratório (1999, 2004 e 2007). O saldo dessa jornada, que já soma 20 anos, foi a realização de 19 espetáculos e oito indicações a prêmios em diversas categorias.

COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO (PR)



companhiabrasileira.art.br

O que eu digo te interessa? Como dizer algo a alguém? Como despertar o interesse do outro? Como estabelecer um diálogo? Como sensibilizar, emocionar, refletir juntos? Estas são as questões, os desafios da companhia brasileira de teatro: criar oportunidade de troca, de contato sincero com o outro.

Buscamos a inspiração e a força das palavras poéticas de Cortázar, Gonçalo M. Tavares, Leminski e Pommerat, entre muitos outros; usamos a fala cotidiana e prosaica de Minyana; dissemos o que não se pode dizer com as palavras mudas e reveladoras de Lagarce; confessamos e ouvimos confidências de desconhecidos em viagens únicas; voltamos nossos olhos e ouvidos para nós mesmos e oferecemos a seus generosos olhos e ouvidos tentativas, silêncios.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ (RS)



oinoisaquitraveiz.com.br

A Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz surgiu em 1978, e durante mais de três décadas construiu uma trajetória que marcou definitivamente a paisagem cultural do Brasil. Com a iniciativa de subverter a estrutura das salas de espetáculos e o ímpeto de levar o teatro para a rua, abriu novas perspectivas na tradicional performance cênica do sul do País. A determinação em experimentar novas linguagens a fez seguir caminhos nunca trilhados por aqui. Com base nos preceitos de Antonin Artaud e do teatro revolucionário, investiga com rigor todas as possibilidades da encenação. Na busca de uma identidade, desenvolveu uma estética própria, fundada na pesquisa dramaturgica, musical, plástica, no estudo da história e da cultura e na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator, estabelecendo um novo modo de atuação. Seu centro de produção, a Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, ocupa lugar de destaque entre os espaços culturais do Estado, sendo igualmente apontada como uma referência de âmbito nacional. Funciona como escola de formação de atores e, principalmente, como ponto de aglutinação de pessoas e profissionais dos mais diversos segmentos, fomentando a criação artística em diferentes áreas. A organização da Tribo é baseada no trabalho coletivo, tanto na produção das atividades teatrais como na manutenção do espaço. Para a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz o teatro é instrumento de desvelamento e análise da realidade; sua função é social: contribuir para o conhecimento dos homens e o aprimoramento da sua condição. Num mundo marcado pela exclusão, pela marginalização, pela homogeneização, pelo pensamento único, enfim, pela desumanização e pela barbárie, é cada vez mais vital e necessário denunciar a injustiça, as vendas de opinião, o autoritarismo, a mediocridade e a falta de memória. Essa é a defesa que o Ói Nós faz: o teatro como resistência e manutenção de valores fundamentais que diferenciam uns de outros: a solidariedade, a honestidade pessoal e a liberdade. Fazendo um teatro a serviço da arte e da política, que não se enquadra nos padrões da ética e da estética de mercado. O teatro como um modo de vida e veículo de ideias: um teatro que não comenta a vida, mas participa dela.

CENTRO DE PESQUISA TEATRAL — GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA (SP)



bit.ly/CentroDePesquisaTeatral

Em 1982, em face da seriedade da proposta do Grupo de Teatro Macunaíma, sob o comando de Antunes Filho, o Sesc criou o CPT — Centro de Pesquisa Teatral, promovendo a continuidade tanto das pesquisas estéticas do Grupo Macunaíma quanto das suas atividades no campo da formação de atores, de técnicos e de outros criadores cênicos. Centenas de jovens atores estagiaram no CPT, desde então, aprendendo novas técnicas interpretativas e contribuindo para a pesquisa de meios que, sistematizados, resultam agora em um novo método para o ator. Também cenografia, figurino, iluminação e design sonoro têm no CPT núcleos, que unem a pesquisa de meios e de materiais à formação de artistas e técnicos dessas áreas. A dramaturgia é, igualmente, objeto de pesquisas e estudos no CPT. O repertório do Grupo de Teatro Macunaíma (que mantém sua autonomia de empresa), constituído a partir de 1982, foi totalmente elaborado a partir das pesquisas efetivadas no CPT do Sesc.

