

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO**

Sâmylla Aquino Beato e Silva

**Mulheres em Cena: Proposta Pedagógica para uma prática teatral
para mulheres atrizes não profissionais**

Belo Horizonte – MG

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

Sâmylla Aquino Beato e Silva

Mulheres em Cena: Proposta Pedagógica para uma prática teatral
para mulheres atrizes não profissionais

**Artigo apresentado à banca como requisito parcial
para a obtenção do grau de Licenciada em Teatro pela
Escola de Belas Artes da Universidade Federal de
Minas Gerais.**

Orientação: Profa. Dra. Rita Gusmão

Belo Horizonte

2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe e ao meu pai por sempre me apoiarem no caminho da Arte, desde a minha primeira aula de teatro aos 9 anos de idade até a escrita deste presente trabalho. Os agradeço por se colocarem sempre como meu porto seguro.

Agradeço aos meus irmãos que acompanharam toda a minha trajetória, sempre com carinho e apoio.

Agradeço à Gabi, meu amor, minha sócia, meu apoio diário - obrigada por sempre estar comigo.

Agradeço ao Alexandre Carvalho, meu primeiro professor de teatro, por ter me despertado o amor ao fazer teatral.

Agradeço aos professores de teatro com os quais convivi e aprendi.

Agradeço à Gra, minha tia, amiga e parceira que dividiu comigo e com Gabi a criação desse trabalho bonito que é o Mulheres em Cena.

Agradeço à minha orientadora, Rita, pelo apoio, paciência e cuidado.

Agradeço aos amigos que o teatro me proporcionou.

Agradeço às alunas do curso Mulheres em Cena por me inspirarem, me ensinarem e pela confiança diária.

Mulheres em Cena: Proposta Pedagógica para uma prática teatral para mulheres atrizes não profissionais

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “Mulheres em Cena: Proposta Pedagógica para uma Prática Teatral para Mulheres Atrizes Não Profissionais”, tem como objetivo propor um plano pedagógico para o curso "*Mulheres em Cena*" baseando-se na Pedagogia da Performance e no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. Busca-se sistematizar uma proposta pedagógica que reúna a experiência vivida até este momento na prática do curso *Mulheres em Cena* com uma reflexão e uma elaboração do ponto de vista da Pedagogia do Teatro. A pedagogia de ensino do teatro escolhida para essa proposta pedagógica baseia-se na Pedagogia da Performance vinculada aos modos de entendimento de corpo cênico propostos pelo autor Antonin Artaud em seu Teatro da Crueldade. Espera-se que este plano pedagógico, que reúne teoria e prática, gere reflexões acerca das práticas contemporâneas teatrais e das teorias teatrais já sistematizadas, além de ampliar as percepções artísticas e pessoais das participantes, fomentando um espaço de expressão livre e criativo.

Palavras-chave:

Corpo cênico; Teatro da crueldade; pedagogia da performance; plano pedagógico.

ABSTRACT

The present Course Completion Work, entitled "Women on Stage: Pedagogical Proposal for a Theatrical Practice for Non-Professional Women Actresses", aims to propose a pedagogical plan for the course "Women on Stage" based on the Pedagogy of Performance and the Theater of Cruelty by Antonin Artaud. It seeks to systematize a pedagogical proposal that brings together the experience lived so far in the practice of the Women on Stage course with a reflection and an elaboration from the point of view of Theater Pedagogy. The pedagogy of teaching theater chosen for this pedagogical proposal is based on the Pedagogy of Performance linked to the ways of understanding the scenic body proposed by the author Antonin Artaud in his Theater of Cruelty. It is expected that this pedagogical plan, which brings together theory and practice, will generate reflections on contemporary theatrical practices and theatrical theories already systematized, in addition to expanding the artistic and personal perceptions of the participants, fostering a space for free and creative expression.

Keywords:

Scenic Body; Theatre of Cruelty; Performance Pedagogy; Pedagogical Plan.

SUMÁRIO

Introdução : O que é o Curso Livre de Teatro *Mulheres em Cena*?

1- Por que Teatro da Crueldade?

1.1- Quem foi Antonin Artaud

1.2- Modos de criação de cena no Teatro da Crueldade

1.3- Corpo cênico no Teatro da Crueldade

2- Atuação no Teatro da Crueldade

2.1- Relações entre a atuação no Teatro da Crueldade e na Performance Arte

2.2- Pedagogia para um corpo cênico performático visando a cena do Teatro da Crueldade

3- Plano Pedagógico para o Curso Livre *Mulheres em Cena*

3.1- Plano de Curso

3.2- Estrutura de aula

Considerações Finais

Referências



Foto por: Igor Cerqueira. Acervo de fotos do curso *Mulheres em Cena*.

Introdução

A investigação aqui proposta é fruto da minha trajetória como estudante e professora de teatro. Fruto de um processo de amadurecimento das minhas concepções sobre profissão e do entendimento de quais são os meus caminhos dentro da arte.

Comecei a estudar teatro em 2004 - aos meus 9 anos de idade - na cidade de Mariana /MG, no curso *Contadores de Causos e Histórias*, sob direção da professora emérita Hebe Rôla. O projeto *Contadores de Causos e Histórias* tem como objetivo preservar o patrimônio cultural imaterial da cidade de Mariana e região. Por meio do teatro, das músicas folclóricas, e da narração e criação de histórias, causos e lendas, o projeto promove a valorização da cultura regional e das tradições marianenses, e está sediado na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS). Por eu ser natural de Mariana, interior de Minas Gerais, os projetos da UFOP abertos à comunidade local tiveram

considerável importância na minha formação social e cultural. Estive no projeto até 2008, quando entrei para a *Cômica Cia de Teatro*¹ e estive até o ano de 2013. Em 2015 me mudei para Belo Horizonte para estudar teatro e me formei em 2017 no Curso Técnico em Artes Dramáticas da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes (CEFART). Em 2018 ingressei no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Ao longo de todos esses anos de estudo teatral, fui percebendo a necessidade de pensar a arte como um meio rentável e a universidade me abriu os horizontes acerca das possibilidades de inserção no mercado de trabalho. A partir disso, fui encontrando os meus caminhos, que passam pelo desejo de empreender e trabalhar de maneira autônoma.

Seguindo a tradição do teatro de grupo em Belo Horizonte, fundei junto à Gabriela Fernandes², em 2018, o *Margem - Coletivo de Investigação Teatral*. Nosso desejo com o grupo era atuar tanto na criação de espetáculos teatrais quanto no ensino do teatro. A universidade me fez entender a docência em teatro como uma ferramenta de transformação social, proporcionando um espaço de expressão e autoconhecimento para quem participa. O intuito foi, e ainda é, trabalhar para o desenvolvimento de indivíduos mais conscientes de si mesmos e que reflitam a respeito das estruturas socioculturais que os circundam.

