

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO DE TEATRO – LICENCIATURA

Débora Matiuzzi Pacheco

**DEGUSTANDO MOVIMENTOS:
PENSAR O CORPO NA FORMAÇÃO DOCENTE EM TEATRO**

Santa Maria, RS, Brasil

2021

Débora Matiuzzi Pacheco

Degustando movimentos:

pensar o corpo na formação docente em teatro

Trabalho de Conclusão de Curso, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Rossana Della Costa

Santa Maria, RS, Brasil

2021

Débora Matiuzzi Pacheco

Degustando movimentos:

pensar o corpo na formação docente em teatro

Trabalho de Conclusão de Curso, da
Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM, RS), como requisito parcial para
obtenção do grau de Licenciada em
Teatro.

Aprovado em 11 de fevereiro de 2021:

Rossana Della Costa, Dr^a. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Camila Borges, Dr^a. (UFSM)
(Banca avaliadora)

Cândice Lorenzoni, Dr^a. (UFSM)
(Banca avaliadora)

Santa Maria, RS, Brasil

2021

AGRADECIMENTOS

- Agradeço à minha orientadora, professora Rossana Della Costa, do fundo do meu coração, que com todo seu conhecimento e sensibilidade soube ser a força que eu precisava para cumprir essa etapa de meu processo de formação, foi a palavra amiga e de incentivo, soube compartilhar alegrias e a sabedoria necessária nos momentos em que eu mais precisei. Gratidão imensa!
- Agradeço à minha família, por ser minha base, meu apoio constante em todas as minhas escolhas e trajetórias. Meu filho, minha mãe, meu pai e meus irmãos, amo vocês infinitamente. Obrigada por estarmos juntos nessa jornada.
- Agradeço à professora Luciana Paludo, por ter se disponibilizado a compartilhar seus conhecimentos nesse momento difícil em que a humanidade passa por uma pandemia, obrigada pelos aprendizados de sempre.
- Agradeço às membras da Banca de Qualificação: prof. Márcia Berselli, prof. Cândice Lorenzoni, prof. Tatiana Rosa e prof. Rossana Della Costa, suas contribuições foram fundamentais para o aprimoramento desta pesquisa.
- Agradeço às membras da Banca de Defesa: prof. Cândice Lorenzoni, prof. Camila Borges e prof. Rossana Della Costa, por aceitarem o desafio de trazerem seus olhares, contribuindo para a melhoria deste trabalho.
- Obrigada também às suplentes destas bancas: prof. Raquel Guerra e prof. Inajá Neckel, por também se disponibilizarem a acolher meu trabalho.
- Agradeço à UFSM pela oportunidade de adquirir conhecimento ao longo de minha trajetória profissional e parabéns por se manter em resistência, sendo uma universidade pública, gratuita e de qualidade.
- Agradeço ao Curso de Licenciatura em Teatro, à equipe de professores que foram fundamentais na construção dos conhecimentos e também aos funcionários, com um carinho especial à Irene de Moraes Teixeira.
- Agradeço aos colegas pela amizade e parceria ao longo do Curso, construindo juntos nossos aprendizados.
- Agradeço aos meus amigos, que sempre torceram pelas minhas buscas, e um carinho especial aos colegas de trabalho da Cia Retalhos de Teatro com quem trilho um caminho de amor ao teatro há 15 anos.
- Agradeço com carinho a Hellen Hoer Boher, por embarcar na minha proposta no design gráfico deste trabalho.

RESUMO

DEGUSTANDO MOVIMENTOS: PENSAR O CORPO NA FORMAÇÃO DOCENTE EM TEATRO

AUTORA: Débora Matiuzzi Pacheco

ORIENTADORA: Prof^a. Dr^a. Rossana Della Costa

O presente Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Teatro traz o corpo como tema principal, mais especificamente na relação com a formação do professor de teatro. Para tanto, os dados analisados foram produzidos a partir das experiências vivenciadas ao longo do processo formativo da pesquisadora com o enfoque na experiência em aulas online ministradas pela professora de dança Luciana Paludo. As análises tratam de tópicos para pensar a formação docente em teatro: ética da sensibilidade, uma estética do risco e uma política do posicionamento. O procedimento metodológico utilizado dialoga com a perspectiva de estudo de caso contemporâneo, inspirada nos apontamentos de Robert Stake (2011), bem como se inspira na abordagem da pesquisa-experiência, a partir dos apontamentos de Susana Fernandes (2011), a qual traz a inspiração foucaultiana. Como embasamento teórico para pensar a formação docente, este estudo traz a noção de formação inventiva, a partir das proposições de Rosimeri Dias (2012) e Virgínia Kastrup (2012). Outros autores, como: Viola Spolin (2008), Jorge Larossa Bondía (2002), Achille Mbembe (2018), Michel Foucault (1987), Luciana Paludo (2017), Steve Paxton (1975), José Gil (2004), Leonardo Foletto (2011), também se fazem aqui presentes para guiar a compreensão das reflexões aqui apontadas. Conclui-se que os tópicos aqui levantados são pontos importantes que podem contribuir para o aprimoramento de reflexões acerca do processo formativo do professor de teatro, fortalecendo o espaço do corpo como produtor de conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: formação docente, teatro, corpo, experiência.

SUMÁRIO

1 ESCOLHENDO OS INGREDIENTES.....	08
2 INICIANDO O PREPARO.....	16
3 UM POUCO MAIS DE TEMPERO.....	21
3.1 PERCURSOS E DIÁLOGOS.....	21
3.2 RELATO DA EXPERIÊNCIA.....	25
4 UM CONVITE.....	29
5 MENU.....	30
5.1 ENTRADA.....	31
5.1.2 A degustação.....	31
5.2 PRATO PRINCIPAL.....	32
5.2.1 Atenção.....	32
5.3 INGREDIENTES.....	39
5.3.1 Sensibilidade.....	39
5.3.2 Risco.....	44
5.3.3 Posicionamento.....	50
5.4 PARA ADOÇAR A ALMA	56
5.4.1 Corpo-material.....	56
6 FECHANDO A CONTA.....	58
REFERÊNCIAS.....	60

“Quanto mais eu dobro o corpo, mais a alma se espicha”

Luciana Paludo

1 ESCOLHENDO OS INGREDIENTES

Este estudo insere-se no campo da formação docente, em especial a formação docente em Teatro. Possui como foco principal pensar sobre o corpo relacionado à noção de formação inventiva, na qual a ideia principal parte da ação para o conhecimento, ou seja, “conhecer é agir” (KASTRUP, 2012, p. 54). O corpo, nesse sentido, torna-se o lócus da experiência.

O cenário a ser investigado, ou seja, a fonte dos dados a serem analisados nesse estudo são oriundas das minhas próprias experiências ao longo da minha formação, pois considero que todas elas contribuíram para a formação da professora que está se formando no Curso de Licenciatura em Teatro da UFSM. Experiências necessariamente relacionadas ao corpo. Como essas experiências são muitas, o recorte para a análise desse estudo são as oficinas com a professora Luciana Paludo¹ presenciais e online. Tomo tal registro como guia, mas entendo que não é possível separar assepticamente todas as experiências que me formam, sendo assim, considero que algumas experiências que tive ao longo da formação no curso de Licenciatura em Teatro estão aqui contempladas e podem ser relacionadas.

O corpo é, portanto, o tema do presente estudo, tendo como recorte o corpo na formação do professor de teatro na experiência da pesquisadora. Para chegar a esses recortes, um percurso de deslocamentos prático-teóricos constituiu o trajeto deste estudo, o que é inerente a todo processo investigativo, ocasionando diferentes caminhos e descobertas que redirecionaram constantemente os modos de olhar para o trabalho em curso. Compartilho aqui brevemente estes percursos da pesquisa.

O presente trabalho de conclusão do Curso de Licenciatura em Teatro coincidiu com meu recente ingresso no Doutorado em Educação, na linha de Educação e Arte, cuja pesquisa, sob orientação do Prof. Dr. Marcelo de Andrade Pereira, aborda a proposição prática do Contato-Improvisação² como diálogo

¹ Luciana Paludo é professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS. É bailarina, e recebeu diversos prêmios em festivais, eventos e editais nacionais, como intérprete e criadora. É diretora do “Mimese cia de dança-coisa”. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em dança e coreografia.

² O Contato-Improvisação é uma prática que faz parte do universo da dança, criada pelo bailarino e coreógrafo Steve Paxton, nos anos 1970, cujo fundamento principal é a relação física de toque entre os corpos. A partir daí, se fazem presentes o desenvolvimento de estudos sobre o compartilhamento de peso, a relação com a gravidade, a exploração de formas de apoio entre os corpos, as potencialidades do tato, dentre outros diversos aspectos que emergem desta prática. A proposta do CI é também visitada como uma forma de jogo e acaba por ser um vasto

corporal entre professores da educação básica e consequente análise das possíveis reverberações desta experimentação em suas práticas docentes.

Conheci o Contato-Improvisação durante minha primeira graduação – sou Licenciada em Dança – quando esta prática perpassava alguns laboratórios de criação em dança, desenvolvidos ao longo do curso. Desde então, sempre considerei o CI uma proposta muito rica, cuja experimentação reforça a relação com o corpo – o nosso próprio e o dos outros – de um modo muito intenso. Ao longo de minha trajetória também no campo do teatro – também sou Bacharela em Artes Cênicas – o CI sempre se estabeleceu como importante espaço investigativo e compôs meu repertório como artista e docente, tanto na dança quanto no teatro.

A relação com o CI voltou a se tornar ainda mais presente em minha trajetória como espaço de prática e de pesquisa nos últimos anos, quando passei a integrar o Projeto de Extensão “Em contato: oficinas de Contato-Improvisação”, coordenado pela Prof. Dra. Marcia Berselli. O objetivo deste Projeto é “desenvolver oficinas de CI para grupos mistos, formados por pessoas com e sem deficiência, membros da UFSM e da comunidade” (PACHECO et.al, 2019, s/p), o que temos feito desde o início de 2018. As oficinas, ministradas pela professora Marcia Berselli e também por mim, e por vezes também com a colaboração de outros integrantes do Projeto, têm “proporcionado um estreitamento das relações entre a universidade e a escola em uma perspectiva de compartilhamento de saberes” (PACHECO et.al, 2019, s/p) e, nesse sentido, têm sido para mim um importante espaço de pesquisa.

Ao estar, portanto, imersa nesse universo do contato, inicialmente o ponto de partida do presente estudo seria, justamente, uma proposta de prática presencial que pudesse relacionar-se aos estudos práticos sobre contato, sobre os quais eu estava me debruçando ultimamente. Porém, o curso da pesquisa acabou por tomar outros rumos. Surge aqui um contexto imposto: a pandemia do COVID-19. Essa situação demandou o distanciamento social, a fim de que não houvesse aglomeração de pessoas e desse modo diminuísse a possibilidade de uma rápida disseminação do novo vírus em circulação. Assim,

lugar de exploração que extrapola para outros campos, como espaço de experimentação e conhecimento corporal.

qualquer possibilidade de proposição de uma prática física presencial (muito menos de contato físico direto) estava impossibilitada naquele momento.

Em meio a esse turbilhão de incertezas e descobertas, o momento, por mais inseguro que pudesse estar sendo, me instigou a perceber que a ideia de contato poderia ser revisitada de outras formas. Para então buscar direcionamentos em meio a tantas oscilações de uma situação turbulenta, procurei perceber o que me tocava, e como os meus contatos com tudo o que sempre me perpassou estavam existindo naquele momento. Comecei a perceber que, assim como eu, outros(as) artistas também estavam sentindo essa necessidade de manter vínculos e de se fazerem presentes com seus corpos, mesmo em um cenário de distanciamento social.

A situação do contexto que nos atravessou, impingindo a necessidade de buscar outros meios para o desenvolvimento de práticas desenhou uma outra questão que passava a emergir: analisar de que modo a noção de contato corporal se reconfigurava no ambiente digital, a partir de uma proposta de dança. Esses novos formatos de trabalho, por meio das mídias digitais³, surgiam justamente como necessidade de se manter o contato, o encontro, fundamentos primeiros das artes do corpo/da cena.

Em minhas incursões de contato digital, passo a acompanhar o trabalho de Luciana Paludo, a qual estava vivenciando um espaço de difusão de seu conhecimento em dança, nas redes sociais. Opto, então, por direcionar minha pesquisa para esse trabalho que Paludo estava desenvolvendo nas mídias digitais. Este recorte que trago como escolha de materialidade a ser investigada, parte de certa nostalgia de minha parte. Talvez porque, aos estarmos vivenciando esse período de distanciamento físico, parece que acabamos por nos aproximar daquilo que nos perpassa e que constitui nossa trajetória formativa.

A nostalgia, nesse caso, tem a ver com a necessidade de me conectar com momentos de minha vida nos quais eu vivia importantes conexões com meu corpo. Luciana Paludo, foi minha professora no Curso Superior de Dança da UNICRUZ, o qual concluí em 2004. Daí a nostalgia. O período de aprendizados com ela, reverberam em minha prática. Seus ensinamentos foram fundamentais

³ O termo “mídia digital” refere-se, aqui, à comunicação feita por meio da internet, englobando todos os recursos, veículos e equipamentos que trabalham a partir da tecnologia digital.

na busca de um [auto]conhecimento corporal e respeito aos limites e possibilidades em meu fazer como aluna e como professora. E neste momento em que estou novamente em uma graduação, desta vez em Licenciatura em Teatro, essa relação pulsa de um modo especial e necessário.

Ao entrar em contato com o trabalho que Luciana Paludo estava desenvolvendo por meio das mídias digitais, me senti então instigada a estar mais próxima e imersa nessa proposta a fim de reforçar os estudos sobre o corpo em contato, a partir, então, desta possibilidade relacional. As referidas aulas foram desenvolvidas em formato de *lives*⁴ abertas ao público nas redes sociais de Luciana Paludo (*Instagram* e *Facebook*). Além de serem compartilhadas em *lives*, as aulas também ficaram gravadas e disponibilizadas em um grupo fechado do Facebook (do qual faço parte).