TEATRO DA VERTIGEM (SP)



teatrodavertigem.com.br

O Teatro da Vertigem iniciou seus trabalhos com experimentos baseados na Mecânica Clássica aplicados ao movimento expressivo do ator. Essa pesquisa gerou um repertório de treinamento que foi concretizado esteticamente e artisticamente com

O paraíso perdido — primeiro espetáculo da companhia —, que estreou um ano após o início das pesquisas na Igreja Santa Ifigênia, em São Paulo, e permaneceu em cartaz por oito meses consecutivos, participando, ainda, de festivais nacionais. Buscando desenvolver a ocupação de espaços não convencionais, o grupo iniciou seu segundo projeto, O livro de Jó, aprofundando-se nas possibilidades cênicas do espaço e na exploração e utilização de objetos e materiais do local, que influenciaram diretamente todas as outras áreas de criação. O espetáculo estreou em 1995, no Hospital Humberto Primo, em São Paulo, e seguiu carreira apresentando-se em Curitiba, Porto Alegre, Rio de Janeiro e também em Bogotá, na Colômbia, e em Århus, na Dinamarca. Em 1998, O livro de Jó foi o primeiro espetáculo brasileiro a representar o País no III Festival Internacional de Teatro Anton Tchekhov, em Moscou, em razão das comemorações do centenário do Teatro de Arte de Moscou. Nesse mesmo período, o Teatro da Vertigem iniciou os trabalhos de pesquisa do espetáculo seguinte, Apocalipse 1,11, solidificando o processo colaborativo como modo de criação do grupo. Tal espetáculo estreou oficialmente, em janeiro de 2000, no antigo Presídio do Hipódromo, em São Paulo. Apresentou-se também em Curitiba, no Rio de Janeiro (no prédio do antigo Dops) e no Festival Nacional de Londrina. Viajou, ainda, para Lisboa, em Portugal, e para os festivais nacionais de Caracas, na Venezuela, de Colônia, na Alemanha, e de Wrocław, na Polônia. Essas três obras criadas configuraram a denominada Trilogia Bíblica, apresentada na íntegra em 2002 em São Paulo, na comemoração dos 10 anos de existência do grupo, e ainda no Festival de São José do Rio Preto e no FIT, em Belo Horizonte.

AMOK TEATRO (RJ)



amokteatro.com.br

Dirigido por Ana Teixeira e Stephane Brodt, o Amok Teatro se dedica a uma pesquisa contínua do trabalho do ator e das possibilidades de encenação. Desde sua fundação em 1998, o grupo tem recebido por seus espetáculos os mais importantes prêmios de teatro brasileiro e um grande reconhecimento

da crítica e do público. Além dos espetáculos, o Amok Teatro desenvolve uma intensa atividade pedagógica, com ênfase na formação de atores, e mantém em sua sede, a Casa do Amok, projetos de pesquisa, formação e intercâmbio, apoiando o trabalho de grupos e artistas de diferentes segmentos. O trabalho do Amok se caracteriza pela busca de rigor formal e por uma intensidade que se afirma no corpo do ator, como sendo o lugar em que o teatro acontece. Cada novo projeto impulsiona o grupo a procurar diferentes caminhos de pesquisa e de treinamento a partir do diálogo com diferentes tradições e culturas. Os espetáculos do Amok tratam de temas contemporâneos sem perder de vista a busca de uma linguagem poética e a afirmação da cena como um espaço cerimonial. Cada projeto do Amok é um campo aberto à pesquisa de linguagem cênica, à busca de novos caminhos para o ator e ao diálogo com questões fundamentais de nossa época. Criação e formação estão estreitamente relacionadas nos trabalhos do Amok. Com a abertura da sede em 2004, o grupo recebe em suas oficinas atores vindos de diversas regiões do País. A Casa do Amok se configurou como um espaço de criação e de treinamento, onde a vida da companhia e a formação dos atores estão profundamente ligadas.