Começamos a empreender na área de ensino de teatro não escolar em 2019, por meio da “Oficina de Teatro e Musicalização”, oferecida pelo Coletivo Margem. Esse projeto, de início, teve como objetivo oferecer às escolas da rede privada de Belo Horizonte uma oficina de teatro e musicalização como atividade extracurricular, tendo como público alvo alunos do Ensino Fundamental 1 e 2. Entre os anos de 2019 e 2023 o projeto atendeu a escolas de Belo Horizonte, tais como Colégio Salesiano, Colégio Padre Eustáquio e Escola da Serra. Atualmente o projeto é realizado em Belo Horizonte na sede do grupo Margem (Funcionários) e no bairro Serrano.

Somando-se aos projetos já existentes e em parceria com Gra Bohórquez³, criamos em 2020, durante o período de recolhimento social devido a pandemia causada pelo Covid19, o

¹ Grupo teatral formado em Mariana MG em 2006 por Alexandre Carvalho, Débora Rocha e Thiago Meira.

² Gabriela Fernandes, atriz, professora de teatro, licencianda em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais. Fundadora do grupo Margem - Coletivo de Investigação Teatral e do curso “*Mulheres em Cena*” em parceria com Sâmilla Aquino e Gra Bohórquez em 2022.

³ Gra Bohórquez, atriz, dubladora e professora de teatro de Belo Horizonte. Licencianda em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais. Fundadora do curso “*Mulheres em Cena*” em parceria com Sâmilla Aquino e Gabriela Fernandes em 2022.

Mulheres em Cena: curso livre de teatro exclusivo para mulheres que tiveram pouco ou até mesmo nenhum contato com o fazer teatral durante seu processo de formação.

Mesmo acumulando alguns anos de experiência em sala de aula com crianças e adolescentes, eu ainda não havia encontrado o meu propósito no ensino do teatro. Foi na criação do curso *Mulheres em Cena* que eu pude perceber minha realização plena no exercício de ensino de teatro. Ensinar teatro para mulheres adultas, que tiveram pouco ou nenhum contato com teatro, trouxe para mim, além de uma realização profissional na área, uma vontade pessoal de investigar cada vez mais esse universo e descobrir desdobramentos e possibilidades.

Este curso é, antes de qualquer coisa, um sonho, sonhado para desenvolver um empreendimento próprio, onde se pudessem desenvolver com liberdade os desejos artísticos e de docência em teatro. Há também um desejo de colaborar com o movimento de sororidade e empoderamento feminino.

Em abril de 2020, em meio ao recolhimento social e a tantas incertezas, nossa equipe se reuniu virtualmente para viabilizar projetos de ensino de teatro em modo remoto. Neste encontro foi destacado o desejo de trabalhar com um grupo exclusivo para mulheres, enxergando aí uma oportunidade de fortalecimento da força feminina e de empoderamento. As primeiras ideias do que veio a se tornar o curso se direcionaram à criação de um ambiente confortável, onde mulheres que não haviam tido contato com o fazer artístico teatral em sua formação pudessem investigar sua potencialidade expressiva cênica.

Esboçamos um projeto piloto, no qual propusemos uma oficina gratuita e remota, intitulada *Mulheres em Cena - Biografias do Dia a Dia*, com 20 horas de duração, que foi realizada em Julho de 2020. Nessa oficina, tivemos a participação de 10 mulheres e o processo pedagógico baseado na memória afetiva como mote para a prática de criação cênica.

Após a realização da primeira oficina, escolhemos desenvolver um curso contínuo chamado *Mulheres em Cena*, ainda remoto, com a duração de 48 horas-aulas. Devido a inviabilidade financeira para o investimento em divulgação, não conseguimos seguir a proposta; contudo, já tínhamos o esboço do projeto e esperamos um momento oportuno para retomá-lo.

Um ano depois, no segundo semestre de 2021, iniciava-se o movimento de flexibilização das medidas de segurança do recolhimento social e, com isso, desejamos retomar o projeto iniciado, visualizando agora a possibilidade de desenvolvê-lo de forma presencial. No primeiro semestre de 2022 foi possível, então, dar início ao curso de maneira presencial nos bairros São Pedro e Serrano, em Belo Horizonte. Atualmente estamos no sexto semestre de existência do curso, que acontece na sede do Coletivo Margem, no bairro Funcionários, e no bairro Serrano, em um espaço parceiro.

Mulheres em Cena é um curso livre de teatro exclusivo para mulheres adultas, cujo objetivo é ensinar a linguagem teatral sem perspectiva de profissionalização, tendo como enfoque uma prática que provoque a conexão das alunas com aspectos relacionados à expressividade, ludicidade, criatividade e criação de suas próprias narrativas corporais e artísticas, mas também de ativação de sua feminilidade e empoderamento. Entendemos por empoderamento um processo de fortalecimento individual e coletivo das mulheres por meio da arte. Esse fortalecimento pode vir a contribuir para a autoconfiança e autoestima das alunas, assim como na valorização de suas próprias identidades. Objetiva-se ainda a criação e manutenção de uma rede de confiança, de um senso de comunidade e, a partir do trabalho em grupo e do compartilhamento de experiências, fomentar o respeito, o apoio entre mulheres e a empatia, nos sendo importante cultivar dia a dia um ambiente confortável e seguro para a prática teatral.

Desde o princípio o *Mulheres em Cena* tem a pretensão política de ser um movimento de sororidade e empoderamento feminino. Trata-se de um curso que dialoga com o feminismo, e que visa discussões e ações na direção da emancipação das mulheres. É importante destacar que o curso recebe todas as pessoas que se identificam com o gênero feminino, e abordamos em nossos encontros as definições de mulher e termos afins, elucidando como essas definições também são frutos dos patriarcados e ferramentas de manipulação social.

No curso compreendemos o teatro como propulsor do autoconhecimento e do reconhecimento da identidade, além de ser um fenômeno provocador do processo de transformação das alunas, que passa pelas maneiras de se enxergar nas relações políticas e sociais estabelecidas no cotidiano e, também, na busca por emancipação das imposições sociais às quais mulheres são submetidas na sociedade brasileira.

O curso se realiza em 48 horas-aulas totais, distribuídas em 01 aula semanal com duração de 2h/a, totalizando um percurso de 1 semestre. Dentro do planejamento pedagógico, esse percurso de 48 horas é chamado de “módulo” e pode se diversificar em diferentes enfoques temáticos e estilos de atuação, com conteúdos e metodologias distintas entre si, mas que convergem para os objetivos gerais do *Mulheres em Cena*. A escolha do formato de módulos semestrais temáticos permite que transitemos por conteúdos e referências teatrais distintas, propiciando então que as alunas possam experimentar de maneira sistematizada várias abordagens da linguagem teatral, mantendo uma ordenação do tempo de trabalho e de assimilação para cada turma.