Esse compartilhamento *on-line* do conhecimento de Luciana Paludo, é parte integrante de dois projetos seus, ambos da UFRGS: Linguagem de pesquisa autoral em Dança⁵ e Degustação de movimentos – Mímese Cia de dança-coisa⁶. Neste momento de pandemia, esses projetos seguiram seu desenvolvimento por meio digital, não na mesma estrutura que era desenvolvido presencialmente, mas também como um espaço de difusão do conhecimento sobre o corpo e consequentes trocas nesse campo. Em um desses encontros, Paludo comentou sobre esse espaço:

O meu objetivo é continuar trabalhando pela difusão e pela formação em dança, apesar do confinamento. E encontrar vocês aqui, tem sido emocionante, eu tenho recebido algumas mensagens, tenho ficado um pouco emocionada, porque tem gente que eu não via há muito tempo. Eu dou aula desde os 21 anos, imagina só, tem muitos alunos espalhados pelo mundo. E tem sido um canal de reconexão com as pessoas e de distribuição desse modo como eu falo agora. Porque a gente vai afinando a palavra, vai refinando o modo de dizer, e muito desse modo de dizer timentim por timentim, ele veio nos últimos anos por

⁴ O termo *live* tem sido usado nas mídias digitais como sinônimo de um conteúdo que está sendo transmitido ao vivo pela internet, e é dessa maneira que este termo é aqui usado.

⁵ tem como objetivo primeiro experimentar e problematizar as relações implicadas entre o trabalho de preparação corporal em Dança e os procedimentos poéticos de criação e composição coreográfica da bailarina Luciana Paludo, de modo que se possa sistematizar e registrar esse trabalho. (PALUDO, 2017, p. 48).

⁶ Sobre a Ação de Extensão Mímese cia de dança-coisa, em 2018 entrará para a sua terceira edição. Em 2017, sob a denominação “Mímese cia de dança-coisa - Ano 2”, se propôs a acirrar seus objetivos iniciais, de ser um espaço e tempo para a construção e a reflexão de movimentos dançados. Não apenas com a finalidade de construção coreográfica - e sem diminuir, de maneira alguma, esse propósito. Foi um espaço-tempo de e para tecer relações com o que ocorre dentro e fora do espaço acadêmico, em termos de produção artística e educacional [pelo viés da dança] (PALUDO, 2017, p. 49).

causa dessa mistura de gente que aparece na minha aula (PALUDO, 2020, informação verbal)⁷.

Luciana Paludo estava disponível, de modo fisicamente remoto, mas tão presente como potência a mobilizar tantos corpos, em tantos lugares, que se colocavam em estado de atenção para descobrir, a partir desses encontros, modos de mover. Mesmo que eu estivesse praticando as aulas de Paludo (ou seja, eu estava totalmente imersa na experiência) e dessa relação estivesse reverberando muitas questões, neste momento do meu trajeto de pesquisa eu ainda não estava conseguindo olhar para a minha experiência como dispositivo principal da minha pesquisa.

Aos poucos então, passo a me distanciar de uma análise pela via do contato e passo a acolher a ideia desse espaço como noção de cuidado de si, no sentido foucaultiano que contempla a noção de deslocamento, do cultivo de uma inquietude de si. Ainda assim, percebia que a linha teórica guia demandava outras abordagens. Mesmo que todos esses modos de olhar para a pesquisa no decorrer desse trajeto sigam fazendo-se presentes de algum modo ao longo do estudo, chego então à percepção de que eu precisava dar vazão às questões que emergiam dessa experiência.

O foco de análise deveria ser, então, justamente a minha experiência com essa prática e o modo como essa experiência provocava reflexões sobre a formação docente, pela via do trabalho corporal. Era isso que ecoava, que pulsava como ponto central. Portanto, o presente estudo é delineado com foco no modo como essa experiência dialogou com meu processo formativo como artista-docente, e especialmente, como licencianda em Teatro. Os trajetos narrados até aqui, considero como deslocamentos que são constitutivos desse processo.

A ideia de deslocamento é cara a esse estudo tanto pelo fazer mover o corpo quanto pelos deslocamentos do pensamento. Nesse sentido, desfaço-me da questão do cuidado de si, mas sigo com a inspiração foucaultiana com relação à noção de deslocamento – que leva a outros modos de pensar o elemento em

⁷ Palestra online realizada por Luciana Paludo em aula veiculada em seu perfil do *Facebook* e do *Instagram*. O conteúdo da palestra está disponibilizado apenas em um repositório fechado somente para membros do grupo do Facebook “Linguagem de pesquisa autoral em dança”, administrado por Luciana Paludo.

destaque aqui: o corpo. Com base nesse percurso, chego à pergunta principal da presente pesquisa: **Como pensar o corpo na formação docente em teatro?**

Busco, deste modo, problematizar alguns aspectos pertinentes ao processo formativo, e desse modo, contribuir para as reflexões nos campos da arte (teatro e dança) e da educação e suas intersecções. Para tanto, o objetivo principal desta pesquisa foi estabelecer tópicos para pensar o corpo na formação docente em teatro. Para tanto, busquei, como objetivos específicos: identificar aspectos importantes a um professor de teatro a partir de minhas experiências ao longo de meu percurso formativo; identificar aspectos importantes a um professor de teatro a partir da minha experiência com as aulas online oferecidas por Luciana; traçar reflexões sobre esses tópicos – atenção, sensibilidade, risco e posicionamento – a partir dessas minhas experiências e em entrelaçamento com teorias acerca da formação inventiva bem como de outras proposições teóricas que reforçam as reflexões em curso.

A partir da apresentação desses deslocamentos iniciais nas atividades descritas na bibliografia teatral há uma constante que é como ativar o corpo do aluno. Mas e o corpo do professor? O interesse desse estudo está voltado, portanto, a pensar o corpo do futuro professor de teatro a partir das experiências no processo formativo. Um dos pontos que considero como fundamental é justamente este espaço de aguçamento da percepção do/pelo/no corpo. E é disso que trato aqui. Para estabelecer a trama teórica da presente pesquisa, trago alguns autores para dar o embasamento necessário.

Como principal linha-guia para refletir sobre a questão da formação, ancore-me na noção de formação inventiva, a qual contempla os entrelaçamentos com os quais dialogo aqui. A inspiração foucaultiana percorre este estudo, especialmente porque a própria questão da formação inventiva tem como base proposições de Foucault, bem como a questão da pesquisa-experiência, a qual é a principal base analítica desta pesquisa. Trago aspectos da formação inventiva especialmente a partir das colocações de Rosimeri Dias (2012) e Virgínia Kastrup (2012).

Este estudo também aponta diálogo com outros autores para reforçar o debate acerca dos elementos aqui analisados, dentre os quais estão: Viola Spolin (2008), Jorge Larossa Bondía (2002), Achille Mbembe (2018), Michel Foucault (1987), Luciana Paludo (2017), dentre outros. E no que se refere aos

autores que estiveram presentes ao longo do trajeto desta pesquisa, estão também: Steve Paxton (1975), José Gil (2004), Leonardo Foletto (2011), dentre outros. Como linha metodológica este estudo se baseia nos apontamentos acerca da pesquisa-experiência, a partir de Susana Fernandes (2011) (com base nas proposições foucaultianas) e Robert Stake (2011), acerca do estudo de caso.

Com todo o respeito, tomo a liberdade de usar aqui a metáfora da degustação [de movimentos] baseada no uso deste termo no projeto de Luciana Paludo – Degustação de movimentos – porque essa metáfora, além de fazer referência ao trabalho de Paludo, acaba por contemplar um olhar para a formação como forma de nutrição. Um olhar para aquilo que nos nutre, nos alimenta, nos dá energia para realizarmos o nosso fazer. Bem nutridos somos mais fortes. Compartilho aqui esta experiência degustativa, para mobilizar esse espaço, elegendo alguns tópicos que possam nutrir a docência em teatro.

Este trabalho está estruturado em 3 capítulos, além do capítulo introdutório, aqui denominado “Escolhendo os ingredientes”, no qual foram apontados os aspectos que compuseram o percurso deste estudo bem como a apresentação dos objetivos e justificativas da pesquisa. O capítulo seguinte, denominado “Iniciando o preparo”, trata da abordagem metodológica deste estudo, apontado os passos percorridos e a descoberta dos modos de olhar para o material, constituindo assim o desenvolvimento metodológico da pesquisa.

O capítulo “Um pouco mais de tempero” aponta as referências que embasam este estudo e está dividido em dois momentos. O primeiro, “Percurso e diálogos”, é trazido em formato de percursos referenciais que foram perpassando a experiência, e o segundo trata-se de um “Relato da experiência” a partir da minha relação com as aulas online oferecidas por Luciana Paludo. Nesse tópico, não tenho tanto compromisso de referencial em formato teórico, mas o trago aqui porque entendo essa experiência como referencial a este estudo.

O último grande bloco deste trabalho é aqui chamado de “A degustação”, o qual é dedicado à efetivação da análise dos tópicos levantados neste estudo, os quais eram o principal objetivo aqui traçado. Este grande capítulo é aqui apresentado no formato de um *Menu* a ser degustado como espaço reflexivo acerca dos tópicos aqui estabelecidos como fundamentais à docência em teatro e a seus entrelaçamentos acerca da formação docente.

Como entrada deste Menu, é apontado o cultivo da “Atenção” ao corpo como espaço fundamental ao processo formativa na docência em teatro, a como fator convocador dos elementos a seguir, aqui tratados como os pratos principais deste Menu. Dentre esses pratos principais, então, estão a “Sensibilidade”, o “Risco” e o “Posicionamento”, e a degustação desses elementos é sugerida em forma de entrelaçamentos reflexivos que visam promover o pensamento sobre esses aspectos no processo formativo docente, tendo sempre como via de cultivo a questão do corpo como espaço de emergência desses aspectos.

Finalizamos este estudo “Fechando a conta” para encaminhar as considerações finais por meio de uma análise geral do desenvolvimento da pesquisa. Opto por trazer a metáfora da degustação como cultivo de um espaço nutritivo, ao qual como docentes precisamos estar sempre recorrendo, nos alimentando, e tendo o discernimento de degustar cada aspecto em nosso processo formativo.

2 INICIANDO O PREPARO

Ao trazer um pouco de minha trajetória e alguns dos caminhos que me conduziram até o momento desta pesquisa, coloco-me, como tem sido possível

perceber, já como alguém totalmente imersa neste estudo. Considero não ser tarefa simples encontrar um modo de analisar determinada situação de estudo, ao menos para mim, neste caso, não foi.

Foram muitas idas e vindas tentando encontrar modos de olhar para os registros. E quando me refiro a registros, não falo somente no sentido de anotações escritas, ou gravações em mídias, ou qualquer outro significado mais corriqueiro de abordagem deste termo, mas me refiro ao registro em relação ao que transpassou meu corpo, ao que se fez corpo e questionamento neste processo relacional. A forma de me relacionar com o material que é aqui objeto de análise reflexiva – o contato com as aulas ministradas por Luciana Paludo neste período aqui especificado – precisou levar em conta o fato fundamental de que eu precisava me assumir como sujeito da experiência – professora de teatro em processo formativo – neste estudo, como principal característica da metodologia escolhida para esse trabalho que trata exatamente sobre pesquisa-experiência.

Por mais lógico que isso possa parecer agora, essa decisão não estava tão clara para mim no início. O desafio de toda a pesquisa exige a criação de percursos, escolhas e modos de olhar. No início, não me via tão imersa na pesquisa, como totalmente participante do processo de análise, ao contrário, tudo estava muito definido para mim, a partir de um olhar mais distanciado, que pensava na exposição de uma proposta desenvolvida por meio de mídias digitais em um momento de pandemia. Mas a partir dos apontamentos da banca de qualificação e dos meus próprios deslocamentos⁸, essa atitude distanciado foi dando espaço para a percepção de que, o que estava em jogo como espaço investigativo, era o modo como eu me relacionava com aquele material, com aquele espaço-tempo de relação e, em consequência, como isso me contagiava e indicava reflexões sobre a formação docente a partir de uma experiência formativa minha.

⁸ Agradeço muito às integrantes de minha Banca de Qualificação deste TCC, as quais foram fundamentais nesse processo, especialmente por terem me alertado da necessidade de eu estar mais presente na pesquisa, de trazer como debate principal neste trabalho o modo como a relação com essas aulas perpassa meu processo formativo como artista-docente (o que já estava acontecendo porém ainda não havia uma apropriação desta imersão como corpo central da/na pesquisa). Agradeço aqui, portanto, às membras da Banca de Qualificação: Marcia Berselli, Tatiana Nunes da Rosa, Cândice Lorenzoni e Rossana Della Costa.

Confesso que nunca foi um lugar confortável para mim, o de estar como sujeito da pesquisa, talvez porque sempre temi uma atitude narcísica. Por muito tempo pensei que esse era um posicionamento pessoal, porém, no decorrer de minha trajetória como pesquisadora, é possível observar que é um receio que perpassa muitos pesquisadores, mas que cada vez mais tem existido uma aceitação no sentido da validação e valorização das pesquisas a partir das experiências.

Além disso, configurou-se como inevitável, uma vez que, como coloquei anteriormente, era em meu corpo que encontrava os registros, as memórias e os movimentos. A experiência estava instaurada no meu corpo, dessa forma, inscrevo-me nesse momento no corpo de palavras que compõe esse trabalho. Inscrevo-me no processo de (trans)formação em professora de teatro. Com isso, busquei, portanto, encorajar-me em um caminho mais autoral e imerso, investigando sobre o que pode o corpo.

Fui então aos poucos assumindo esse lugar e percebendo-me como sujeito de uma pesquisa-experiência, a qual, segundo Fernandes,

[...] provoca o pesquisador a instituir uma atitude problematizadora com seu próprio percurso, com a sua prática, com as escolhas teóricas e metodológicas que faz e com aquilo que pensa, sabe e inventa sobre seu objeto de pesquisa. Uma prática investigativa que só acontece na medida em que transforma a relação que temos com a verdade e o pensamento. Exige uma abertura para o novo, para o risco, para deixar-se tomar por aquilo que vem ao seu encontro e sobre o qual não pode esperar, nem pedir garantias, fidelidade, clareza e segurança. A pesquisa experiência tem algo de aventura, de incerteza, de bons e maus momentos (FERNANDES, 2011, p. 123).

É posto o desafio: colocar-se em risco. E colocar-se em risco aqui, significa deslocar-se, abrir-se para o novo e permitir-se colocar-se em experiência. Desta forma, configura-se uma metodologia de estudo de caso que tem como horizonte a ideia da pesquisa-experiência, conforme nos traz Fernandes (2011). Tal noção de pesquisa-experiência possui relação com a perspectiva foucaultiana no sentido de entender o sujeito como um empirista cego, que ao percorrer os caminhos vai tateando o que encontra, tentando significar as coisas que toca e significar-se. Assim, é um sujeito que problematiza a si mesmo.

Isso posto, entendo que o procedimento metodológico utilizado dialoga com a perspectiva de estudo de caso contemporâneo, inspirada nos

apontamentos de Robert Stake (2011). Tal abordagem considera que, em sintonia com uma grande parte dos pesquisadores qualitativos contemporâneos, o conhecimento não é descoberto, mas sim, construído. Trata-se de um enfoque que considera a etnografia⁹, ou seja, a participação e envolvimento do pesquisador com interesse na dialogia e na construção coletiva do entendimento dos fenômenos, assim como ocorre na pesquisa-experiência, na qual o pesquisador busca ter uma atitude problematizadora com o próprio percurso e, assim, vai escolhendo as técnicas metodológicas (FERNANDES, 2011).