BARRACÃO TEATRO (CAMPINAS — SP)



barracaoteatro.com.br

Formado em 1998 como espaço de investigação e criação cênica, por Esio Magalhães e Tiche Vianna, integrou em sua trajetória vários artistas no desenvolvimento de seus projetos. Dedicou-se à pesquisa da linguagem da máscara, do palhaço, da *commedia dell'arte*, da improvisação e do aprofundamento do trabalho do ator como veículo da expressão teatral. Conta atualmente com diversos espetáculos em seu repertório, com os quais circula por diversas regiões do Brasil.

Anualmente realiza três cursos intensivos: “O ator e a máscara”, “A *commedia dell'arte*” e “Mergulho na menor máscara do mundo: o palhaço”, sempre no mês de fevereiro, com alunos de diversas regiões do Brasil e de outros países.

CIA. CARONA DE TEATRO (SC)



ciacarona.com.br

A Cia. Carona é um grupo estável de teatro com sede em Blumenau/SC. Desde sua fundação, em 1995, a companhia esforça-se para trabalhar exclusivamente com teatro, dedicando-se à investigação acerca do trabalho do ator.

A partir do ano 2000, opera-se uma mudança qualitativa quanto à imersão dos integrantes na pesquisa teatral, com um aumento no número de horas de ensaios e a articulação de intercâmbios com outros grupos. O resultado desse avanço metodológico foi a sistematização de seu trabalho e a reflexão permanente sobre o fazer teatral contemporâneo. Essa pesquisa continuada, desenvolvida pela Cia. Carona, visa ampliar as suas possibilidades técnicas e criativas, quebrando as resistências psicofísicas e encontrando o sentido em suas ações: “trabalhar sobre si mesmo”, usando um termo de Constantin Stanislavski, explorando, simultaneamente, outras vertentes do fazer teatral, como o treinamento vocal, dramaturgia do ator, estética, plasticidade e musicalidade de maneira grupal e colaborativa.

CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES (SP)



facebook/ciasaojorge

Projeto coletivo, criado em 1998, com integrantes da Escola de Arte Dramática — EAD e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo — ECA/USP. O grupo visa estabelecer, por meio de investigações permanentes, um processo de lapidação da cena bruta, se utilizando de artifícios e procedimentos simples e artesanais. A base estética da companhia se apoia em manifestações ritualísticas de canto e dança, mantendo como referência paralela as religiões

afro-brasileiras. A dramaturgia tem como tema principal a discussão de questões éticas inerentes à diversidade e os paradoxos da cultura brasileira, desde sua formação, da colonização à contemporaneidade.

CIA. HIATO (SP)



ciahiato.com.br

Ao rever a breve mas potente trajetória do grupo, talvez possamos apontar os caminhos que guiam esses jovens artistas por um caminho coerente que teve início com a diferença e o autismo, passou pelo estudo da memória e chega agora a um espaço sobre a igualdade, o duplo e a geminilidade (tema de seu próximo espetáculo).

O próprio nome escolhido pelo grupo — Hiato — já nos dá pistas de suas escolhas artísticas e justifica a continuidade da investigação de novas dramaturgias e formas cênicas que suscitem questionamentos sobre a “diferença”, as formas de percepção da realidade, as lacunas entre a experiência e a linguagem e a multiplicidade de perspectivas que constituem nossa consciência, isto é, nossa invenção de um eu singular e coeso.

Os espetáculos criados pelo grupo nascem de questionamentos muito pessoais: “qual a distância entre o que eu digo e o que você entende/quer entender, do que eu disse? Qual o tamanho da lacuna que existe entre a minha experiência e a linguagem? O que eu consigo expressar da minha experiência?” E, para responder a essas perguntas, é preciso considerar que existem outras formas de perceber o mundo além da norma. E isso nos faz voltar ainda mais e perguntar: como percepções de mundo, comportamentos e formas de pensamento podem ser considerados adequados ou inadequados, se são únicos? A Companhia Hiato acredita que transformar essas perguntas em processo criativo é uma forma de, mais do que responder, compartilhar tais incertezas.