Em nossas aulas, partimos do ponto de vista de que todo ser humano é criativo e espontâneo, cabendo a nós, ministrantes, por meio das práticas propostas, criar um ambiente provocador para o desenvolvimento dessas características. No curso *Mulheres em Cena* entendemos a aluna como apta a atuar desde que ela esteja aberta ao ambiente da sala de aula e disposta a experimentar. A partir da experimentação é possível assimilar as técnicas teatrais e realizar encenações e encontros com público, com o intuito de apreender o teatro como forma de conhecimento e de expressão no mundo. Cada um dos módulos é finalizado com o que chamamos de “Partilha”, evento que reúne todas as turmas do curso ao fim de cada semestre com o objetivo de partilhar os processos de criação vivenciados durante o semestre. A Partilha é o momento de troca entre as turmas, onde é possível assistir umas às outras e convidar algumas pessoas próximas para também vivenciarem esse processo de compartilhamento coletivo. A avaliação do semestre é feita na aula posterior à da Partilha, intitulada “aula de retorno”, onde cada aluna se coloca no exercício de compartilhar suas experiências vividas, tanto como espectadora, quanto com atriz; na aula de retorno também é abordado o processo individual de cada aluna durante o semestre.

Este artigo corresponde ao Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Teatro, modalidade Licenciatura, e nele, sistematizo uma proposta pedagógica que reúne a experiência vivida até este momento na prática do curso *Mulheres em Cena* com uma reflexão e uma elaboração do ponto de vista da Pedagogia do Teatro. O processo de elaboração do artigo abrange as diversas etapas da pesquisa, incluindo o levantamento bibliográfico, a análise conceitual, as correlações entre os principais conceitos teóricos e os objetivos pedagógicos do curso *Mulheres em Cena*, a preparação da prática pedagógica e, por fim, as considerações finais, que contemplam também a projeção dos resultados esperados.

A pedagogia de ensino do teatro escolhida para essa proposta pedagógica baseia-se na Pedagogia da Performance, vinculada aos modos de entendimento de corpo cênico propostos pelo autor Antonin Artaud em seu Teatro da Crueldade. É possível correlacionar e refletir a respeito de como o Teatro da Crueldade e a Pedagogia da Performance podem, juntos, sustentar uma base de ensino do curso *Mulheres em Cena*; essa reflexão será descrita a seguir.

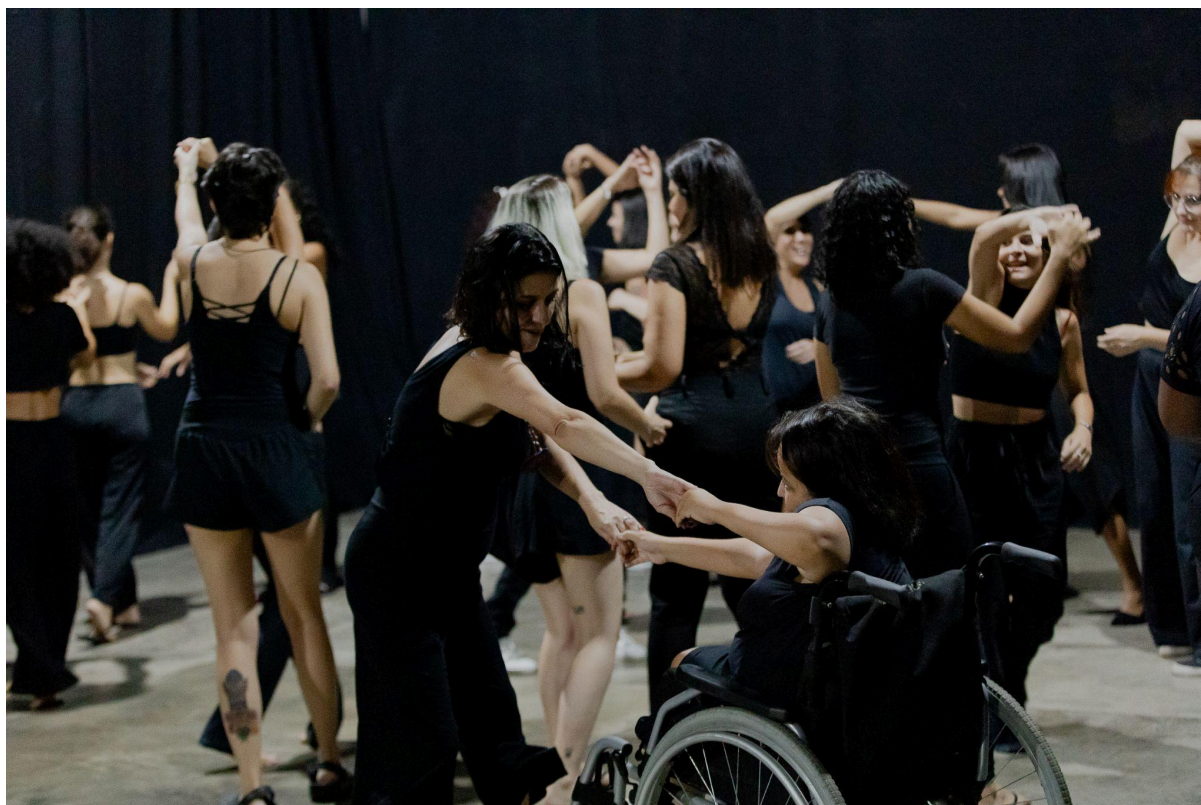


Foto por: Igor Cerqueira. Acervo de fotos do curso *Mulheres em Cena*.

1- Por que Teatro da Crueldade?

Por que Teatro da Crueldade? Essa escolha parte de uma reflexão e um convite à experimentação e investigação do corpo e do movimento criativo, desejando a expressividade para além da ótica de conduta cotidiana. Entendemos que experimentar o Teatro da Crueldade é desarticular os limites socioculturais do próprio corpo - e quando digo *corpo*, refiro-me ao conjunto corpo-voz-mente. Ao eleger essa forma teatral, busco investigar e formular uma prática pedagógica de teatro para mulheres que atuam como amadoras, que tenha como ponto de partida as conexões entre a obra “Teatro da Crueldade” (1935) do ator e pensador francês

Antonin Artaud, e os processos de criações cênicas do curso livre de teatro “*Mulheres em Cena*”.

1.1- Quem foi Antonin Artaud

É importante lembrarmos que o ano era 1929, e em meio à um cenário de efervescência política na Europa, onde o movimento surrealista⁴ ganhava força e seus artistas clamavam por revoluções sociais, Antonin Marie Joseph Artaud (1896-1948), francês, poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista, diretor de teatro e participante ativo do movimento surrealista, defendia a ideia de que a revolução não deveria se tratar de uma ação social, pois a questão fundamental não estaria em uma concepção social, mas sim, na concepção do próprio corpo, a revolução deveria ser do próprio ser: uma revolução do corpo e das sensibilidades (ARTAUD, 1938, pg.77).