Essa inspiração na metodologia de estudo de caso com abordagem contemporânea torna flexíveis as possibilidades de ação e interação com o objeto pesquisado, por entender que o comportamento humano e produção cultural contínua são imprevisíveis. Assim, o olhar para esse estudo é de quem não apenas assiste algo buscando um distanciamento asséptico para a análise dos dados, mas de quem realiza as aulas e interage com o que está sendo proposto, neste caso os encontros com a professora Luciana Paludo, bem como auxilia na construção do próprio objeto pesquisado. Dessa forma, entendo que estou dentro e fora ao mesmo tempo, me deslocando entre ser eu mesma objeto de pesquisa, passando a observadora, a experimentadora, a professora, a aprendiz e tantos outros lugares que ocupei ao longo desse processo, ao mesmo tempo que fui atravessada por muitos elementos. Trata-se, portanto, de um corpo em movimento.

Falemos dos procedimentos aqui adotados. Como materialidade principal e inicial desta pesquisa, está minha participação¹⁰ nos encontros de dança oferecidos de forma *online* por Luciana Paludo, por meio de *lives* nas suas redes sociais. Estes encontros primeiramente eram disponibilizados pelo *Facebook* e *Instagram* e depois as gravações ficaram em um repositório em um grupo

⁹ Etnografia é uma abordagem metodológica utilizada no campo das ciências sociais, em especial a antropologia para a produção de dados de pesquisa. Tal abordagem considera a relação intersubjetiva entre o pesquisador e as pessoas com as quais ele interage no campo de pesquisa.

¹⁰ É preciso esclarecer que essa participação não ocorria de modo muito interativo com as pessoas que acompanhavam as aulas de suas casas. A professora Luciana fazia suas propostas de modo mais isolado e geralmente só no final (por vezes no meio das aulas) observava quem estava participando da *live* e trocava algumas palavras. Uma observação interessante é que no repositório do grupo fechado existem muitos acessos posteriores às aulas, o que evidencia que muitas pessoas passaram a assistir as aulas não somente durante o momento ao vivo, mas sim em vários outros momentos acessavam às gravações para realizar suas práticas de experimentação e revisitação às propostas da professora Luciana.

fechado no *Facebook*. Ao participar desses encontros, realizei algumas anotações tanto sobre os modos de me relacionar com aquelas práticas no espaço e tempo em que eu realizava as propostas, quanto sobre o modo como aquelas práticas instigavam reflexões sobre ser docente. A partir disso, percebi que eu estava no campo de pensamento sobre a formação docente.

Essas diversas anotações que foram sendo registradas no decorrer deste período foram convocando o aparecimento de palavras. Essas palavras eram como “rãzinhas que iam saltando” durante esse processo e foi difícil organizá-las. Uso o termo “rãzinhas” com base justamente nas reflexões sobre a pesquisa-experiência, apontada por Susana Fernandes, a qual, durante seu processo de pesquisa se perguntava:

Como organizar o material empírico? Como analisar? O que fazer com as rãzinhas que não param de saltar? [...] Como uma empirista cega, tateei muito, inventei, encontrei, descartei, recortei, coleí, inventei e, algumas vezes, retornei ao que já havia abandonado. (FERNANDES, 2011, p. 121).

Assim como ocorreu com Fernandes, em minha pesquisa também não paravam de saltar rãzinhas. Eram muitas as palavras anotadas, e eu estava com grande dificuldade em como organizar esse material. As palavras passavam a constituir uma espécie de glossário íntimo, formado a partir dessa minha experiência com as aulas de Paludo. Essas aulas constituem meu recorte material, mas como uma espécie de ignição que, no final das contas, ativa a reflexão sobre as minhas experiências formativas, as quais convocam a vontade de compartilhar reflexões sobre o fazer docente em teatro que sejam relevantes a serem pensados no universo da formação docente.

Dentre as tantas rãzinhas que haviam saltado como palavras que emergiram desta experiência, posso citar algumas como: deslocamento, percepção, fragilidade, sensibilidade, posicionamento, atenção, risco, discurso, atravessamento, escuta, dentre tantas outras. Como procedimento para organizar esse material, senti necessidade de perceber quais palavras se relacionavam entre si. Também senti a necessidade de operacionalizar com mais ênfase a metáfora da degustação, a qual já se fazia presente desde o início deste projeto de pesquisa, porém ainda não se concretizava em seu uso metodológico e ao longo da confecção do texto.

A metáfora da degustação passa então a percorrer essa organização. Chego a 4 tópicos, como pratos a serem degustados: atenção, sensibilidade, risco e posicionamento. Tomo aqui a atenção como prato de entrada, o qual contempla e apresenta os outros pratos. A definição desses 4 tópicos passou por um movimento metodológico que partia do contato com as aulas e a percepção daquilo que emergia naquela relação e ia para a consequente relação teórico-prática com a proposta da formação inventiva, a qual foi se solidificando como linha condutora desses entrelaçamentos reflexivos, somada às minhas experiências formativas como licencianda em teatro bem como outras experiências formativas.

A partir, então, destes procedimentos metodológicos, chego a estes elementos, os quais sugiro como tópicos importantes a serem enfatizados quando se fala em formação docente, e especialmente formação docente em teatro. A problematização destes tópicos parte aqui do corpo como local de investigação e emanção das reflexões, parte do corpo como produtor de conhecimento. Busco aqui pensar o professor como alguém que precisa estar sempre atento ao trabalho de exercício de sua sensibilidade, à prática de seu posicionamento e à sua capacidade de se colocar em risco.

3 UM POUCO MAIS DE TEMPERO

Escolho apontar de modo um pouco mais detalhado os referenciais deste estudo no formato de um relato sobre o percurso da experiência que conduziu

essa pesquisa. E por mais que muitas referências não tenham se constituído como a linha teórica central deste estudo, elas também perpassaram esse trajeto, e de algum modo encontram-se presentes neste trabalho, algumas de modo mais efetivo, e algumas de modo mais passageiro, mas também constituindo deste processo.

Ao escolher o corpo como elemento articulador, organizo essa seção em duas partes: na primeira, trago então o decorrer deste percurso e os tantos atravessamentos prático-teóricos que dialogam com o universo desta experiência, e a segunda parte trata-se de um relato pessoal sobre minha experiência com os momentos de encontro propostos por Luciana Paludo. Este espaço da pesquisa visa, portanto, reforçar o diálogo com autores, os quais contribuem para embasar os acontecimentos da experiência, aqui trazidos e o diálogo com minha experiência como constituinte das discussões acerca do processo formativo docente.

3.1 PERCURSOS E DIÁLOGOS

O presente estudo teve então seu início no momento em que os estudos sobre a noção de contato se faziam latentes em meu trajeto como pesquisadora. E o foco teórico para pensar a noção de contato partia, naquele momento, da minha relação com a prática do Contato-Improvisação. Criada pelo bailarino e coreógrafo Steve Paxton, o CI

baseia-se nos sentidos de toque e equilíbrio. Os parceiros na dupla tocam-se bastante entre si, e é através do toque que a informação sobre o movimento do outro é transmitido. Eles tocam o chão e há ênfase na consciência constante da gravidade. Eles se tocam, internamente, e a concentração é mantida em todo o corpo¹¹. (PAXTON, 1975, p. 40, tradução nossa).

A partir da reflexão sobre as potencialidades e reverberações do toque no CI, procurava pensar sobre as características desse diálogo corporal como espaço de produção de conhecimento. Para o filósofo José Gil, o Contato-Improvisação é uma prática

¹¹ No original em inglês: This system is based in the senses of touch and balance. The partners in the duet touch each other a lot, and it is through touching that the information about each other's movement is transmitted. They touch the floor, and there is emphasis on constant awareness of gravity. They touch themselves, internally, and a concentration is maintained upon the whole body (PAXTON, 1975, p. 40)

que assenta no contato entre dois corpos: estabelece-se entre eles uma comunicação tal que começa uma espécie de diálogo em que o movimento de cada um dos pares é improvisado a partir de 'perguntas' postas pelo contato do outro; 'resposta' improvisada, mas que decorre do tipo de percepção que cada um tem do peso, do movimento e da energia do outro; 'resposta' dada num movimento ainda e sempre de contato que engendra uma nova 'pergunta' para o parceiro, e assim sucessivamente (GIL, 2004, p. 110).

No estabelecimento desse jogo de perguntas e respostas, conforme apontado por Gil, na sequência do trajeto desta pesquisa procurei levar aqui as abordagens do CI para uma reflexão acerca das possibilidades de relação de contato entre os corpos, quando imersos nas demandas das mídias digitais. Isso porque esse percurso precisou ser completamente repensado tendo em vista o contexto imposto da pandemia do COVID-19. E conseqüente impossibilidade de realização de qualquer prática de contato físico entre corpos. Neste momento, minha pesquisa então buscava salientar a questão do corpo em contato nas mídias digitais.

As questões pensadas neste instante giravam em torno de questões como: "será que a ausência do toque físico na relação digital, poderia ainda abarcar a dimensão do diálogo, ou ainda, guardar algum resquício de encontro?". Um contexto imposto de distanciamento físico entre os corpos, como o ocasionado pela pandemia, acabava por fazer emergir questionamentos sobre até que ponto é possível pensar no corpo como reverberação no contexto digital, e também de que modo existem (ou não) limitações cruciais para a produção de conhecimento corporal neste contexto.

Seguindo na trilha das considerações acerca das possibilidades e impossibilidades dos diálogos corporais quando se pensa na relação entre corpo, arte e tecnologias digitais, Leonardo Foletto levanta algumas questões, acerca do universo teatral. Segundo ele:

a necessidade da presença ao vivo, do olho no olho e do calor compartilhado entre os corpos, tida como impossível de reproduzir, é o que poupava as artes cênicas dos ventos da cultura digital que há tempos já varreram discos, fotografias, filmes e o tornaram disponíveis a cliques de mouse diante de uma tela de computador. Pois de alguns bons anos para cá os ventos se tornaram furacão e atingiram o teatro; as possibilidades da internet, auxiliada pela cada vez mais desenvolvida nanotecnologia digital, estão conseguindo relativizar até a presença, a experiência física do olho no olho e do calor trocados entre os corpos presenciais (FOLETTTO, 2011, p. 44).

As colocações de Foletto refletem uma discussão já disseminada no contexto dos estudos que contemplam a relação entre arte e tecnologia, bem como os estudos acerca da noção de presença. E afinal, a relativização da presença, tão debatida no universo teatral, segue provocando deslocamentos naquilo que se acredita como fundamento às artes do corpo: o encontro. Essas questões acabaram por perpassaram esse estudo justamente em função do contexto da pandemia que acabou por redirecionar muitos fazeres em arte para o universo digital, acabando por levantar reflexões acerca da efetividade do encontro nesses meios.

Os questionamentos neste momento giravam em torno de perguntas como: Será que esse fundamento primeiro – o encontro – seguiria cada vez mais imponente neste contexto? Será que a proliferação de *lives* neste período (espetáculos, coreografias, aulas, etc.) poderia ser uma espécie de prova que, pelo fato de estarem ocorrendo essas formas mediadas de relação, a característica do encontro estaria resguardada? Será que o desejo do encontro estaria sendo ao menos um pouco sanado? Essas eram algumas das questões que rondavam o estudo neste momento.

Ainda nessa linha de pensar sobre a relação entre corpo e máquina, lembrei de colocações feitas por Katz, a qual desenvolve estudo sobre o corpo como um *corpomídia* e que também efetuou uma análise sobre a questão desta relação entre corpo e máquina. Dentro disso, Katz comenta que:

as trocas de um corpo (humano) com outro corpo (o da máquina) são trocas com transformação, e o que lhe parece ser apenas exterior (os equipamentos), se ‘carnificam’ em corpo. [...] o corpo não é um organismo apenas biológico, uma tábula rasa sobre a qual a cultura vai, depois dele pronto, inscrevendo seus traços. Quando se trabalha em uma perspectiva evolucionista, deixa de ser possível falar de um corpo ‘pronto’. [...] Cabe lembrar que as transformações não se limitam ao corpo, pois também a máquina virá a ser modificada. A continuidade do contato do corpo com aquilo que passa a usar com frequência promove novos hábitos cognitivos, e as novas habilidades que foram conquistadas pedirão novos equipamentos. Isso ocorre porque corpo, movimento, cognição se relacionam (KATZ, 2015, p. 246-247).

A partir dessas análises, poderíamos pensar que os meios tecnológicos seriam extensões dos corpos, bem como os corpos também carregariam extensões desses dispositivos. Pode -se dizer que os corpos acabam por influenciar nos usos dos meios tecnológicos, e vice-versa. Essas reflexões sobre os entrelaçamentos entre corpo e tecnologias digitais se faziam aqui presentes,

especialmente em função do contexto imposto de distanciamento físico, o qual intensificou nosso olhar para essas relações. Porém, outros caminhos se mostravam ainda mais latentes como linha teórica a ser perseguida neste estudo.

Até porque ao mesmo tempo em que ocorriam essas reflexões acerca da relação entre corpo, contato e tecnologias digitais, a essa altura eu já estava realizando as práticas propostas de modo online por Luciana Paludo, conforme já apontado na parte introdutória deste trabalho. E essa experiência acabava por emanar não somente reflexões sobre a relação entre corpo e tecnologia, mas também aqueles instantes me proporcionavam, especialmente e cada vez mais, reflexões acerca do meu processo formativo como licencianda em Teatro, e para mais adiante disso, cada vez mais eu pensava que aquela experiência poderia se constituir em um material que pudesse colaborar com outros pesquisadores que seguem a trilha de estudos sobre a formação docente.

Aqueles instantes estavam dizendo outras tantas coisas diferentes que aos poucos rumavam em outra direção e dissolviam o foco da questão da tecnologia como direcionamento analítico. Nesse mesmo período, as leituras sobre a perspectiva da formação inventiva, especialmente a partir das proposições de Rosimeri Dias e Virgínia Kastrup dialogavam cada vez mais com aquela experiência que eu estava vivenciando e que convocava tantas questões sobre o fazer docente.

Daquele ato de transmissão de um conhecimento, emergia a percepção de que esse processo é permeado por tantas distorções, e é aí que está sua riqueza. A noção de transmissão aqui se relaciona com a ideia de transporte, conforme proposta por Régis Debray, o qual diz que

[...] o transporte transforma; o transportado é remodelado, metaforizado, metabolizado pelo seu deslocamento (o destinatário recebe uma carta diferente daquela que o destinatário colocou na caixa de correios). **Tradutore, traditore**. Do mesmo modo que herdar não é receber (mas joear, reativar, refundir). (DEBRAY apud PALUDO, 2017, p. 48, grifo do autor).