CIA. LIVRE (SP)

O evento Estudo Público das Tragédias Cariocas de Nelson Rodrigues, coordenado pela diretora Cibele Forjaz, é o embrião da Cia. Livre, fundada em 2000. Nos três últimos meses de 1999, a obra do autor de Vestido de noiva é abordada em encontros dos quais participam o escritor Ruy Castro, a atriz Sônia Oiticica, o cineasta Arnaldo Jabor e o crítico Sábado Magaldi. Além de depoimentos, palestras e debates, sete peças ganharam leitura cênica sob a batuta de diretores como José Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina, e Marco Antonio Braz, do Círculo dos Comediantes. Fruto dessa experiência de instauração de um “território cultural” — espaço de trânsito, formação e criação para artistas e espectadores —, nasce a Cia. Livre. A diretora Cibele Forjaz, a cenógrafa e figurinista Simone Mina, a iluminadora Alessandra Domingues e os atores/diretores Vadim Nikitin, Gustavo Machado e Edgar Castro, este um dos fundadores da Companhia do Latão, estão entre os integrantes da primeira formação. Organizam-se não em torno de um encenador ou sede, mas a partir do mote “pessoas valem mais do que coisas”. A identidade da Cia. Livre é definida desde o início pelo modo de atuação que une pedagogia e criação em processos abertos ao público, prática mantida ao longo de toda a sua trajetória.

Esses artistas integram o projeto de residência da Oficina Cultural Oswald de Andrade, em janeiro de 2000. Ali agregam dezenas de estagiários na preparação de duas montagens: Toda nudez será castigada, dirigida por Cibele Forjaz, em julho de 2000, e Os sete gatinhos, com direção de Vadim Nikitin, em novembro do mesmo ano.

LA POCHA NOSTRA



pochanostra.com

La Pocha Nostra é uma organização de artes transdisciplinares em constante transformação, fundada em 1993 por Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes

e Nola Mariano na Califórnia. O objetivo era conceitualizar formalmente as colaborações de Gómez-Peña com outros artistas performáticos. Fornece uma base (e fórum) para uma rede solta de artistas rebeldes de várias disciplinas, gerações e antecedentes étnicos cujo denominador comum é o desejo de atravessar e apagar as fronteiras perigosas entre a arte e a política, a prática e a teoria, o artista e o espectador. A partir de junho de 2006, incluem-se como integrantes os artistas performáticos Guillermo Gómez-Peña, Violeta Luna, Michelle Ceballos e Roberto Sifuentes; os curadores Gabriela Salgado e Orlando Britto; e mais de trinta associados em todo o mundo, em países como México, Espanha, Reino Unido e Austrália. Os projetos variam de performances solo e duetos até instalações performáticas em larga escala, incluindo vídeo, fotografia, áudio e cyber-art. La Pocha colabora através de fronteiras nacionais, raça, gênero e gerações. Seu modelo de colaboração funciona como um ato de diplomacia cidadã e como um meio de criar “comunidades efêmeras” de rebeldes com a mesma mentalidade. A premissa básica dessas colaborações está fundada sobre um ideal: se aprendermos a atravessar fronteiras no palco, poderemos aprender a fazê-lo em esferas sociais muito maiores. La Pocha luta para erradicar mitos de pureza e dissolver fronteiras que circundam a cultura, a etnicidade, o gênero, a língua e o métier. Esses são atos radicais.