Acreditamos que a revolução das sensibilidades, conforme o pensamento de Artaud, só se torna possível quando há uma abertura a novos modos de expressão, pois o pensamento e raciocínio lógico não são capazes de abraçar a totalidade das potencialidades expressivas humanas. À medida em que o ser humano acessa, conhece e reconhece suas potencialidades expressivas pouco utilizadas, ou até desconhecidas, pode passar a vibrar em outro nível energético, a experimentar a sua natureza de novas maneiras, a vivenciar a sua própria evolução corporal e sensível.

1.2- Modos de criação de cena no Teatro da Crueldade

A partir dessa perspectiva, Artaud em “Teatro da Crueldade” sugere um caminho de criação teatral que estimula de maneira expressiva a sensibilidade tanto do público quanto da própria atriz; nesse caminho, é desejado que o teatro não siga cumprindo um papel de entorpecimento da plateia - típico de um fazer teatral praticado na Europa nas primeiras décadas do século XX, no dizer de Artaud. No Teatro da Crueldade é desejado que a criação teatral rompa com a soberania das palavras e assuma uma atuação direta, mobilizando temas, luzes, figurinos,

⁴ O surrealismo foi um movimento artístico e literário iniciado em Paris na década de 1920. É caracterizado pela expressão do pensamento regida por impulsos subconscientes, descaracterizando a lógica racional e renegando os padrões estabelecidos de ordem moral e social pré-estabelecidas.

acessórios, ritmos e música em prol de explicitar em cena tentações, atmosferas que criem redes de comunicação simbólica e sensitiva. Nas palavras de Artaud:

O longo hábito dos espetáculos de distração nos fez esquecer a ideia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insufla-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer.
(ARTAUD, 1938, p.71)

E ainda:

(...) esses temas serão transportados diretamente para o teatro e materializados em movimentos, expressões e gestos antes de se transferirem para as palavras. Com isso renunciaremos a superstição teatral do texto e a ditadura do escritor. E assim reencontraremos o velho espetáculo popular traduzido e sentido diretamente pelo espírito, sem as deformações da linguagem e os escolhos dos discursos e das palavras.
(ARTAUD, 1938, p.108)

Para Artaud, é necessário tirar o teatro da estagnação psicológica na qual ele se encontra nos espetáculos de distração; é necessário o rompimento com a metafísica e, por conseguinte, com ideia de causa e consequência, de sentidos, finalidades e porquês. Em substituição às explicações lógicas, há no Teatro da Crueldade o cultivo de ideias incomuns, a livre criação, o caos, o devir, a constante transformação, o movimento, pois, “no ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração” (ARTAUD, 1938, p.71/76).

Pensamos que a escolha da palavra *crueldade* no contexto da obra de Artaud, vem do seu desejo de ampliar o sentido da palavra, não se restringindo ao horror, sangue, apelo à violência ou a um gosto sádico. Crueldade em sua obra, refere-se ao rigor e à determinação. A crueldade é lúcida, consciente e tem fome de vida, uma necessidade implacável de viver. Segundo o autor, “uma peça em que não houvesse essa vontade, esse apetite de vida cego, capaz de passar por cima de tudo, visível em cada gesto e em cada ato (...) seria uma peça inútil e fracassada” (ARTAUD, 1938, p.89). A crueldade é o sentimento puro que impulsiona a vida, que encoraja a vida a acontecer mesmo diante do sofrimento. O Teatro da Crueldade, portanto, trata do teatro da vida, da tentativa, de atos vivos e sinceros. E ainda, “tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa ideia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar” (ARTAUD, 1938, p.70).

Quando buscamos o Teatro da Crueldade para esta proposta pedagógica, o fazemos querendo estimular o ser a tornar-se capaz de investigar suas sensibilidades, a partir do seu próprio corpo, e que esse corpo ultrapasse os limites racionais de conduta para experienciar outros modos de ser e estar; ser um corpo que está em um constante processo de refazer-se, reconstruir-se; um corpo que busca estar e pertencer ao mundo sem obedecer à uma organização fixa e restrita, sem seguir um padrão de conduta único. A esse corpo que vive e se reconstrói, e que buscamos despertar com este trabalho pedagógico, Artaud nomeia “Corpo sem Órgãos”.

Adentrando o universo do “Corpo sem Órgãos”, utilizo como base a autora Ana Teixeira⁵, pesquisadora do teatro de Artaud, que escreve em seu artigo *Teatro da Cura Cruel*: “O corpo atual, desconectado da origem, é resultado de uma manipulação perpétua e perversa em consequência da qual sua anatomia, que deixou de ‘corresponder à sua natureza’, deve ser refeita” (TEIXEIRA, 1999, p.191).

Segundo a reflexão de Teixeira a partir de Artaud, o convívio social molda e manipula os corpos humanos de uma maneira perversa, condicionando hábitos de vida, modos de agir, viver e sobreviver ao sistema sociocultural. Esse condicionamento social e ideológico afasta o corpo humano - e por consequência o corpo da atriz - de sua natureza, noutras palavras o afasta de experiências que poderiam ser únicas, intransferíveis e particulares mas que não acontecem pelo fato de o condicionamento social propor que todo ser humano experiencie a natureza de maneira linear, homogênea e segundo padrões fixos. A espontaneidade é castrada pelo padrão moralizante que iguala todos os seres humanos e dificulta o reconhecimento de sua personalidade, o que resulta em não se saber qual ela é; não se conhece os desejos, se conhece um sistema pré-estabelecido semiótico e moralizante dado *a priori*, fora do corpo, fora da vida, que determina certos e errados, bens e maus, hierarquias e organizações de maneira inflexível. É necessário, então, um refazer-se, um encontrar-se com sua própria natureza, para daí estar na vida e em cena, por completo, com seu corpo conectado a si mesmo. Ana Teixeira complementa:

⁵ Ana Teixeira é artista visual, formada pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA- USP) e Mestre em Poéticas Visuais pela mesma Escola. Seu trabalho transita por diferentes meios, com interesse particular pelo desenho e pelas intervenções em espaços públicos, tendo a literatura e o cinema como suas principais referências.