Essa noção, conforme apontada por Debray, acaba deslocando um pouco a percepção corriqueira de transmissão como um processo enrijecido, que apenas teria a função de replicação. Nesse sentido, reforça-se a ideia de que o transportado é remodelado, reativado, e que transmitir é reinventar. É nessa

dimensão da invenção como fundamento pedagógico, que se instaura a perspectiva de uma Formação Inventiva. A qual trata, conforme aponta Dias (2012), da abertura de um espaço e de um tempo para os acontecimentos, contendo o que neles tiverem que conter.

A noção de formação inventiva também aposta neste espaço que se dá no aqui e agora, na beleza da ação como a prática fundamental onde efetivamente se constroem os mundos, conforme aponta Kastrup (2012). São dessas relações permeadas de incertezas, de ruídos, de instabilidades, de sensibilidades, de deslocamentos, que se constituem os processos de ensino-aprendizagem, e estão aí os processos formativos. Consegui observar esses aspectos pela via da atenção ao corpo, e por isso quis compartilhar essa experiência neste Trabalho de Conclusão de Curso. Me vi como aluna de uma Licenciatura em Teatro refletindo sobre a formação docente e me perguntando: Como é pensar sobre ser professora em formação a partir de um trabalho de atenção ao corpo?

Conforme comentado na seção dedicada à abordagem metodológica deste trabalho, no decorrer deste processo muitas rãzinhas iam saltando, as quais eram difíceis de serem organizadas, assim como comenta Fernandes (2011). Mas aos poucos essas rãzinhas foram se organizando e cheguei então a elementos que considero fundamentais ao processo formativo docente em teatro: pela via do cultivo da atenção, um trabalho de ativação da sensibilidade, do posicionamento e do risco.

3.2 RELATO DA EXPERIÊNCIA

São seis e meia. Cai o dia, vem a noite. Momento de transição. Transição que inquieta, misto de angústia e de êxtase. Horário de suspensão em tempos de suspensão. Entrar em contato com o corpo como mobilização dialógica com o espaço-tempo. Colocar-se em disponibilidade, em diálogo com as tantas vivências que constituem o corpo-devir. O que diz meu corpo hoje?

Escolho localizar o ponto inicial deste relato às seis e meia da tarde/noite de alguns dias de um ano de pandemia. Este ano de 2020 que convocou tantas suspensões. Durante os primeiros meses do início da pandemia, era sempre

nesse horário que eu tinha a oportunidade de estar em contato com encontros de dança proporcionados por Luciana Paludo, oferecidos de modo remoto por suas redes sociais digitais. Navegando pela internet, buscando algum acolhimento naquele momento tão atípico, de tanta solidão e dúvida, encontro alguns artistas que começam a se aventurar na busca de modos de sentir que seus trabalhos artísticos estavam vivos.

Dentre estes artistas, então, encontro Luciana Paludo¹², a qual estava se disponibilizando a compartilhar seus conhecimentos em dança e trocar instantes de afeto e reflexão, ainda que remotamente. Estes encontros chegaram em mim como alento e nostalgia. Em contraponto com cada dia que começava a escurecer, vinha aquela oportunidade de um encontro comigo, com o cultivar de instantes de atenção ao meu corpo. Na sala do meu pequeno apartamento, com pouco espaço para deslocamento, eu me dispunha a absorver daqueles instantes aquilo que eles pudessem me proporcionar, em termos de aprendizado e de abertura. A sensação era de me sentir viva.

Nas semanas de início do confinamento em virtude da pandemia, passávamos os dias, eu e meu filho (com 10 anos), em nosso apartamento, procurando nos reorganizar naquela nova realidade. Ao mesmo tempo em que procurava aceitar aquele novo contexto e encontrar modos de ser e de estar, também sentia meu fazer em arte se esvaindo. E já no primeiro momento em que encontro Luciana Paludo na internet por meio dessas aulas online, percebo que aquele podia ser um instante de cultivo do meu fazer em arte. Era muito diferente aquele modo de estar em estado de atenção ao corpo, por meio de um aparelho eletrônico, que carregava consigo uma certa frieza, um certo distanciamento. E mesmo com aquele acalanto de estar ali e ter aquela oportunidade, preciso confessar que a mediação por meio da tecnologia não era nada confortável.

Fico pensando porque essa percepção se fazia presente. Talvez por falta de costume com esse formato, por não compreender como lidar com aquele modo tão impessoal de uma aula de corpo, e talvez também por uma espécie de

¹² Não irei me deter aqui em detalhar minha relação com Luciana Paludo ou os trajetos de cada passo deste processo, o que já foi feito na parte introdutória deste estudo e no subcapítulo anterior a este. Esta seção será dedicada a um relato em forma de registro sensível desta experiência.

revolta com aquele tempo onde fomos obrigados a suspender aquilo que nos é mais caro: o encontro. Essa revolta até se justificava, pois em meio àquele misto de insegurança, medo, angústia, incerteza e vazio ao qual fomos repentinamente arremessados, em março de 2020, aos poucos fomos procurando brechas para podermos seguir. Mas passado o impacto inicial e na continuidade do acompanhamento das aulas de Luciana Paludo, fui percebendo que eu podia me descolar um pouco de um formato mais convencional e me abrir àqueles instantes, da forma como fosse.

Nos primeiros encontros, eu ainda era um pouco presa a uma certa obrigação de tentar fazer as propostas naquele instante exato, como se eu estivesse com uma turma de colegas e a professora estivesse ali também, presencialmente, acompanhando meu fazer e me dando dicas para eu poder avançar. Muitas vezes eu também ficava dividida entre realizar o exercício e anotar coisas que eu julgava importantes e que precisavam ser logo anotadas para eu não esquecer. Mas aos poucos a casca da rigidez foi se quebrando. Uma rigidez que não podia combinar com aquele momento, que já era tão carregado de tensão.

Fui também percebendo que Luciana Paludo também se permitia estar aberta àqueles momentos, que eram muito diferentes um do outro. Ela se permitia não ter uma rigidez de estrutura da aula. Muitas vezes Luciana não passava exercícios, aliás, em nenhum momento seu objetivo era passar sequência de movimentos, mas sim falar dos princípios do movimento, refletir sobre a necessidade de compreender o funcionamento do nosso corpo por meio desse cultivo deste estado de atenção ao corpo. Por vezes ela estava ali ao vivo, naquele horário, mas com seu chimarrão, sentada em seu banco, simplesmente para falar. Falar sobre dança, sobre movimento, falar sobre o movimento da/na vida. E aquelas palavras eram sempre muito significativas.

Logo comecei a me permitir não ter a obrigação de realizar cada prática. Aos poucos, me permiti deixar aquelas palavras serem a música para meus movimentos. Então eu dançava. Então as palavras de Luciana Paludo eram palavras-dispositivo, palavras-estímulo, palavras-música, palavras-movimento. E junto com aquela música que vinha pelas palavras de Paludo, iam surgindo do meu corpo-pensamento, outras tantas palavras. Eram as rãzinhas saltando. Eram os ingredientes deste menu degustativo em cocção. E o meu corpo-

pensamento ia longe, pensando muito na docência, pensando no teatro, na dança, na arte, na formação docente. A voz de Luciana Paludo era como um impulso para a criação, a proposta de movimento era um estímulo, e então eu me permitia deixar meu corpo me dizer, descobrir seus próprios caminhos, estar em relação com o tempo e com o espaço, no aqui e agora.

Meus Diários de bordo também acabaram tendo essa fluidez, também não tive compromisso de estrutura nessas anotações. Elas me serviram como suporte, onde eu ia espiando, e tramando as costuras prático-teóricas desta pesquisa. E essas tramas iam então, aos poucos, desenhando breves reflexões sobre o fazer docente. Minha vontade naqueles dias era ter uma sala grande e vazia. Um santuário para mim. Mas penso que essa sala vazia está na verdade dentro de nós. Um lugar para ser habitado com nosso amor pela docência e pela arte.

4 UM CONVITE

Neste momento, convido-as a degustarem o *Menu* recebido – parte 2 deste trabalho. Sintam-se à vontade para saborearem este cardápio da forma que for mais agradável, deixando as palavras dançarem em uma alquimia

reflexiva que envolve corpo, formação docente e teatro. Sintam-se à vontade para convocarem seus corpos-pensamento, degustando movimentos, palavras, diálogos, reflexões, afetos.

Após a degustação do *Menu*, convido-as a retornarem à parte 1 deste trabalho, especificamente na página 58, para acompanhamento das considerações finais e referências deste estudo.

5 MENU

MENU

Entrada

DEGUSTAÇÃO.....	31
-----------------	----

Prato Principal

ATENÇÃO.....	32
--------------	----

Ingredientes

SENSIBILIDADE.....	39
RISCO.....	44
POSICIONAMENTO.....	50

Para adoçar a alma

CORPO-MATERIAL.....	56
---------------------	----

5.1 ENTRADA

5.1.2 A DEGUSTAÇÃO

DEGUSTAR¹³

experimentar com atenção e deleite o sabor de; saborear, provar.

apreciar com suavidade, atenção e delícia.

Faço um convite, a partir de agora, a um momento degustativo, a partir de um cardápio de palavras em movimento a serem saboreadas como espaço de reflexão. Palavras que dançam, que se deslocam, que se relacionam e que se colocam em suspensão. Lanço um olhar descompromissado com qualquer linearidade ou com qualquer cobrança, deixando as experiências surgirem e dialogarem com os tópicos aqui levantados.

Convido-os a saborearmos essas palavras e nos nutrirmos com esses ingredientes que considero necessários ao fazer docente. Coloco-me em disponibilidade, procurando instigar reflexões e desse modo contribuir especialmente para o campo da formação docente em teatro, com foco no corpo como *locus* investigativo, a partir daquilo que emergiu como potência nesta experiência para pensar a formação do professor de teatro.

Entendo a formação docente como um contínuo processo de nutrição. Chamamos à mesa uma convidada muito especial: a abordagem da formação inventiva como lugar que contempla muitos aspectos que considero válidos como processo formativo. A partir da noção de formação inventiva, entendo o processo de formação docente como espaço de ação. Isso porque Dias (2012) e Kastrup (2012), apontam a formação inventiva como um espaço onde conhecer é agir. As autoras trazem as noções de experiência e deslocamento, utilizadas nesse estudo, a partir de uma ótica foucaultiana.

A formação exige nutrição constante. E precisamos nos nutrir tanto com repertório técnico quanto com repertório sensível. Essa experiência foi um espaço de nutrição. Convido então vocês a acompanharem este cardápio e realizarem suas experiências degustativas.

¹³ Definições do dicionário Oxford Languages. Oxford University Press. Disponível em <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/> Acesso: em 10/01/2020.

5.2 PRATO PRINCIPAL

5.2.1 ATENÇÃO

- *Primeiro procure zerar, soltar todo o ar.*
- *Depois inspire profundamente, devagar, observando como está a respiração hoje.*
- *Depois expire devagar e siga observando.*

Agora vem um desafio:

- *Continuar com essa atenção à respiração, mas agora caminhando;*
- *Caminhe para a frente inspirando;*
- *Caminhe para trás expirando.*
- *Outro desafio é seguir prestando atenção na respiração e manter a respiração lenta e profunda, mesmo quando estiver fazendo movimentos rápidos¹⁴.*

Ao respirar, coloco-me em total atenção ao processo de entrada do ar, de expansão do diafragma, e na posterior saída do ar, percebo as possibilidades de controle desta saída. Nesse processo de atenção ao respirar, amplio minha consciência das vértebras, dos órgãos internos, da distribuição do ar no meu corpo. Percebo também o processo de retroalimentação que ocorre entre corpo e espaço. Nesta relação, percebo que me nutro constantemente do ar que está próximo às minhas narinas e o devolvo para aquele meio. Nutro-me do espaço e o espaço nutre-se de mim. Dessa forma, a atenção é o elemento maior, que posso pensar em servir agora como prato principal.

O que a atenção convoca? Dentre os tantos ingredientes que podemos degustar no que se refere a pensar sobre a importância do cultivo de um estado de atenção nos campos da educação e da arte – e especialmente no tocante à formação docente em teatro – elejo alguns. Trabalhar o estado de atenção ao corpo é prática da **sensibilidade**, do **posicionamento** e do **risco**. E cada um desses elementos possui uma química própria que contempla tantos outros ingredientes. Dessa forma, organizo aqui o elemento da atenção de forma a

¹⁴ Proposta prática (aqui adaptada) transmitida por Luciana Paludo em um de seus encontros online disponibilizado pelas suas redes sociais, no dia 31/03/20.

conter em si os três elementos grifados, os quais serão trabalhados nos subcapítulos a seguir.

No entanto, faz-se necessário detalhar as nuances da atenção para explicitar como se relacionam os demais elementos. Tais questões passam necessariamente pelo corpo: estar atento ao corpo amplia a percepção de si e por isso mesmo, a percepção em relação ao mundo. É um minucioso trabalho de uma escuta sensível e ativa que interage com o espaço do outro. Convoca posicionamento: do corpo no espaço e do corpo na sociedade, é um corpo-político. E por isso, está sempre em risco, porque constantemente se desloca, revisita lugares em si e, portanto, no mundo, em um constante processo de desalojar-se e realojar-se. Seguindo nesses entendimentos, podemos dizer que o cultivo dessa atenção ao corpo é um compromisso ético-estético-político, e nesse sentido, relaciono diretamente essa abordagem de compromisso à noção de Formação Inventiva.

Isso porque, ao traçar entendimentos acerca daquilo que vem a constituir a ideia de formação inventiva, Rosimeri Dias aponta aspectos que caracterizam essa dimensão ética-estética-política nesse campo:

Ética porque se abre para a possibilidade de fazer escolhas. No campo da formação, expressa uma dimensão que ao não se fechar em dar forma ao futuro professor expande a possibilidade de se desformar, de se transformar. Estética como um dos caminhos possíveis, entre outros, pelos quais adultos, jovens e crianças realizam estilos de vida não conformados e não consensuais, como ensinou Michel Foucault, afirmando a possibilidade de criar uma vida bela e livre. Política pela atitude de forjar novos encontros, sempre outros que se movem para se diferir daquilo que somos (DIAS, 2012, p. 29).

Tendo em mente essas 3 dimensões – ética, estética e política – traço aqui uma correlação direta com os 3 tópicos que elegi como elementos a serem aqui degustados – sensibilidade, risco e posicionamento. Nesse sentido, trago aqui um convite a pensarmos: uma ética da sensibilidade, uma estética do risco e uma política do posicionamento.