FORCED ENTERTAINMENT



forcedentertainment.com

O trabalho que fazemos tenta explorar o que o teatro e a performance podem significar na vida contemporânea; é sempre um tipo de conversação ou negociação, algo que precisa ser ao vivo. Estamos interessados em fazer performances que excitam, desafiam, perguntam e entretêm. Estamos interessados na confusão e no riso. Começamos a trabalhar juntos em 1984; nos muitos projetos que criamos desde então, fizemos jogos, jargão falado, permanecemos em silêncio, fizemos bagunça, vestidos despojadamente, confessamos tudo, realizamos truques de mágica, contamos piadas, palhaçadas

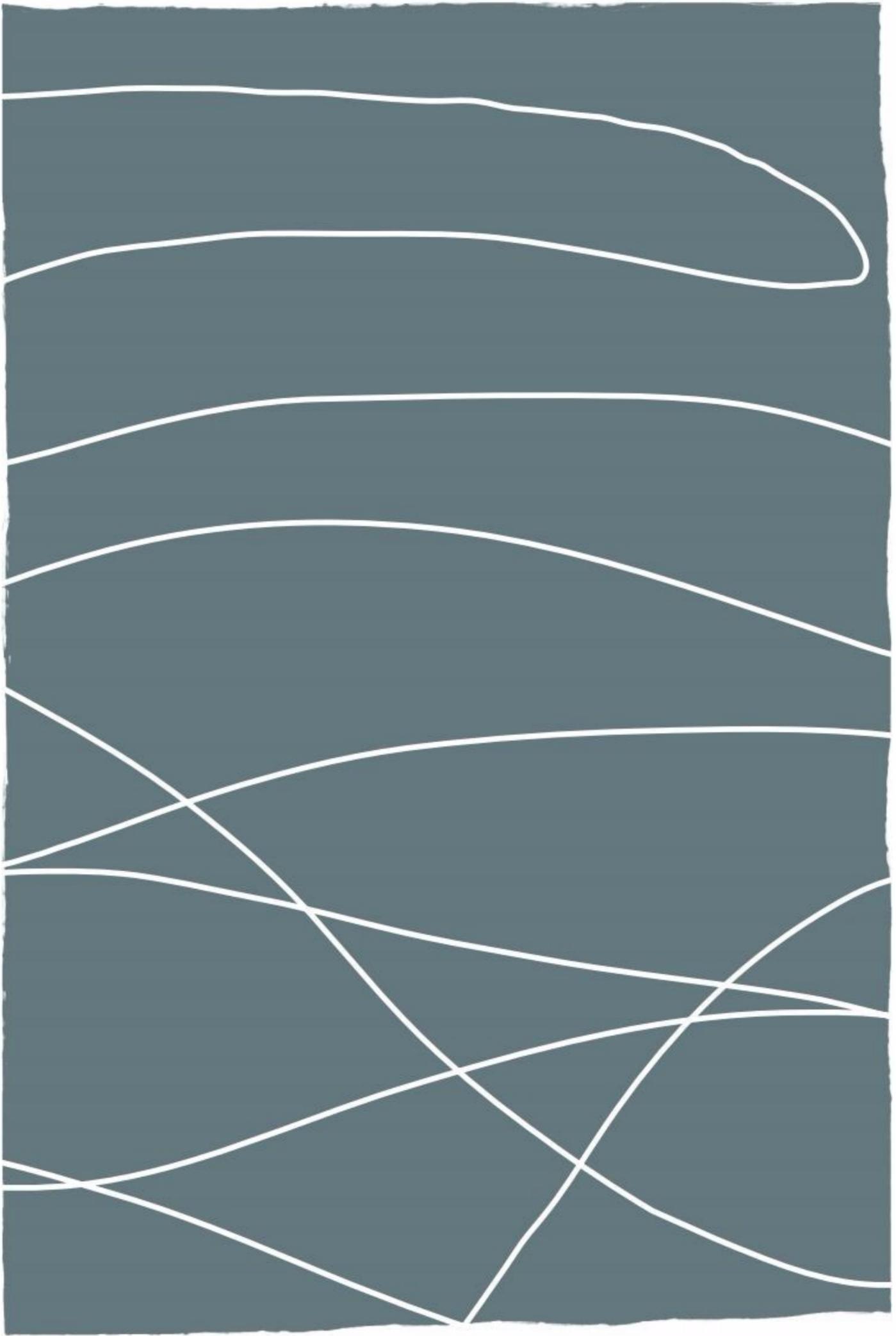
ao redor, jogamos morto, ficamos bêbados, contamos histórias executadas em seis, doze e até 24 horas. Temos trabalhado com textos, dançamos e mudamos, improvisamos. Fizemos um trabalho sério que acabou por ser cômico, e um trabalho cômico que acabou por ser muito sério, buscando profundamente o teatro e a performance, pensando o que essas coisas poderiam ser para nós e que tipo de diálogo se poderia abrir com o público contemporâneo.