O Teatro da Crueldade trata-se de um grandioso projeto ético político de insurreição física: trata-se de transformar a cena para que o homem, não somente o ator, possa refazer sua anatomia, possa reconstituir um ‘corpo sem órgãos’. Esse desfazer e refazer baseia-se na ideia de decomposição do corpo e visa essencialmente a desarticulação dos automatismos que condicionam e bloqueiam o indivíduo e o impedem de agir realmente, de modo consciente e voluntário, em cena ou na vida. (Idem)

O Teatro da Crueldade de Artaud, vem fundamentando os meus estudos e a formulação de práticas pedagógicas teatrais no curso *Mulheres em Cena*, porque elucida um caminho de entendimento do fazer artístico onde o protagonismo está na relação de artista consigo mesmo, em seu autoconhecimento, na sua capacidade de produzir arte a partir das bagagens que carrega consigo e da progressiva liberação de sua personalidade. O objetivo é que com essa investigação sobre si, as alunas do curso *Mulheres em Cena* possam preparar para a cena um corpo vivo, desprendido e conectivo, tendo em vista que um dos pilares do curso é promover meios pelos quais as alunas possam entender as potencialidades de seus próprios corpos, socialmente moldados mas que podem ser descobertos ou redescobertos no processo de ensino e aprendizagem do teatro. Pode-se dizer que é possível vivenciar essa descoberta ou redescoberta à medida em que se estabelece uma conexão intuitiva entre corpo e ambiente, corpo e origem humana hábil e prática, entre corpo e outro corpo. Acreditamos ser possível fazer uso das ideias artaudianas, por meio do pensamento de Ana Teixeira, para a criação de uma metodologia de ensino de teatro para mulheres, que caminhe mais no sentido do refazer-se e do encontrar-se com sua própria natureza, restringindo o sentido da espetacularização, e vivenciando o ser artista do próprio discurso, do próprio desejo.

Até um certo ponto, os estudos caminharam no fluxo da tentativa de contextualizar quais forças impulsionaram o Teatro da Crueldade no Curso *Mulheres em Cena*. Pensar quais desejos, quais impulsos, quais inquietações alimentavam o fazer artístico de Antonin Artaud a ponto dele viver uma vida em prol de criar seu próprio modo de experienciar o teatro. Quando utilizo a palavra *viver*, quero falar de *viver uma vida* e *viver o teatro*, porque, de fato, Artaud acreditava em arte e vida totalmente interligados, um teatro como desdobramento da própria vida, um desdobramento intenso e visceral, um desdobramento que torne sua vida a sua obra de arte...

Lá onde outros propõem suas obras, eu não pretendo fazer outra coisa senão mostrar meu espírito. (...) Eu não concebo uma obra separada da vida. Eu não gosto da criação separada. (ARTAUD, 2004, p. 207).

Assim como não existe, para Artaud, um teatro que se separe da vida, também não existe uma vida que seja separada da cultura, que para ele estava morta, entorpecida, pois o nosso espírito enquanto sociedade estava vazio, morto (ARTAUD, 2006, P. 7). Era necessário uma cultura que trouxesse brio à vida, uma cultura pela vida, em outras palavras, uma “cultura como exercício da vida” (FREITAS, 2010, p.15). No Teatro da Crueldade estava, portanto, a esperança do completo refazer: refazer da vida, da cultura, do teatro, dos modos de relação e qualquer outra instância que nos fizesse conectarmos com a nossa própria essência.

Em seguida, passamos a desenvolver estudos sobre como se dá a atuação no Teatro da Crueldade. Como é a atriz do teatro da crueldade? Quais são seus dispositivos? A partir do quê ou de que maneira se cria cenicamente no Teatro da Crueldade? Para isso, voltamos ao Corpo Sem Órgãos - conceito que mencionei anteriormente - e que elucida um caminho de preparação da atuação.

1.3- Corpo cênico no Teatro da Crueldade

O Corpo Sem Órgãos (CsO) foi um conceito criado por Artaud e discutido por outros autores a posteriori, como Gilles Deleuze⁶ e Félix Guattari⁷ no livro *Mil Platôs*⁸. Em 1947, Artaud declara guerra aos órgãos: "porque atem-me se quiserem, mas nada há de mais inútil do que um órgão" (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 9).

O CsO vem de uma inquietação de Artaud, vem de uma negativa ao que já existia de constituído e pragmático sobre a maneira como cada ser humano deve viver o seu corpo.

⁶ Gilles Deleuze (1925-1995) foi um filósofo francês. A colaboração com o psicanalista e anarquista Félix Guattari deu um viés mais político à obra de Deleuze, bem como levou à publicação da obra conjunta mais conhecida dos dois filósofos: *O anti-Édipo* (1972) e *Mil Platôs* (1980), os dois volumes que compõem a coletânea "*Capitalismo e esquizofrenia*". Em "*Mil Platôs*" os autores discutem sobre o conceito de Corpo Sem Órgãos criado por Antonin Artaud.

⁷ Félix Guattari (1930-1992) foi um filósofo, psicanalista, psiquiatra, semiólogo, roteirista e ativista revolucionário francês. Foi um dos fundadores dos campos da esquizoanálise e ecosofia. Guattari é conhecido por suas colaborações em obras com Gilles Deleuze, notavelmente em *O Anti-Édipo* (1972) e *Mil platôs* (1980), os dois volumes que formam a coleção *Capitalismo e esquizofrenia*. Em "*Mil Platôs*" os autores discutem sobre o conceito de Corpo Sem Órgãos criado por Antonin Artaud.

⁸ *Mille Plateaux* (bra: *Mil Platôs*) é um livro escrito por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Juntamente com *O Anti-Édipo*, a obra compartilha o subtítulo "*Capitalismo e Esquizofrenia*". Deleuze e Guattari se referem aos mil níveis, dimensões ou interpretações de um mesmo evento ou fenômeno.

Como dizem Deleuze e Guattari, o conceito de CsO diz sobre corpos esvaziados em lugar de plenos (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 9). Quando Artaud cria e reflete sobre a expressão “corpo sem órgãos”, ele utiliza a palavra “órgão” de maneira diferente do significado do senso comum. Para ele, “órgão” não deveria ser somente coração ou rins, mas sim toda segmentação, micro partes, micro divisões com que experimentamos a natureza. Podemos entender que “órgãos” seriam para Artaud todas as maneiras particulares do nosso corpo de ter acesso ao mundo, à natureza (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 13) e que essas maneiras particulares de experimentação não deveriam se configurar de maneiras tão rígidas e inflexíveis como se configuram na ótica da convivência social. Essas maneiras particulares de experimentação da natureza vêm dos nossos sentidos, tato, olfato, paladar, visão e audição, e se repartem em inúmeras subdivisões a partir de cada um deles. Dentro do tato pode-se estabelecer infinitas subdivisões: o tato das mãos, o tato dos pés, o tato da língua, o tato das pernas, entre outras. Dentro do tato das mãos, pode-se estabelecer também infinitas subdivisões, como por exemplo o tato das mãos ao tocar em uma água fria, o tato dos dedos ao dedilhar uma corda do violão, o tato do dedo indicador da mão esquerda ao digitar algo em uma tela de celular; entre outras tantas subdivisões. Pensando no tato da língua, há o contato dela com os dentes da boca, há o tato da língua ao encostar no sorvete gelado, o tato da língua ao encostar em uma outra língua, o tato da minha língua ao encontrar-se com uma gota de pimenta, há o tato da sua língua ao encontrar-se com uma gota de pimenta. É importante salientar a diferença entre o “meu” e o “seu”, pois a experimentação pode ser na mesma direção e ao mesmo tempo, mas a experiência é única, individual. Deleuze & Guattari nomeiam como “objeto parcial” esses fenômenos particulares, tratando-os como fenômenos únicos, irreproduzíveis da mesma maneira e que, portanto, só a própria pessoa detém como experiência. Os órgãos deveriam se configurar, segundo Artaud, como nossa maneira de acessar e experimentar a natureza e cada órgão seria particular, e possuiria uma própria maneira de acessar e de experimentar fluxos e fruições.