A ética da sensibilidade aqui busca expandir a possibilidade de se desformar, de se transformar por meio da relação com o espaço do outro, que pode também ser pensada a partir do espaço corporal do outro. Penso também em uma estética do risco como possibilidade de pensar o corpo como potência que desenha caminhos não conformados e não consensuais, que se deslocam, se desalojam, se desnaturalizam. E uma política do posicionamento como essa

atitude de forjar novos encontros, a partir da utilização de meu corpo aciono outras possibilidades, de forma a criar a abertura para o impensado. É disso que falo quando me refiro a posicionamento político.

Nesse sentido, a noção de formação inventiva contempla diversos aspectos sobre os quais concordo que precisam se fazer presentes quando falamos em formação docente. Isso porque “uma formação inventiva [...] se desvia da lógica da capacitação e investe na experiência compartilhada entre formadores e formandos” (DIAS, 2012, p. 29). Ao longo do meu processo formativo em teatro essa noção sempre se fez presente. Sempre penso na formação como este lugar da experiência, daquilo que se constrói na relação. E para estarmos nesse lugar, é preciso uma disponibilidade de abertura à experiência, reafirmando, como nos diz Jorge Larossa Bondía, que “a experiência é o que nos passa, nos acontece, o que nos toca, não o que se passa, não o que acontece ou o que toca” (BONDÍA, 2002, p. 21).

Acredito nesse momento dedicado ao cultivo da percepção do corpo em estado de atenção em uma experiência ampliada com o meio, como inerente ao fazer teatral, à docência em teatro e ao contínuo processo formativo. Dentro da docência em teatro, independente do direcionamento de trabalho que cada profissional siga em seu trajeto, o cultivo da atenção a partir do trabalho com o corpo é fundamental. E isso não se dá somente na determinação da forma, dá-se justamente em uma artesanaria que prioriza o fazer, o praticar, a relação.

Durante muitas das aulas de Luciana Paludo pela internet, ela enfatizou que seu objetivo não era chegar na forma ou passar sequências de movimentos, mas apontar princípios que pudessem ser espaços de vivência e de investigação. Durante uma destas aulas *online*, Luciana Paludo comentou que

a qualidade de atenção a cada movimento, iniciando pela respiração, é quase que um diagnóstico da nossa situação atual do corpo hoje, do nosso estado, se a gente consegue inspirar e expirar com profundidade. E se a gente vai repetindo esses movimentos ao longo dos dias nós vamos percebendo as peculiaridades desses mesmos movimentos, aparentemente simples, nas nossas ações cotidianas. Por exemplo: caminhar e respirar. Todos nós caminhamos e respiramos, mas quanto que a gente presta atenção nisso? Quanto que estou ciente, neste momento, de qual parte do meu corpo que mais carrega tensão, por exemplo? Qual a parte do meu corpo que sustenta o meu peso? Estou sentada, estou em pé, estou sentada no chão. E cada lugar que eu estiver prestando atenção, eu vou perceber que o

meu corpo tanto tem potências quanto tem limites (PALUDO, 2020, informação verbal)¹⁵.

O que ela propôs durante esses encontros foram modos de instigar, de ativar o corpo, de descobrir caminhos para os movimentos. E acredito que o fundamento principal do trabalho de um professor seja justamente esse: instigar as buscas e as descobertas. O processo de investigação desses modos de ativar o corpo, foram para mim também modos de ativar a reflexão sobre a formação docente em teatro. Minha experiência como aluna, naquele momento, convocou reflexões tanto como uma licencianda em teatro em seu processo formativo, como também enquanto artista e docente que já sou.

Vejo essa experiência como um encorajamento, tanto a partir do meu ponto de vista como participante, realizando as práticas propostas por Luciana Paludo, quanto do ponto de vista de quem reflete sobre a docência e assimila modos de encorajar seus alunos. Mas acredito que para nos colocarmos nesse lugar de indicar caminhos, precisamos, como professores, nos disponibilizarmos às nossas próprias práticas de agir. Uma formação inventiva é forjada nesse agir, já que nesta abordagem “[...] o conhecimento não é uma representação, mas uma ação, uma prática. Conhecer é praticar. Conhecer é agir. [...] Então o que existe no início são ações de conhecer, são práticas de conhecer” (KASTRUP, 2012, p. 54). E sem a atenção, essas ações não acontecem. Pois pode-se repetir o mesmo movimento várias vezes, mas conhecer implica em uma prática atenta a esse movimento.

Quando nos colocamos em disponibilidade prática e nos perguntamos “o que pode meu corpo hoje?”, – pergunta base da proposta de Luciana Paludo – estamos imersos na ação de conhecer, e desse modo, aguçamos nossa sensibilidade, nos colocamos em risco e percebemos nosso posicionamento. Esses encontros, foram modos de perceber, pelo corpo em ação, aspectos fundamentais a constituírem a atividade docente, ou que precisariam perpassar o processo formativo docente. É possível observar a teorização chegando junto a esse fazer, até porque “[...] a teoria já é uma prática” (KASTRUP, 2012, p.58).

¹⁵ Palestra online realizada por Luciana Paludo em aula veiculada em seu perfil do *Facebook* e do *Instagram*. O conteúdo da palestra está disponibilizado apenas em um repositório fechado somente para membros do grupo do *Facebook* “Linguagem de pesquisa autoral em dança”, administrado por Luciana Paludo.

O corpo em estado de atenção é um corpo produtor de conhecimento. Vejo esse movimento de se colocar em abertura para esse cultivo da atenção como diretamente relacionado com o estado de jogo tão trabalhado no teatro. Nosso objetivo no teatro é justamente uma busca por conquistar um estado de atenção ao jogo, uma prontidão, um estado de alerta, um estado de presença, pois como nos diz Viola Spolin: “Atuar requer presença. Aqui e agora. Jogar produz esse estado” (SPOLIN, 2008, p. 17). No teatro, acionamos este estado perceptivo, buscando uma qualidade de atenção fundamental ao fazer teatral.

Spolin aponta que “[...] o próprio ato de procurar o momento, de estar aberto aos parceiros de jogo, produz uma força de vida, um fluxo, uma regeneração para todos os participantes” (SPOLIN, 2008, p. 17). Essa experiência com as aulas de Luciana Paludo, juntamente com as vivências com jogo na formação em Licenciatura em Teatro, possuem relação direta com meu trabalho de atriz e de professora de teatro em formação. Percebo que ativar esse estado de percepção é nosso grande desafio tanto na atuação teatral quanto na docência em teatro. É fundamental cultivarmos momentos como esses, em que nos disponibilizamos a perceber nosso corpo, a descobrir os princípios que estão na base e que preparam nosso corpo para as criações cênicas e para as criações que perpassam a atividade docente em seus diversos processos de ensino-aprendizagem.

A proposta de Luciana Paludo é justamente essa: levar a percepção para as partes do corpo, encontrar e experimentar as dobras, conhecer as estruturas, experimentar os apoios, lidar com o peso, velocidade, com os fluxos, com o direcionamento do corpo no espaço. E ela comenta sobre a importância desse espaço de percepção do corpo como necessário tanto à arte quanto à vida, dizendo que muitas vezes

[...] a percepção do nosso corpo ela vem muito pela dor. [...] Grande parte das pessoas elas não ficam percebendo o movimento saudável, elas começam a perceber que tem parte posterior ou coluna lombar quando dói as costas. E às vezes a gente pergunta “Onde dói?” e a pessoa diz: “as costas”. Daí parece que “as costas” é um bloco. E é difícil de localizar o que a pessoa está sentindo. Então eu fico muito pensando que a qualidade da percepção ela vai nos fazer localizar as nossas tensões, [...] quanto mais a gente é dono do corpo, souber isso, ou disso, mais a gente vai conseguir interferir no nosso movimento.

Talvez a grande chave seja a parcela de interferência que eu consigo gerar a partir dessa percepção (PALUDO, 2020, informação verbal)¹⁶.

Lidar com a percepção das nossas possibilidades e limitações fortalece apropriações em nosso processo criativo como professores de teatro. Se pensarmos a docência – em qualquer área – como uma criação, retomamos então o fato da importância desse trabalho de atenção. A ideia da formação inventiva é totalmente calcada na criação como base de sustentação e efetivação. Conforme comenta Dias: “uma formação inventiva é exercício da potência de criação que constitui o vivo, é invenção de si e do mundo, se forja nas redes de saberes e fazeres produzidas histórica e coletivamente” (DIAS, 2012, p. 36).

Vejo também a ideia de criação no processo formativo relacionada ao cultivo do aqui e agora. Hoje, como licencianda em teatro, procuro criar formas de vivenciar o aqui e agora pela via da atenção ao corpo. Esse é um espaço criativo que contempla os tantos fazeres que dialogam com nosso ontem e nosso amanhã por meio do aqui e agora. E não é fácil cultivar esse estado de presença no aqui e agora, e se colocar à espera. “Estar à espera é permitir que o desconhecido – o novo, o inesperado, talvez o momento de arte (vida) se aproxime” (SPOLIN, 2008, p. 18).

Refletir sobre esse instante tão especial, e ao mesmo tempo tão difícil de encontrar, me faz lembrar de alguns momentos especiais que aconteceram durante minha formação de Licenciatura em Teatro. Momentos em que entramos em contato com escolas e foram desenvolvidas propostas de teatro, e pude ver os olhinhos das crianças brilharem ao realizar os jogos teatrais. A beleza da descoberta é fascinante. A beleza do aqui e agora é fascinante. A beleza de nos permitirmos estar em estado de atenção e percebermos o que está pulsando, é fascinante. E instaurar tal estado de beleza requer de nós o constante cultivo desta atenção.

Para reforçar tudo o que vem sendo aqui delineado no tocante à questão da importância do cultivo deste estado de atenção, pela via corporal, trago mais

¹⁶Palestra online realizada por Luciana Paludo em aula veiculada em seu perfil do *Facebook* e do *Instagram*. O conteúdo da palestra está disponibilizado apenas em um repositório fechado somente para membros do grupo do Facebook “Linguagem de pesquisa autoral em dança”, administrado por Luciana Paludo.

algumas palavras de Luciana Paludo que reafirmam e sintetizam aspectos aqui pontuados. Ao falar sobre o processo criativo na composição coreográfica, ela sugere caminhos desse cultivo, sendo assim, ela dá o seguinte alerta:

Trabalhem diariamente a percepção do corpo, seja lavando uma louça, seja fazendo uma aula, seja comendo uma refeição. Não é foco, é atenção. É perceber aquela ação naquele instante. Isso para mim é fundamental para você compor alguma coisa. A partir do momento em que você aguça esse estado de atenção, de percepção, todas as coisas parece que começam a conversar com aquela ideia que você está buscando formar, e daí todas essas informações começam a operar e também te trazer material formativo, material de inspiração, de pensamento e de jogo (PALUDO, 2020, informação verbal)¹⁷.

A ação de lavar a louça, citada por Luciana Paludo, é cotidiana, e pode ser executada de forma repetitiva, automática. Mas colocando nosso corpo em estado de atenção podemos passar a operar na beleza da poética do cotidiano. O estado de atenção nos leva então a um estado de criação, de *poiesis*. Este estado ampliado de percepção é parte integrante de nosso constante processo criativo como artistas e eu diria também, como professores. Isso porque precisamos ativar nossas percepções para aguçar nossas relações.

Após então a apresentação deste prato principal, passamos a saborear os ingredientes contidos no ato de nos dispormos à atenção corporal, e então perceber que essa experiência convoca a confecção daquilo que nutre a docência em teatro. Convido-os então a degustarmos esses ingredientes que nos nutrem, como docentes e artistas: sensibilidade, risco e posicionamento. Nestes ingredientes, há ainda uma grande mistura de sabores, com seus aromas, cores, texturas, em que cada ingrediente realça o sabor do outro, ou seja, eles estão presentes uns nos outros, eles afetam uns aos outros, só se separam em termos didáticos e analíticos, mas dialogam entre si.

¹⁷ Palestra online realizada por Luciana Paludo em aula veiculada em seu perfil do *Facebook* e do *Instagram*. O conteúdo da palestra está disponibilizado apenas em um repositório fechado somente para membros do grupo do Facebook “Linguagem de pesquisa autoral em dança”, administrado por Luciana Paludo.

5.3 INGREDIENTES

5.3.1 SENSIBILIDADE

- *Caminhe pelo espaço, pensando na consciência da pisada no chão, percebendo: os pontos dos pés, como os pontos de apoio entre calcâneo, dedão, mindinho, todos os dedos, borda externa dos pés, arco longitudinal alto. Caminhe pensando no calcâneo tocando no chão, no desdobramento do pé e nas diferenças de pressão que o pé exerce no chão. Pense na parte do pé que toca o chão, e nesse desdobrar do pé, nessa transferência de peso, nesse controle¹⁸.*

Caminho pelo espaço e percebo a temperatura e a textura do chão, o vinco da lajota, o barulho, o meu peso provocando transformações neste chão, assim como a rigidez deste chão provocando transformações no meu pé. Ao tomar consciência das bordas do meu pé por meio do toque atento ao chão, tomo também consciência de que a ação presente na relação do meu pé com o chão constrói o modo de ser tanto do meu pé quanto do chão. Assim, entendo a sensibilidade como a parte mais refinada da percepção.

Dessa forma, proponho pensarmos o trabalho docente a partir de uma ética da sensibilidade. Entendendo essa ética como um compromisso fundamental do processo formativo, e que se dá imprescindivelmente naquilo que ocorre na prática da minha relação com o outro. É uma prática de escuta, mas não uma escuta que tenha qualquer semelhança com passividade, e sim uma escuta ativa, e por isso sensível, que se dá nas ações de relação. Ao desenvolver estudos sobre a formação inventiva, Kastrup a relaciona com a produção de mundos por meio das práticas, dizendo que na perspectiva da formação inventiva “há práticas, ações concretas. [...] As práticas têm uma potência inventiva. Diferentes práticas produzem diferentes mundos (KASTRUP, 2012, p. 56).

Gosto de pensar a partir desse entendimento trazido por Kastrup, especialmente por acreditar que o desenvolvimento da sensibilidade tem a ver com esse espaço de abertura à prática. Penso que ativar a sensibilidade é ativar

¹⁸ Proposta prática (aqui adaptada) transmitida por Luciana Paludo em um de seus encontros online disponibilizado pelas suas redes sociais, no dia 24/03/20.

essa abertura. Os efeitos das práticas que perpassam nosso trajeto contribuem para produzir nossa formação, a qual está em eterno devir em função de mais e mais práticas. Ao colocar meu corpo na ação de me relacionar com o espaço, aguço a sensibilidade em relação com aquilo que me cerca e aguço também a reflexão acerca da formação docente.