CIA. DO LATÃO



companhiadolatao.com.br

A Companhia do Latão é um grupo teatral de São Paulo, Brasil, interessado na reflexão crítica sobre a sociedade atual. Seu trabalho inclui espetáculos, atividades pedagógicas e edições, bem como uma série de experimentos artísticos. Dirigida desde sua origem por Sérgio de Carvalho, o grupo tornou-se uma referência para o teatro de São Paulo no que se refere à pesquisa estética avançada e à politização da cena. A origem do grupo está ligada à montagem do espetáculo *Ensaio para Danton* (1996), livre adaptação do texto *A morte de Danton*, de Georg Büchner, com direção de Sérgio de Carvalho. No ano seguinte, o diretor reúne uma equipe em torno de um projeto chamado *Pesquisa em Teatro Dialético*, para a ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em São Paulo, momento em que se forma efetivamente o grupo de pesquisa teatral, que passa a ser codirigido por Márcio Marciano. Nos dois anos de residência naquele espaço se realiza um estudo da obra teórica de Bertolt Brecht como modelo para o teatro épico-dialético no Brasil. A abertura pública do projeto ocorre com a leitura do texto *Santa Joana dos matadouros*, de Brecht, seguida de uma palestra de Roberto Schwarz, em 3 de julho de 1997. Nos meses seguintes, o grupo trabalha sobre o conjunto de escritos teóricos de *A compra do latão*, procurando confrontar a teoria de Brecht com observações realizadas nas ruas de São Paulo.



GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Geraldo Alckmin
Governador do Estado

José Roberto Sadek
Secretário de Estado da Cultura

**ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS AMIGOS
DA PRAÇA (ADAAP)**

Conselho de Administração

Lauro César Muniz
Presidente

Leandro Knopfholz
Vice-Presidente

Aderbal Freire-Filho

Angela Coelho da Fonseca

Cléo de Páris

Contardo Calligaris

Rachel Rocha

Hubert Alquieres

Wagner Brunini

Conselho Fiscal

Mauricio Antonio Ribeiro Lopes
Presidente

Maristela Mafei

Vicente de Freitas

**SP ESCOLA DE TEATRO — CENTRO DE
FORMAÇÃO DAS ARTES DO PALCO**

Ivam Cabral
Diretor Executivo

Cléo De Páris
Coordenadora do Programa Kairós

Joaquim Gama
Coordenador Pedagógico

Elen Londero
Coordenadora de Projetos Especiais

Hugo Possolo
Coordenador - Atuação

J.C. Serroni
Coordenador - Cenografia e Figurino e
Técnicas de Palco

Rodolfo García Vázquez
Coordenador - Direção

Marici Salomão
Coordenadora - Dramaturgia

Raul Barretto
Coordenador - Humor

Guilherme Bonfanti
Coordenador - Iluminação

Raul Teixeira
Coordenador - Sonoplastia

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Geraldo Alckmin

Governador do Estado

**CENTRO ESTADUAL DE EDUCAÇÃO
TECNOLÓGICA PAULA SOUZA**

Laura Laganá

Diretora Superintendente

César Silva

Vice-Diretor Superintendente

Luiz Carlos Quadrelli

Chefe de Gabinete da Superintendencia

Almério Melquíades de Araújo

Coordenador do Ensino Médio e Técnico

Lucília Guerra

Responsável pelo Centro de Capacitação
Técnica, Pedagógica e de Gestão – Cetec
Capacitações

Vera Vicchiarelli

Organizadora