Podemos dizer que, numa visão tradicional, os campos de experiência humana estão entendidos como transições entre a experiência sensível, aquela que se dá individualmente por meio das sensações, e a intelectual, aquela que se dá coletivamente por meio do pensamento racional sobre algo, e por mais que esses campos sejam imiscíveis, eles são organizados por um sistema apriorístico chamado de Juízo. Esse juízo, que justapõe os outros dois campos de experiência humana, diz como devem acontecer os processos de sensibilização e os processos de intelecção, além de ditar como o ser humano deve sentir,

como ele deve aprender. Para Artaud era incompreensível que uma sociedade que já havia substituído o teocentrismo⁹ pelo antropocentrismo¹⁰ ainda caminhasse regida por parâmetros religiosos que impediam o ser humano de ampliar suas experiências:

Acabar com o julgamento dos nossos atos
através da sorte
e de uma força dominante
é significar
sua vontade de um modo muito novo
para indicar que a ordem das coisas e a do destino mudam o seu
curso. (ARTAUD, 1947/2017, p. 160).

Ao propor um fim ao juízo de deus, Artaud defendia a instauração de liberdade; ao propor um corpo desprovido de órgãos, ele dizia um não à organização, à um sistema organizacional regido por um deus e que estabelecia de antemão todas as formas e maneiras de se viver. Artaud não queria o comum, ele queria descobrir o novo, novas possibilidades, novos modos de agir, se perceber, sentir. A ideia do “sem órgãos”, então, é ideia da não organização fixada, da quebra do padrão moralizante. Ele não está falando de morte, mas sim, falando de uma revolução ou da produção de uma nova e intensa vida. A destruição da organicidade do corpo seria, segundo Artaud, a única maneira de desfazer o homem, que é mal feito:

[...] quero dizer que descobri a maneira de acabar com esse macaco de uma vez por todas
E já que ninguém acredita mais em Deus, todos acreditam cada vez mais no homem. Assim, agora é preciso emascular o homem.
Como?
Como assim?
Sob qualquer ângulo o Sr. não passa de um maluco, de um doido varrido.
Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer a sua anatomia.
O homem é enfermo e mal construído.
Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente, Deus,
E juntamente com deus os seus órgãos.

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força
Mas não existe coisa mais inútil que um órgão.
Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
Então o terão libertado de seus automatismos
E devolvido sua verdadeira liberdade.

⁹ Período da Idade Média (476 a 1492) marcado pelo divino como o fundamento de toda ordem do mundo.

¹⁰ Ganhou espaço entre os séculos XV e XVI considerando o homem como elemento e referência central.

Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
Como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será
Seu verdadeiro lugar. (ARTAUD *apud* LINS, 2011, p. 44)

Por que não experimentar novas maneiras de vestir as mesmas velhas roupas? Novos jeitos de andar nas ruas, de cumprimentar as pessoas, de chorar, de demonstrar felicidade? Por que não podemos demonstrar felicidade com os cotovelos? Por que não podemos brigar abraçando o outro? Por que não podemos gargalhar ao sentir cheiros cada vez mais doces? Por que não podemos lambe as cortinas, morder o vento, sair sem pentear os cabelos? Por que não cantar uma canção sem saber a letra? Por que não deitar no meio da praça e chamar algum desconhecido para deitar junto com você? Por que tentar responder a todas as perguntas que nos surgem? Por que não se amarrar a uma corda cheia de linguças e prendê-la na porta de um banco?¹¹ Por que não tentar levitar um leite de magnésia?¹² Por que não? O CsO chacoalha as ideias pré moldadas, pré estabelecidas. O CsO propõe o novo, o risco, a falta de certeza, propõe dois pontos “:”, e após os dois pontos há a liberdade de vir toda a imensidão de possibilidades que possam existir...

Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre? (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 10)

Aproveitando as palavras da autora e performer Eleonora Fabião¹³, o CsO “desfamiliariza o familiar e gera espaço para que outras formas de vida, de instituição, de produção e recepção possam ser articuladas, propostas, vividas” (FABIÃO, 2013, p.8). E é esse o corpo que o Teatro da Crueldade pode fazer agir na cena.

¹¹ Performance do ator e performer William Pope.L na peça ATM (ATM Piece) 1997 em Manhattan.

¹² Performance do ator e performer William Pope.L em “Levitando Leite de Magnésia” (“Levitating Magnesia Milk”, 1992.

¹³ Eleonora Batista Fabião (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1968). Performer, atriz, pesquisadora, professora. Articula estética, ética e política como indissociáveis em seus âmbitos de atuação, tratando-os todos como ações performativas. Privilegia a rua como construção espaço-temporal na qual o corpo se faz nos encontros com o humano e o não-humano...



Foto por: Mariana Boniolo. Acervo de fotos do curso *Mulheres em Cena*.

2- Atuação no Teatro da Crueldade

Acreditamos que é possível e fértil alinhar os conceitos do CsO à pedagogia da performance a fim de vislumbrar um caminho, uma proposta pedagógica de ensino de teatro para a educação não escolar, que contemple esse universo de descoberta de si mesmo e de atitude criativa liberada de formalismos e padrões sociais instituídos e inflexíveis.

2.1- Relações entre a atuação no Teatro da Crueldade e na Performance Arte

Na performance, Eleonora Fabião defende que o performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. Um performer pergunta "sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo? a quem pertence o meu corpo? e o seu?" (FABIÃO, 2013, p. 5). E então me pergunto: Como eu quero agir no teatro enquanto sou

professora e condutora de um curso livre de teatro para mulheres adultas? Em quê eu quero que o teatro aja nesse contexto? Como eu quero que a performance aja nesse contexto? Como o entrelaçamento entre teatro e performance potencializa o aprendizado cênico? Como o entrelaçamento entre eles potencializa um trabalho pedagógico voltado para um coletivo de mulheres? Como um corpo sem órgãos pode questionar, balançar as estruturas da vida cotidiana de mulheres? Como mulheres adultas, estudantes do curso *Mulheres em Cena* podem passar a performar em arte e em vida a partir de vivências que estimulem a prática performativa? O que a performance pode mover nessas novas artistas? A performance, então, funciona como um “operador de radicalização” - conceito criado pela professora Dra. Christine Greiner¹⁴ e que pode nos ajudar a perceber as conexões entre os ideais de Artaud e a linguagem da performance.