Devo confessar que considero muito difícil encontrar a forma ideal de abordar a questão da sensibilidade no exercício da docência, porque para mim é inconcebível pensar sobre docência sem pensar em uma constante atitude ética de sensibilidade. Por isso acho extremamente difícil colocar em palavras o que vem a ser a sensibilidade. Mas mesmo com apreensão, arrisco a pensar sobre a sensibilidade, não na pretensão de uma definição, mas partindo do pressuposto que esse é sem dúvida um dos ingredientes principais quando se fala em processo formativo docente, e sobre o qual humildemente me arrisco aqui a discorrer.

Se visitarmos o dicionário pesquisando o significado da palavra sensibilidade, encontraremos diversas dimensões desse significado, em diferentes contextos, como:

Capacidade de perceber sensações físicas; tendência natural para reagir aos estímulos físicos: sensibilidade à dor. Disposição para sentir ou para se emocionar diante de algo ou alguém. [...] Aptidão para assimilar modificações e de a elas responder. Facilidade para se machucar por algum motivo, ou agente, externo: suscetibilidade ao sereno. Aptidão para apreender e demonstrar sentimentos. Capacidade de reagir a um contato, a uma alteração ambiental. [...] Qualidade de um instrumento que acusa as mínimas variações de quantidade ou intensidade: a sensibilidade de uma balança; a sensibilidade fotográfica de um filme (DICIO, 2020).

Destaquei alguns trechos dessas definições porque, por mais que se refiram a contextos diferentes do contexto que está em questão neste estudo, acredito que contemplam reflexões acerca daquilo que buscamos propor aqui como pensamento sobre sensibilidade. Isso porque, se pensarmos em: capacidade de compreender, disposição para sentir, aptidão para assimilar modificações, aptidão para apreender, capacidade de reagir, mínimas variações de quantidade e intensidade, podemos sem dúvida relacionar essas características como importantes a um processo formativo docente.

Proponho pensarmos a sensibilidade como um afinamento das percepções. Afinamento das percepções sensoriais e inter-relacionais. E a

experiência de encontro com as aulas online de Luciana Paludo me proporcionaram essa reflexão sobre a sensibilidade, tanto ao trabalhar o aguçar da minha sensibilidade cinestésica, quanto o aguçar da reflexão acerca das inter-relações presentes no fazer docente. Sobre esse caminho de cultivo da sensibilidade que se constrói em aula, Luciana Paludo comenta que:

[...] tudo isso tem um tempo de ação. [...] É um tempo talvez da intimidade, da confiança, que uma sala de aula gera na gente, o tempo da cumplicidade. Porque esse tempo da generosidade, da delicadeza, da confiança, de uma certa possibilidade de abertura, de ser mais natural, esse tempo ele se constrói muito nas aulas quando a gente passa a conhecer mais as pessoas (PALUDO, 2020).

As palavras de Luciana Paludo abarcam tantos outros elementos que rondam a questão da sensibilidade. E penso que uma ética da sensibilidade deva caminhar junto com várias outras éticas, como: do respeito, da humanidade, do amor, da empatia, do afeto, dentre outras. Na verdade, só acredito em uma ética da sensibilidade que contemple todos esses tantos aspectos como inerentes à sua constituição. Pensar sobre isso me faz lembrar de oportunidades que tive ao longo do percurso na Licenciatura em Teatro para confirmar a necessidade primordial do cultivo da sensibilidade.

Tive, por exemplo, oportunidade de participar de debates e eventos a respeito da questão da acessibilidade. Cito um evento em que haviam muitas pessoas com deficiência dando seus relatos sobre a questão da acessibilidade e suas dificuldades em conseguir ver a sociedade como uma sociedade acessível. E me chamou a atenção o fato de que todos eles disseram que existem sim as barreiras arquitetônicas que dificultam o ir e vir deles, mas que, porém, a maior barreira é a falta de sensibilidade. Falar em inclusão não é apenas construir rampas, vagas especiais, ou destinar um monitor para um estudante em sala de aula, mas é ter o cultivo da sensibilidade como fundamento primordial.

Em um de meus Estágios da Licenciatura em Teatro, por exemplo, me deparei com uma monitora de uma estudante com autismo que era completamente nociva à esta aluna, pois não permitia o entrosamento dela nas aulas, reprimindo cada tentativa de interação da menina. Como estagiária na docência em teatro, busquei o tempo todo diluir aquela repressão, buscando incluir a aluna nas atividades. Essas percepções por vezes são sutis. Às vezes

é um detalhe pequeno, uma atitude simples que nos oportuniza o cultivo da sensibilidade.

Acredito que a falta de sensibilidade em uma perspectiva inter-relacional e social ocorre muito em função de certas cascas impermeáveis que as pessoas possuem e que não permitem fissuras para que ocorram trocas. É uma espécie de busca por um purismo formatador, que não pretende olhar para a beleza da diversidade. Não permite olhar para os ruídos, conforme aponta Luciana Paludo (2020). O trabalho corporal permite pensarmos a questão da sensibilidade pela via dessa enriquecedora diversidade de ruídos.

Acerca dessa questão ao longo da sua trajetória de trabalho com a dança, Luciana Paludo comenta:

A partir do momento em que eu dou essa sugestão de movimento, eu recuo e começo a observar como é que as pessoas estão devolvendo esse movimento, aí que mora também outra chave da pesquisa: eu começo a prestar atenção na tradução desses movimentos. Nas releituras, nos caminhos que se refazem a partir daquela sugestão. Adoro os ruídos. O que são ruídos? É quando o movimento sai diferente da qualidade que eu mostrei, preservando um certo trajeto, uma certa sugestão, e a pessoa vai imprimindo o seu tempero, o seu modo de fazer aquele movimento (PALUDO, 2020, informação verbal)¹⁹.

Concordo com ela sobre a riqueza dos ruídos. Eu diria que uma das grandes belezas do processo de ensino-aprendizagem são esses atravessamentos que emergem da relação em ato. Da alquimia que resulta dos tantos temperos. Não se trata necessariamente de contextos em diálogo, mas de perceber os efeitos das práticas e a confecção de mundos a partir dessas práticas relacionais. Isso é uma formação inventiva. Rosimeri Dias nos lembra que

[...] a aposta de uma formação inventiva é fazer com o outro, e formar é criar outros modos de viver-trabalhar, aprender, desaprender e não apenas instrumentalizar o outro com novas tecnologias ou ainda, dar consciência crítica ao outro. (DIAS, 2012, p. 36)

Acredito que possamos pensar a educação pela via do acolhimento destes ruídos. Uma educação que se permita desapegar de formatos ditos ideais, para abrir espaço ao potencial que o ato pode gerar. A riqueza deste

¹⁹ Palestra online realizada por Luciana Paludo em aula veiculada em seu perfil do *Facebook* e do *Instagram*. O conteúdo da palestra está disponibilizado apenas em um repositório fechado somente para membros do grupo do Facebook “Linguagem de pesquisa autoral em dança”, administrado por Luciana Paludo.

processo está justamente nos ruídos da/na relação, nos atravessamentos inerentes a esse fazer, um fazer com o outro, um fazer formativo. É um trabalho de aguçamento do nosso campo perceptivo. E a observação deste espaço só é possível por meio da construção de uma ética que tem como princípio norteador o cultivo da sensibilidade. Não tenho a pretensão de achar que esta seja uma tarefa fácil.

Chegar na sensibilidade não é como comprar um passaporte para ser usado quando for preciso. Podemos nos deparar com determinada situação em que conseguimos efetivar um momento relacional interessante e construtivo para ambos os envolvidos. Mas nem sempre conseguimos conquistar uma sensibilidade tal. É um cultivo diário. Nesse sentido do cultivo, Luciana Paludo é mais uma vez inspiração para mim, pois ela é exemplo de alguém que se coloca em disponibilidade para trabalhar a atenção ao seu corpo diariamente de forma disciplinada.

Ressalto nesse aspecto, a importância da disciplina no cultivo da sensibilidade, que muitas vezes se efetiva no cultivo de uma escuta que busca a troca, o respeito. Luciana Paludo comenta que

[...] a chave da educação em dança é a criação. É essa interação. É o conhecer o movimento das pessoas que estão naquele espaço comigo. É desenvolver um respeito mútuo das pessoas que estão na sala para que elas possam ver os outros se moverem. Por que hoje em dia vamos combinar que é difícil escutar o outro né? Uma aula de dança é uma aula de escuta, porque eu preciso não só criar o movimento ou executar, mas eu preciso sentar para assistir, sentar e olhar, sentar e dar um feed-back, contar para o colega como estava o movimento dele (PALUDO, 2020, informação verbal)²⁰.

Acredito no trabalho da sensibilidade no processo de ensino-aprendizagem como um lançar mão da ação de abertura ao outro, percebendo cada instante como espaço de construção conjunta e, portanto, criativa. Uma ética da sensibilidade, é a percepção de que este é um processo de construção conjunta em um movimento de afeto mútuo, em um movimento que se dá em todas as direções.

²⁰ Palestra online realizada por Luciana Paludo em aula veiculada em seu perfil do *Facebook* e do *Instagram*. O conteúdo da palestra está disponibilizado apenas em um repositório fechado somente para membros do grupo do Facebook “Linguagem de pesquisa autoral em dança”, administrado por Luciana Paludo.

5.3.2 RISCO

- *Fique em pé, abra bem toda a planta dos seus pés e verifique se o seu peso está bem distribuído em toda a planta dos seus pés.*
- *Com o esforço do abdômen, desloque o corpo um pouco para frente, formando um pequeno vetor. Perceba como você pode se manter assim, perceba as tensões e não deixe essa tensão subir para os braços ou o rosto. Volte ao centro do seu eixo.*
- *Agora realize esse mesmo vetor para trás, levando o peso para o calcâneo.*
- *Agora transfira o peso para um dos lados, até chegar ao ponto de tirar a perna oposta do chão. Faça do outro lado. E à medida que você vai se familiarizando com esse equilíbrio, pode ir deslocando um pouco o tronco e subindo um pouco mais a perna²¹.*

Ao ficar em pé, percebo cada parte desse pé que sustenta todo o peso do meu corpo e que por isso está constantemente em risco. Desloco-me então da minha segurança de estar com toda a planta do pé no chão para me arriscar no ato de jogar com meu peso fora do eixo. Minha estrutura se adapta e dialoga com suas tensões, seus relaxamentos, suas configurações e combinações. Nesse jogo de risco em estar fora do eixo, procuro perceber a ação de acolhimento de minhas possibilidades e fragilidades.

Estar aberto ao momento presente é estar em risco. É estar no necessário risco do deslocamento. Trago um convite a pensarmos uma estética do risco, no sentido de deslocamento de certezas, em direção a impermanência que perpassa a docência. Trago um convite a nos permitirmos saborear a beleza do risco. Visualizo uma estética do risco como uma obra dinâmica, que tem como característica o constante movimento de deslocar-se que se dá na experiência interativa, como espaço formativo.

Ao refletir sobre a questão do deslocamento na perspectiva da formação inventiva, Rosimeri Dias traz as colocações de Foucault acerca desse aspecto,

²¹ Proposta prática (aqui adaptada) transmitida por Luciana Paludo em um de seus encontros online disponibilizado pelas suas redes sociais, no dia 16/04/20.

o qual reflete sobre o movimento de constante transformação que se faz presente em sua dinâmica de trabalho. Nesse sentido, Foucault comenta:

Meu problema, ou a única possibilidade de trabalho teórico para mim, seria somente a de deixar o desenho mais inteligível possível, o traço do movimento pelo qual eu não estou mais no lugar onde estava agora há pouco. Daí, a perpétua necessidade de realçar o ponto de passagem que a cada deslocamento arrisco modificar, senão o conjunto, pelo menos a maneira pela qual se lê ou pela qual se apreende o que pode haver de inteligível. Essa necessidade, portanto, não aparece jamais como plano de um edifício permanente; não é preciso reclamar e impor as mesmas exigências como se tratasse de um plano; trata-se, mais uma vez, de traçar um deslocamento, traçar não edifícios teóricos, mas deslocamentos pelos quais as posições teóricas não cessam de se transformar (FOUCAULT apud DIAS, 2012, p. 25).

Deslocamento para Foucault, portanto, implica em risco, abrir ao impensado implica em risco, que funciona como o desestabilizar de certezas. A experiência formativa nos convida a lidar com esse constante espaço, que tem o risco como base. A ideia de uma formação inventiva não toma as coisas como dadas a priori, ao contrário, se efetiva em um espaço que está em movimento, que interage, que dialoga, que se desnaturaliza. Sobre isso, Dias comenta que “a ideia da desnaturalização é fundamental para que se possa mergulhar na experiência presente. Ou seja, abrir espaço e tempo para os acontecimentos, do modo como eles se dão” (DIAS, 2012, p. 33).

Acredito muito nesse espaço de abertura à experiência presente como fundamental à docência, em qualquer área do conhecimento. É só a partir dessa disponibilidade que pode ocorrer qualquer espaço construtivo. Ao nos dispormos à abertura ao risco vivenciamos o processo de ensino-aprendizagem, vivenciamos o risco que é nos conhecermos e conhecermos ao outro. É uma disposição a dialogar em um espaço de instabilidade, no qual é preciso uma atitude de suspensão das seguranças para permitir a entrada do imprevisto.

Isso porque “[...] ao provocar deslocamentos uma formação inventiva trabalha sob o signo do novo e do imprevisto. [...] Suas estratégias se abrem à desnaturalização e à articulação do improviso com a invenção” (DIAS, 2012, p. 31). Aproveito a abordagem do improviso como parte integrante de uma formação inventiva, para fazer uma ponte com o improviso presente na improvisação teatral. Preciso confessar que o trabalho de improvisação teatral sempre me provocou muito, proporcionando um estado de ativação da

adrenalina. Penso que isso ocorra justamente porque o improviso lida com esse estado de risco. Estamos o tempo todo em uma corda bamba. Sob meu ponto de vista, este é um estado de prazer e de tensão, ao mesmo tempo.

Sempre achei a improvisação teatral um lugar dos mais difíceis de estar. Isso porque na improvisação nos despimos de qualquer resposta pronta, e colocamos em cena tanto o jogo de ativação de nossas potências quanto de nossos limites, instâncias que não precisam ser vistas como opostas, mas sim complementares. Este é um jogo de estar no presente, e o presente não é estável. Spolin comenta que “[...] a improvisação só pode nascer do encontro e atuação no presente, que está em constante transformação” (SPOLIN, 2005, p. 18). E o ser humano, em geral, possui muita dificuldade em não poder premeditar as situações e abrir-se ao imprevisível.

E acredito que esse despir-se, presente no estado improvisacional, também precisa percorrer a docência. E esse é um aspecto fundamentalmente formativo. Nessa areia movediça, o movimento formativo coloca o risco em um lugar de destaque. O risco como instabilidade e abertura. Arriscar-se é sair do lugar comum. Me permitam contar aqui um fato ocorrido em uma aula de teatro, na qual eu ministrava uma prática de Expressão Corporal. Da turma em questão fazia parte um estudante surdo, e uma intérprete de LIBRAS acompanhava a aula para facilitar a comunicação.

Em um dado momento da aula, minha proposta para a turma era uma prática de deslocamento pelo espaço conduzido por partes do corpo indicadas por mim. E então os estudantes começaram a realizar a prática, conforme minhas indicações, as quais contemplavam deslocamentos conduzidos pelos joelhos, ombros, pés, mãos, cotovelos, pernas, braços, peito, quadril, etc. Das partes presentes no rosto, propus deslocamentos a partir do nariz e da testa. Como já trabalhei esse exercício diversas vezes em minhas aulas, me dei por satisfeita a partir do retorno dos estudantes. Assim que dei o exercício por encerrado, e já iria me dirigir à próxima proposta, fui interrompida pelo estudante surdo.

Ele me questionou o porquê de eu não ter solicitado a condução do deslocamento por outras partes do rosto, e começou a me detalhar diversas partes do rosto pelas quais eu poderia ter solicitado esses deslocamentos. Dentre essas partes estavam: sobrancelhas, cílios, globos oculares, bochechas,

lábios, dentes, e outras partes que agora não me recordo. Ele me alertou que para os surdos, o trabalho expressivo com o rosto é fundamental, é parte extremamente necessária em seus processos de comunicação, de modo de estarem no mundo.

Naquele momento, me vi totalmente imersa em uma situação de deslocamento. Precisei me deslocar do alto das minhas certezas – de quem estava “muito acostumada” a trabalhar com aquela proposta – e me abrir para aquele instante transformador e gerador de conhecimento. Um conhecimento que não vinha a priori, mas que se construía na ação relacional. Naquele momento, senti um misto de vergonha por não ter um conhecimento prévio acerca daquela situação e uma sensação de alegria por esse não saber, porque me oportunizou um crescimento naquele instante, uma abertura à reflexão sobre o estar em risco na docência como importante lugar formativo.

Esse pode parecer um exemplo simples, mas que me fez pensar sobre essa questão do risco e do deslocamento na docência em teatro. É preciso que o modo de condução do processo de ensino-aprendizagem faça sentido para cada estudante, nem que para isso eu precise me deslocar muitas e muitas vezes como docente. Rever minha prática, visitar minhas certezas, em um processo de desalojamento constante. Nessa experiência citada, eu não poderia imaginar que do exercício de deslocamento pelo espaço eu precisaria fazer um exercício de deslocamento das minhas certezas, do meu repertório docente em sua potência de instabilidade.

A docência permite que eu ingresse no maravilhoso risco que é me deslocar do meu lugar comum, de costume, de conforto, para adentrar a outras possibilidades, descobrir, trocar. A perspectiva de uma formação inventiva invoca esse movimento de deslocamento que busca acolher as diferenças, e os tantos modos de estar no mundo, isso porque, conforme comenta Rosimeri Dias: “[...] o problema da formação inventiva de professores coloca em análise nossa capacidade de lidar com a alteridade, com a diferença que circula na formação e que também nos habita (DIAS, 2012, p. 30).

Podemos pensar em uma estética do risco como uma espécie de coreografia de deslocamentos, baseada no constante emanar de novos movimentos. Uma mobilização de si, do espaço, da criação, do repertório.

Os preceitos da composição coreográfica compõem o meu vocabulário e a maneira de propor os movimentos, a organização da sala, os grupos, a experimentação, e o uso da improvisação, que é super aliada nessa construção do corpo, nessa familiaridade com o risco que é criar. Para você produzir algum vocabulário é essencial que você produza novos movimentos. (PALUDO, 2020, informação verbal)²².

E esse processo de produção do novo, é permeado pela premissa do deslocamento. Seguindo nessa linha, me direciono a apontar o quanto a experiência com as aulas online oferecidas por Luciana Paludo foi importante para mim como dispositivo para pensar a questão do risco como esse espaço de deslocamento. Essa experiência me proporcionou a oportunidade de partir das propostas de deslocamento do corpo no espaço para pensar os deslocamentos no meu processo formativo, nos atravessamentos que constituem a formação docente.

A situação pandêmica à qual estávamos submetidos nesse período em que ocorreram as aulas, provocou tantas reflexões, especialmente sobre ausências. A ausência de deslocamento físico, o pouco que caminhamos, que corremos, a ausência de variação de velocidades, em virtude do confinamento, são fatores que podem refletir alguns engessamentos. O próprio formato de difusão do conhecimento em modo online, pode gerar pensamento sobre a questão das ausências, dependendo da forma como olhamos para esse contexto. Estar em muitos lugares, mas não sair do lugar. Ou: não sair do lugar, mas estar em muitos lugares.

É um tempo de suspensão. Suspensão de nossas certezas. Tempo de desnaturalização. Reposicionar o corpo implica em outras formas de ver o mundo e, portanto, de pensa-lo e ressignifica-lo. Nessa experiência com as aulas de Luciana Paludo, fui convidada a mobilizar o corpo de hoje, com muito daquilo que por ele perpassou, em diálogo com a dança do agora, com suas potências e suas fragilidades. Revisitar minha casa. Como somos constantemente convocados a fazer na atividade docente. Um convite a perceber a oportunidade de um espaço nutritivo, para me alimentar com aquilo que constitui o meu fazer

²² Palestra online realizada por Luciana Paludo em aula veiculada em seu perfil do *Facebook* e do *Instagram*. O conteúdo da palestra está disponibilizado apenas em um repositório fechado somente para membros do grupo do Facebook “Linguagem de pesquisa autoral em dança”, administrado por Luciana Paludo.

profissional, o meu fazer humano. Tocando nas memórias que estão em meu corpo, em diálogo com novos modos de movimentar-se.

Ao me colocar nesse espaço de cultivo, me dispus a muitas perguntas, como: o que meu corpo pode vivenciar hoje? Que questões meu corpo está emanando hoje? Como ultrapassar certas barreiras que muitas vezes nos paralisam? Como lidamos com nossas próprias desculpas? Como estimular nos alunos o cultivo do deslocamento? Dentre muitas outras. E a nenhuma delas me coloquei na obrigação de responder, mas ao menos me permiti perguntar. Considero esse compromisso da disponibilidade a este cultivo como fundamental ao processo formativo. A relação com nosso corpo parece nos esclarecer bastante sobre essa nossa condição, de ser instável. E essa percepção, pode ser redimensionada em outras esferas, como a esfera da docência.

E por falar em diversas esferas, é preciso lembrar que estamos aqui falando em processo formativo a partir da experiência de uma artista, que também é docente, e quem também é pesquisadora. Tenho abordado reflexões sobre arte e docência ao longo deste trabalho, e acredito que o universo da pesquisa também precisa ser aqui contemplado. Falar sobre uma estética do risco relacionada à perspectiva do deslocamento, é uma interessante oportunidade para falar em pesquisa. Especialmente porque o universo da pesquisa é todo permeado pelo deslocamento. Do contrário, não haveria razão de existir.

Sem deslocamento não há avanço no conhecimento. A construção teórica é movediça, como o próprio Foucault refletiu a partir da fala compartilhada no início desta seção. Não vejo possibilidade de olhar para uma experiência de pesquisa que não pelo viés de uma estética do risco, como uma obra em movimento, que se desloca de si para se transformar e então voltar a si, rever a si, em um fluxo de revisitações e desnaturalizações. Essa realidade está totalmente contemplada na perspectiva de uma formação inventiva, isso porque segundo Kastrup “a formação inventiva vai se fazendo o tempo todo, sem ter um resultado pronto. É um constante processo (KASTRUP, 2012, p. 59).

Finalizo a reflexão sobre esse constante risco que é estarmos em constante deslocamento, com uma breve reflexão acerca dos deslocamentos no universo da pesquisa. Para pensar essa questão, uso como exemplo este próprio

Trabalho de Conclusão de Curso, o qual teve um percurso de vários deslocamentos. A começar pelo fato de que no início eu estava com um grande distanciamento em relação ao meu envolvimento como sujeito da pesquisa, e aos poucos me desloquei, me assumi mais neste lugar e me encorajei inclusive a escrever em primeira pessoa. E ao longo do processo, muitas idas e vindas teóricas perpassaram este estudo. Ora pensava que o trabalho seguiria por determinada linha teórica, ora por outra.

Mas assim como uma obra viva, a pesquisa é assim, o trabalho vai mostrando seu próprio curso, e então se dá uma relação de escuta mútua entre autor e obra. Como pesquisadores, como artistas e como professores, estamos totalmente imersos na dimensão do risco, efetivado por meio dos tantos deslocamentos ao longo de nossa atividade. E sem essa dimensão, não haveria razão de ser. O deslocamento é fundamental a qualquer busca de crescimento. Este é o desenho de uma estética do risco, fundamental ao processo formativo docente.

5.3.3 POSICIONAMENTO

- Deite no chão, com a barriga para baixo, erga o tronco. Coloque os antebraços no chão, gerando espaço nas vértebras da lombar, e puxe um pouco seu corpo para a frente, como se fosse caminhar para a frente, isso causa um distanciamento das vértebras da lombar.

- Observe que este tempo que ficamos aqui parados, é um tempo ativo, não é um tempo exatamente de descanso. É um tempo para a gente acomodar as vértebras na posição inversa à anterior²³.

Deito-me no chão e ergo meu tronco, percebo minha relação constante com a gravidade, meu corpo aciona modos de posicionar-me. Modos de reposicionar minhas vértebras, a curvatura do meu tronco, a dinâmica de contato do meu corpo com o chão. Ao me reposicionar, percebo as dobras de um corpo

²³ Proposta prática (aqui adaptada) transmitida por Luciana Paludo em um de seus encontros online disponibilizado pelas suas redes sociais, no dia 12/05/20.

que é político, que ativa seu estado de corpo-político. Posicionamento do corpo no espaço que convoca o posicionamento do corpo na sociedade.

Podemos pensar na ideia de posicionamento no espaço como convocação de modos impensados. Posicionamento de um corpo que é político. Um corpo que busca coragem de ir para o limiar do impensado. O jeito impensado do corpo no espaço me faz ver outros modos. Ao utilizar meu corpo aciono novas possibilidades, e isso se relaciona com um posicionamento político. Talvez possamos ativar um olhar que encontre no [re]posicionamento do corpo, formas deste corpo se mostrar presente.

Ao realizar práticas corporais que me convocam a perceber o meu corpo posicionando-se no espaço, reflito sobre essa prática como uma prática política. Trago aqui algumas provocações no que se refere a pensarmos em uma política do posicionamento por meio do corpo como tópico importante ao estudo da docência. Nosso corpo, como corpo-político, é um corpo-discurso imerso nas relações de poder presentes em nossa sociedade. E por isso sugiro nos perguntarmos: que discurso fortaleço com meu corpo?

Sugiro também outro desdobramento dessa pergunta para pensarmos a formação docente em teatro: Quais são os discursos que perpassam nossos corpos no processo de ensino-aprendizagem da nossa docência em teatro? Deixo essas perguntas como inquietações, como provocações que entrelaçam: as relações de poder da sociedade, a docência em arte, e o corpo como espaço discursivo. Essas 3 provocações são aqui trazidas, na sequência, como lugar de debate.

Na trama das relações de poder, o corpo ocupa lugar central. Durante um período histórico da época clássica aconteceu

[...] uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam (FOUCAULT, 1987, p. 163).

E se meu corpo é um corpo que pretende não ser docilizado, como posso convocar modos de posicionamento que possam ir em outra direção? Ou que possam reconfigurar essa lógica da docilização? Lembrando que, para Foucault, “[...] é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode

ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1987, p. 163), segundo interesses de domesticação.

Esse corpo, quando docilizado, passa a ser marcado com vincos. Talvez possamos pensar em um corpo que consegue resistir por meio da sua capacidade de reposicionar-se, de mover-se como modo de resistência, por mais paradoxal que isso possa parecer. E a conquista desta capacidade é uma conquista política. A ideia de resistência pode parecer um paradoxo com o movimento de reposicionar-se, mas os vejo na mesma direção, pois resistir trata-se de uma luta por se fazer presente, e dessa mesma maneira trata-se de uma luta por ativar os tantos modos de se fazer presente, de movimentar-se para se fazer presente.

Acho muito importante abordar aqui a questão da resistência, por todo o histórico de mecanismos de manipulação pelos quais a humanidade tem passado ao longo dos tempos. E especialmente no momento atual brasileiro em que estamos sendo governados por estratégias que indicam uma necropolítica que visa o apagamento dos corpos, que já havia se instalado no país nos últimos anos, mas que tem sido claramente observada com o modo de condução efetivado durante a pandemia do COVID-19.

Trago a esse debate as reflexões apontadas por Achille Mbembe acerca da noção de necropolítica, e nessa linha Foucault segue perpassando este estudo, isso porque Mbembe parte da noção de biopoder de Foucault para pensar sobre uma necropolítica que usa a ideia de uma dita importância dada à soberania para efetivar sua política de apagamento dos corpos. Nesse sentido, Mbembe coloca que

A expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. [...] Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder. [...] Pode-se resumir nesses termos o que Michel Foucault entende por biopoder: aquele domínio da vida sobre o qual o poder estabeleceu o controle. (MBEMBE, 2018, p. 5).

Esse controle se dá nas artimanhas dos jogos de poder, que vão aos poucos minando os espaços da educação, da arte, da difusão do conhecimento, do respeito às liberdades, da igualdade de oportunidades. E este é um jogo cruel que usa a ideia de soberania como seu grande trunfo. Ainda sobre a questão da

soberania e também sobre o cenário de guerra ao qual indiretamente nossos corpos fazem parte, Mbembe aponta que a

[...] guerra, afinal, é tanto um meio de alcançar a soberania como uma forma de exercer o direito de matar. Se consideramos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou massacrado)? Como eles estão inscritos na ordem do poder? (MBEMBE, 2017, p. 6).

Essa necropolítica exercida sobre os corpos, conforme apontada por Mbembe, nos convoca a estarmos atentos às estratégias de dominação e de morte. Nos convoca a sermos corpo-resistência. E nessa direção, a docência em arte ganha uma importante dimensão. Especialmente porque a arte, em especial as artes do corpo – teatro, dança, performance – estão totalmente dentro desse necrocontexto. Nosso corpo-político artístico reflete uma força que incomoda as estratégias de dominação, e por isso está sempre na lista dos apagamentos, que muitas vezes se efetivam por meios sutis que visam calar nosso espaço. Esse assunto me é muito caro, sobre o qual não admito que não haja a seriedade necessária, principalmente quando se fala em formação.