2.2- Pedagogia para um corpo cênico performático visando a cena do Teatro da Crueldade

Como eu quero que o teatro e a performance ajam sendo professora e condutora de um curso livre de teatro para mulheres adultas? É a partir dessa pergunta, e também das tantas outras que me fiz anteriormente, que começo a formular um plano pedagógico para o ensino do teatro na educação não escolar, tendo como recorte um plano pedagógico para o curso livre de teatro *Mulheres em Cena*. O processo pedagógico presume essencialmente uma ponte que é construída, um diálogo que é iniciado entre eu - professora de teatro - e a aluna que está ingressando nesse processo de ensino e aprendizagem. Quando penso em pedagogia, é importante salientar, que o que busco com essa investigação não é formular uma metodologia fixa, que vislumbra ser reproduzida invariavelmente, copiada à risca; mas sim formular um campo fértil, uma orientação pedagógica que converse com o Teatro da Crueldade e a prática da performance que seja maleável e um tanto aberta às circunstâncias e às imprevisibilidades.

Para o curso *Mulheres em Cena* pensarei a pedagogia teatral a partir de um autor e, antes de tudo, uma pessoa que disse não a um modelo vigente, a um modelo de gente, a um modelo de ser e estar, e todo o pensamento pedagógico aqui será formulado a partir desse processo de negação. Pensar um plano pedagógico que flua na ideia de que existe um modo de vivência

¹⁴ Christine Greiner é professora da PUC/SP e desenvolveu a idéia de Performance como “operador de radicalização” na palestra “A revolta da carne – O corpo mídia dos artistas brasileiros”, ministrada no evento Autonomia e Complexidade (intercâmbio internacional, artístico-filosófico, das artes do corpo), no período de 19 a 27 de setembro de 2009, em Belém do Pará.

do corpo que não nos interessa, sendo então, necessário, investigar outro; e para tanto, passaremos por um processo formativo. A performance traz o alcance da transgressão e da invenção necessário a esse processo formativo.

É importante, tanto para linguagem da performance quanto para o Teatro da Crueldade, o entendimento da encenação que acontece no agora, no tempo imediato, no presente, *presente do presente*, segundo Eleonora Fabião (2010, p. 322). É no tempo do agora que a experiência acontece, que a atriz performer estabelece a desestabilização, que as energias se modificam em prol da ação cênica. É preciso entender a presença cênica como estado de fluxo, instantâneo, rajada, revoada, jato (FABIÃO, 2010, p. 321). Nesse estado de fluxo, a atriz está vibrando em outro estado de consciência, está atenta a si, ao espaço, aos objetos, signos, está aberta ao jogo, às provocações. Um estado de desautomatização, de completa atenção ao meio e ao seu próprio corpo. Nesse instante de completa atenção e permissividade, a atriz pode experimentar o seu corpo sem órgãos, pode investigar o seu eu performando diferentes densidades; nesse momento é possível andar nas ruas de novos jeitos, cumprimentar as pessoas de outras maneiras, chorar de rir, rir de tanto chorar, demonstrar felicidade com os cotovelos, brigar abraçando, gargalhar ao sentir cheiros cada vez mais doces, lambe as cortinas, morder o vento, sair sem pentear os cabelos. Ao invés de *tentar* levitar um leite de magnésia, é *possível* levitar um leite de magnésia. Nesse instante, o corpo da atriz performer se torna, segundo Eleonora Fabião, “corpo câmbio”, ou “corpo cambiante”, pois em fluxo, o corpo está vibrando em energia, está permeável, recebe signos do meio, do espaço e entrega outros tantos; cria significados, poesia e relações. E para esta proposta pedagógica, as relações entre CsO e Performance compõem um roteiro de aprendizagem e criação para a cena:

Contra a ideia de corpos autônomos, rígidos e acabados, o corpo cênico se (in)define como campo e cambiante. Contra a noção de identidades definidas e definitivas, o corpo-campo é performativo, dialógico, provisório. Contra a certeza das formas inteiras e fechadas, o corpo cênico dá a ver “corpo” como sistema relacional em estado de geração permanente. O estado cênico acentua a condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo. (FABIÃO, 2010, p. 322)

O corpo performativo traz à materialidade o que Artaud investigava: a vida como arte, a vida enquanto ato performativo, enquanto obra. A performance abre espaço para o tempo de entre elementos na cena, para o que é cena, o que é vida, o que é cena e ao mesmo tempo vida. A

performance abre espaço para que cada atriz traga consigo o seu gesto mínimo e que dele nasça uma dramaturgia própria. A performance traz consigo a possibilidade de iniciar diálogos, propor conversas, apresentar ao mundo aquilo que é seu, que é singular da sua experiência e que pode chegar ao outro, se transformar, voltar para si e se ressignificar. O performer William Pope.L assim diz “Artistas não fazem arte, eles fazem conversas. Eles fazem coisas acontecerem. Eles modificam o mundo” (POPE.L, 2002). A atriz performer, em estado de ação, conversa a partir da ampliação da sua capacidade sinestésica; conversa com o outro e também com o próprio corpo; conversa com o que há dentro de si, encara seus vazios e suas completudes. O ato performativo dá espaço às subjetividades, às bagagens carregadas e suas possibilidades de se expandirem e se tornarem do mundo...

Onde bom senso e senso comum dizem: seja funcional e produtivo, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nossos hábitos, convenções, padrões. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 11)



Foto por: Igor Cerqueira. Acervo de fotos do curso *Mulheres em Cena*.

3- Plano Pedagógico para o Curso Livre *Mulheres em Cena*

A mulher de dentro de cada um não quer mais silêncio
A mulher de dentro de mim cansou de pretexto
A mulher de dentro de casa fugiu do seu texto

E vai sair
De dentro de cada um
A mulher vai sair
E vai sair
De dentro de quem for
A mulher é você

De dentro da cara a tapa de quem já levou porrada na vida
De dentro da mala do cara que te esquartejou, te encheu de ferida
Daquela menina acuada que tanto sofreu e morreu sem guarida
Daquele menino magoado que não alcançou a porta da saída

E vai sair
De dentro de cada um
A mulher vai sair
E vai sair
De dentro de quem for
A mulher é você

A mulher de dentro de cada um não quer mais incenso
A mulher de dentro de mim já cansou desse tempo
A mulher de dentro da jaula prendeu seu carrasco

E vai sair
De dentro de cada um
A mulher vai sair
E vai sair
De dentro de quem for
A mulher é você

De dentro do carro do moço que te maltratou e pensou que era fácil
De dentro da ala das loucas vendendo saúde a troco de nada
Daquela mocinha suada que vendeu o corpo pra ter outra chance
Daquele mocinho matado jogado num canto por ser diferente

E vai sair
De dentro de cada um
A mulher vai sair
E vai sair
De dentro de quem for

A mulher é você
Sou eu
A mulher
Sou eu
Sou eu
A mulher
Sou eu

(Elza Soares, Canção "Dentro de Cada Um" de Pedro Loureiro / Luciano Mello, 2018)

A canção de Elza Soares coloca em evidência a força do fenômeno-mulher que existe *dentro de cada um*. Na letra, a mulher é colocada como símbolo de força, como fenômeno de mudança, de ruptura à ordem vigente; a saída da mulher tem a força de um basta, de um “aqui não mais”, do basta à violência contra a mulher - violência sexual, física, moral, psicológica. A mulher que sai de *dentro de cada um* carrega a luta pela liberdade, a revolta da castração dos nossos corpos; é uma mulher que “cansou desse tempo e prendeu seu carrasco”, como nos disseram os poetas.