Como docente em constante processo formativo, sempre tive como premissa de trabalho a seriedade para com o lugar da arte na sociedade, e que muitas vezes começa com a importância dada à docência em arte. Sempre usei esse termo – seriedade – em minhas aulas, no sentido de respeito à profissão e por isso um envolvimento constante com tudo o que dela faz parte. Por vezes me emocionei em aula, junto com estudantes, procurando fortalecer esse espaço da arte como algo a ser levado a sério, com a força necessária, o compromisso, a luta, a exigência de respeito na sociedade, o que começa pelo nosso próprio respeito com o nosso corpo e com o corpo do outro, bem como com a percepção de como posso olhar para meu corpo como importante espaço discursivo.

Compartilho aqui uma experiência que tive no meu processo formativo como licencianda em Teatro, em um de meus Estágios de docência, no qual ministrei aulas de teatro para adolescentes do Ensino Médio. A proposta deste Estágio foi efetivada por meio do contato corporal como prática (com base em princípios do Contato-Improvisação) aliada a jogos teatrais. Inicialmente achei que teria dificuldades em trabalhar o contato físico com adolescentes, mas qual não foi minha surpresa ao perceber o quanto a proposta se instaurou como potência naquela turma. Desde o início eu havia percebido uma linha imaginária

que dividia a turma, onde de um lado ficavam os mais quietos e do outro os mais extrovertidos, e eles não se dispunham a conhecerem melhor uns aos outros.

Foi visível a progressiva dissolução dessa linha, por meio das propostas trazidas na aula de teatro que ministrei neste Estágio. Esse fato foi comentado pelos próprios estudantes, os quais mencionaram, em suas falas de análise das aulas, o quanto as propostas promoveram um redimensionamento do espaço da sala, tanto em termos concretos de novas configurações de disposição das classes e cadeiras, quanto em termos simbólicos no que se refere ao quanto eles perceberam que seus corpos diziam muito e se redimensionavam, e o quanto era importante trabalhar o corpo para nos posicionarmos na sociedade.

Modos impensados de posicionamento foram acionados e começaram a se fazerem presentes naquela sala de aula. Modos que partiram do corpo em estado relacional, e dessas relações, configuraram reposicionamentos de cada corpo consigo mesmo, de cada corpo com os outros corpos e dos corpos em relação ao espaço da sala de aula. A conquista sobre a seriedade deste trabalho ficou clara neste Estágio. Essa foi uma oportunidade muito enriquecedora como licencianda em teatro. Ver aqueles adolescentes percebendo o quanto o teatro, com seu trabalho do corpo em relação, pode ser um importante espaço político, foi muito enriquecedor para meu processo formativo como docente em teatro.

Também foi nítida a conquista do respeito mútuo a partir de espaços para exercício da crítica, os quais eu buscava sempre proporcionar à turma, após os exercícios práticos. Luciana Paludo, ao falar sobre as aulas que ministra de Composição Coreográfica, comenta também sobre a importância deste exercício. A respeito disso, ela diz:

Quando eu dou aula de composição eu sempre digo: “gente, vamos escolher as melhores palavras para falar sobre isso”. Porque o exercício de crítica é um exercício de construção de ética, e é um exercício de construção de palavras que sejam construtivas para aquele corpo. Eu sempre digo: a partir da dança é que eu chego nesses lugares do que eu acredito em termos de sociedade, em termos de relações humanas, em termos de respeito e em termos de escuta (PALUDO, 2020, informação verbal)²⁴.

²⁴ Palestra online realizada por Luciana Paludo em aula veiculada em seu perfil do *Facebook* e do *Instagram*. O conteúdo da palestra está disponibilizado apenas em um repositório fechado somente para membros do grupo do Facebook “Linguagem de pesquisa autoral em dança”, administrado por Luciana Paludo.

Assim como Luciana Paludo, também considero esses momentos fundamentais em termos de relações humanas, e especialmente nos espaços de ensino-aprendizagem. E também não há como não frisar a importância desse espaço construtivo quando se fala em uma formação que se pretende inventiva, ou seja, aquela que está baseada na ação de fazer com e pelo outro. Sobre isso, Dias comenta que

[...] abrir-se para a diferença implica se deixar afetar pelas forças de seu tempo. Uma política que não consiste simplesmente em reconhecer o outro, respeitá-lo, preocupar-se com as consequências que nossa conduta possa ter sobre ele; mais além, trata-se de assumir as consequências de sermos pelo outro, uma política indissociável de uma ética de respeito pela vida (DIAS, 2012, p. 32).

Nesse sentido, acredito na formação docente a partir desta via que contempla uma política de respeito pela vida, a qual se efetiva justamente pelo acionamento da percepção de possibilidades que buscam sempre uma atitude de empatia, em seu sentido mais intrínseco. Como artistas e docentes, precisamos estar atentos a este processo constante de transformação. E nesse sentido, reafirmo o lugar de uma formação inventiva, pois conforme comenta Dias, ela se efetiva “[...] substituindo a fórmula ‘conhecer para transformar’ por ‘transformar para conhecer’” (DIAS, 2012, p. 30).

O corpo é transformador e produtor de conhecimento. E a partir do momento em que percebo meu corpo como discurso, me revisito, me inquieto e me permito a mobilização, que é, afinal de contas, o nosso fazer, o nosso compromisso maior na docência em arte. O corpo como discurso da/na arte, afirma uma resistência em seu movimento, um movimento que é formativo. Por isso vale constantemente reafirmar que

[...] formação não é simplesmente dar forma ao futuro professor, mas produzir um território que se compõe como um campo de forças criando ética, estética e politicamente outras formas de habitar, de pensar e de fazer formação. E, nesse contexto, a arte funciona como um intercessor que, por resistir, cria espaço e tempo para a invenção de maneiras outras de estar no campo da formação de professores (DIAS, 2012, p. 30).

Acredito que essa capacidade inventiva precisa perpassar o fazer docente em teatro, essa capacidade de ativação do reposicionar-se e do mover-se constantemente. Talvez um corpo que busca não se docilizar e não ser marcado

por vincos, possa ser um corpo que percebe o ativar de modos impensados, como sua política de posicionamento.

5.4 PARA ADOÇAR A ALMA

5.4.1 CORPO-MATERIAL²⁵

(um poema de Luciana Paludo)

*Então eu danço
Quantos caminhos foram necessários aos meus pés
para refazer esses trajetos no espaço?
No movimento encontro todos os dias
minha fragilidade de existir
É um sim à morte a cada passo ou gestualidade
Percebo que a única coisa que me resta
é dançar todos os dias
Por isso nomeei Zarathustra como mestre
Mesmo que meus pés sejam de chumbo
e meu corpo pereça no próximo instante
Não, eu não posso salvaguardar o movimento
o movimento em si, jamais
Mas posso criar signos,
patéticas tentativas contemplativas
que me servem de memória: vídeos, fotografias
Quero brincar com minha limitação temporal
cada vez que danço
Quero ser aqui, situada no agora
no risco da corda bamba
da corda alta e bamba
que a equilibrista acabou de passar*

²⁵ Este poema foi lido por Luciana Paludo em uma de suas aulas online.

E a questão é:

Porque resolvi me ter como próprio material?

Não poderia fazer algo menos efêmero que isso?

*Quem sabe moldar numa sequência algum bronze
que transmitisse a ideia da forma?*

*Mas o corpo não se conforma
todo ele quer participar da forma*

Não, eu não quis ser assim

Apenas o fui

Agora não tem volta

O corpo já não é sozinho

As costas se alargaram

e os pés devem dar conta do fardo

por isso pedem ajuda

pedem ajuda às mãos

E me deixo quedar de quatro no chão

num estado ancestral

num retorno à terra

e a tudo que se torna terra

meu corpo se torna terra

o corpo transforma a terra.

6 FECHANDO A CONTA

Após degustarem este cardápio, convido-os a traçarmos algumas considerações finais desta experiência, mas sem querer tratar este momento como finalização. Talvez seja uma pausa, alguns instantes provisórios para que se possa absorver essa degustação e deixar que esses sabores continuem

reverberando nas papilas gustativas de nosso constante processo de formação docente em teatro.

Os tantos deslocamentos ocorridos ao longo deste trabalho, só reforçaram a importância de se ter sempre em mente o quanto a formação docente é um processo em constante movimento e o quanto esse processo exige o degustar daquele prato principal: o cultivo de um estado de atenção permanente. Pela via da atenção ao nosso corpo como espaço de produção de conhecimento, convocamos um estado de atenção que reverbera em nosso fazer docente e artístico.

Este trabalho teve como intuito sugerir alguns tópicos necessários à formação docente em teatro relacionados ao corpo, e nesse sentido, seu objetivo foi alcançado. Isso não significa uma pretensão de tomar esses elementos elegidos como uma estrutura fechada, ou uma espécie de cartilha. Trata-se de indicar caminhos de cultivo. Ao eleger a sensibilidade, o risco e o posicionamento como ingredientes fundamentais à docência em teatro, ressalta-se que esses elementos possam ser como linhas-guia ao longo do processo, para que não nos descuidemos e acabemos por desviar de elementos necessários ao fazer docente em teatro.

Tramar as reflexões sobre esses elementos a experiências ao longo de meu processo formativo, bem como à experiência com os encontros oferecidos por Luciana Paludo, foi uma oportunidade de desenvolver importantes reflexões prático-teóricas que podem ser válidas ao universo da pesquisa em teatro e em educação. O caminho da formação inventiva como base de direcionamento dessas reflexões também foi um caminho fortalecedor do pensamento desenvolvido ao longo da trajetória deste estudo. Assim como outros autores que também estiveram neste suporte teórico importante, sem os quais essa trama não seria confeccionada.

Não posso fechar essa conta sem reforçar os agradecimentos a todas as pessoas que citei no início deste trabalho. E se porventura eu tenha esquecido de alguém, peço desculpas, e que se sintam agradecidos, porque o conhecimento só é construído em rede, uma rede de pessoas que nos acolhem, nos auxiliam, nos conduzem, nos alertam, nos dão suporte, nos alavancam. E especialmente, reforço o agradecimento à minha orientadora, a professora Rossana Della Costa, a qual embarcou comigo nessa aventura com todo o seu

amor e comprometimento, e confirmou tudo o que é apontado neste estudo, como uma docente que em seu trabalho se compromete com uma ética da sensibilidade, com uma estética do risco e com uma política de posicionamento, honrando a docência em teatro.

E em uma sociedade que busca o achatamento da Educação e da Arte justamente por serem lugares mobilizadores, precisamos constantemente afirmar a seriedade de nosso trabalho, precisamos de profissionais que amem o seu fazer e que lutem por sua valorização. Esse é um compromisso primordial para o fortalecimento da Arte e da Educação, espaços construtores de conhecimento e esclarecedores das tantas estratégias e tentativas de invisibilização. Nossa resistência é movimento. Um movimento atento, ativo, que aguça as percepções.

E eu não poderia deixar de referir novamente o período em que este trabalho é realizado, um período de pandemia. Quero lamentar pelas 220 mil vidas levadas pelo vírus da COVID-19 no Brasil, até o presente momento. Uma tragédia que se intensificou por uma clara política de apagamento dos corpos. É extremamente lamentável o total desrespeito com a vida humana, em nome de um egoísmo extremo, de uma estratégia fascista que visa implantar a segregação. Mas nossos corpos múltiplos são resistência, são movimento.

Sigamos!

REFERÊNCIAS

BONDÍA, Jorge Larossa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** Tradução de João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação. Número 19, Jan/Fev/Mar/Abr, 2002.

DEGUSTAR. *In*: Dicionario Oxford Languages. Oxford University Press. Disponível em <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/> Acesso: em 10/01/2020.

DIAS, Rosimeri de Oliveira. Formação inventiva como possibilidade de deslocamentos. *In*: DIAS, Rosimeri de Oliveira (Org.). **Formação inventiva de professores**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.

FERNANDES, Susana Beatriz. **Como uma empirista cega: pesquisa-experiência**. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n.2, p. 120-135, jul./dez. 2011.

FOLETTTO, Leonardo. **Efêmero revisitado: conversas sobre teatro e cultura digital** / Santa Maria: Leonardo Foletto / BaixaCultura, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

KASTRUP, Virgínia. Conversando sobre políticas cognitivas e formação inventiva. *In*: DIAS, Rosimeri de Oliveira (Org.). **Formação inventiva de professores**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.

KATZ, Helena. **Corpo apps: do dispositivo ao aplicativo**. *In*: KATZ, Helena & GREINER, Christine (Org.). Arte e cognição: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. N-1 edições, 2018.

PACHECO, Débora Matiuzzi; BERSELI, Marcia; CORREA, Gabriel V.P.; SANTOS, Jâneo M.V.; LOSEKANN, Nicole M. **Em contato: Oficinas de Contato Improvisação**. Anais 34ª Jornada Acadêmica Integrada – JAI. Universidade Federal de Santa Maria, 21 a 25 de Outubro de 2019. Disponível em: <https://portal.ufsm.br/jai/trabalho/trabalho.html?action=anais> Acesso em 17/07/20.

PALUDO, Luciana. **Atos de transmissão: a pesquisa em arte a partir de um fazer em dança**. Revista Científica de Artes da FAP. V. 17, n. 2, jul/dez. Curitiba, 2017.

PALUDO, Luciana. **Palestra online realizada por Luciana Paludo em aula veiculada em seu perfil do Facebook e do Instagram**. O conteúdo da palestra está disponibilizado apenas em um repositório fechado somente para membros do grupo do Facebook “Linguagem de pesquisa autoral em dança”, administrado por Luciana Paludo. 2020.

PAXTON, Steve. **Contact Improvisation by Steve Paxton**. The Drama Review, Vol. 19, No 1, Post-Modern Dance Issue (Mar., 1975), pp. 40-42. Published by: The MIT Press. 1975.

Disponível em:

<http://2013.ecite.org/documentation/Stick%20ContentsClence%20-%20Colleen%20Bartley/Various/Paxton%20CONTACT%20IMPROVISATION.pdf> Acesso em: 17/11/2018.

SENSIBILIDADE. *In*: **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em <https://www.dicio.com.br/sensibilidade/> Acesso: em 23/01/2021.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. [tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos] 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

STAKE, R. E. **Pesquisa qualitativa: estudando como as coisas funcionam**. Tradução: Karla Reis. Porto Alegre: Artmed Editora, 2011.