Essa canção carrega consigo a força de resistência de Artaud e a fome de mudança, desestabilização e prática libertadora da pedagogia da performance. A performer Eleonora Fabião em seu artigo “Programa Performativo: O-corpo-em-experiência” relata alguns programas performativos do performer William Pope.L realizados entre 1991 e 1997 em Nova Iorque e diz que “a Pope.L, interessa gerar ‘zonas de desconforto’, realizar ações que tragam desconforto fresco para um problema antigo” (FABIÃO, 2013, p. 3). O pensamento estético performático de Pope.L se alinha ao de Artaud, que diz que “o Teatro da Crueldade escolherá assuntos e temas que respondam à agitação e inquietude características de nossa época” (ARTAUD, 1938, p. 107). Um convite então a olhar para questões importantes da sociedade, mas propondo uma reflexão crítica, desnormalizando o que foi considerado comum. É isso que busca Artaud, é isso que busca o recorte da performance no qual me baseio, é isso que busca Elza Soares, é isso que busca o curso *Mulheres em Cena*.

3.1- Plano de Curso

Plano para um curso com duração de 48 horas divididas em 24 aulas de 2 horas de duração, que acontecem 1 vez por semana em turmas com média de 15 alunas.

- Base teórica:

Pedagogia da Performance (Eleonora Fabião), Teatro da Crueldade (Antonin Artaud e Ana Teixeira), Corpo Sem Órgãos (Deleuze e Guattari).

- Objetivo geral do curso:

Investigar caminhos para criações cênicas que incentivem as alunas a colocarem-se como artistas criadoras das próprias poéticas. Investigar tais criações a partir de um estado de presença expandido.

- Objetivos específicos:

Desenvolvimento habilidades teatrais através da prática e teoria;

Identificação de poéticas próprias;

Investigação do potencial expressivo e criativo do corpo cênico;

Aprimoramento da consciência corporal;

Introdução e aprofundamento de conceitos de Artaud, Deleuze & Guattari e Eleonora Fabião;

Estabelecer uma relação consciente com o espaço cênico;

Domínio do tempo e do ritmo em cena;

Treinamento da escuta e proposição criadora dentro de cena.

- Estrutura:

- *Fase 1: Introdução e sensibilização ao fazer teatral (3 aulas)*

Conversa inicial de apresentação do curso, apresentação das ministrantes, alunas e expectativas com o semestre; exercícios teatrais com foco no autoconhecimento e consciência corporal; breve contextualização da ideia de teatro performance; exercícios teatrais com foco

na investigação da coletividade; leitura de material teórico; contextualização sobre Teatro da Crueldade de Artaud e exercícios práticos baseados nessa proposta; contextualização do Corpo sem Órgãos e exercícios práticos baseados nessa proposta;

Exemplo prático: exercício com o objetivo de desenvolver a confiança mútua, a sensibilidade tátil e auditiva, a possibilidade de experimentar os elementos cotidianos de uma maneira extracotidiana, a capacidade de estar em situações de vulnerabilidade coletiva e de se entregar ao desconhecido, confiando em sua parceira e na própria imaginação. Esse exercício acontecerá em quatro partes descritas a seguir.

Primeira parte:

Em duplas, uma aluna é A e a outra aluna é B. “A” recebe um tecido com o qual irá vendar os olhos de “B”;

Segunda parte:

“A” inicia a condução de B, que está vendada, investigando o espaço da sala de aula e cômodos adjacentes. Estimula-se investigar diferentes velocidades, planos e modos de se movimentar pelo espaço - o objetivo é criar uma experiência sensorial intensa, com foco na investigação da audição e tato. Em um tempo determinado entre 05 e 08 minutos, as ministrantes sinalizam às alunas “A” o início do próximo momento do exercício.

Terceira parte:

“A” deverá levar “B”, ainda vendada, a algum lugar que já a tenha levado durante a condução da segunda parte, e deverá contar uma história inventada sobre esse lugar. Nesse momento “A” é convidada a expandir as funções dos espaços e dos objetos os quais está observando e criar uma nova realidade a ser narrada para “B”. Ao término da atividade, “A” retorna com “B”, ainda vendada, para a sala de aula. Quando todas as duplas voltam à sala de aula, as ministrantes vendam as alunas “A” e elas continuam com seus pares.

Quarta parte:

Com todas as alunas vendadas, as ministrantes colocam uma canção para os pares dançarem. O exercício termina ao fim da música. Todas retiram suas vendas. Compartilhamento de sensações, emoções e percepções.

- *Fase 2: Investigação das potencialidades do próprio corpo em cena (5 aulas)*

Entendimento da interligação entre corpo e voz; improvisação corporal; exercícios de improvisação vocal; exercícios de investigação de sons vocais para além das palavras; treinamento de presença cênica (entendimento do dentro e fora de cena); investigação de movimentos corporais que fujam da linearidade; rodas de conversa sobre o processo e impressões gerais; primeiras criações cênicas; leituras de textos teóricos e dramáticos;

Exemplo prático: Exercício com o objetivo de investigar a conexão entre corpo, movimento e voz, estimulando que as alunas se apropriem de suas expressões corporais de forma criativa e consciente. Através da leitura do poema "Nem Vem" de Úrsula Avner, as alunas são convidadas a refletir sobre a temática da força e da animalidade feminina, como também a expressar essas ideias através de movimentos corporais e vocalizações. O exercício será realizado em quatro partes descritas a seguir.

amo quem tu fostes
mas não amo
quem tu te tornastes
não me convenças
a permanecer ao teu lado
sem que tu estejas disposto
a contemplar o meu lado
não me traga rosas com espinhos
porque a vida já me fere o bastante
não queira me ver enjaulada porque sou pássaro
e minhas asas são amplas e firmes
não me incite ao combate
porque os dentes são fortes
as unhas afiadas
garras e presas
são a minha herança animal
minhas aliadas
fazem de mim mulher fera

"Nem Vem" - Úrsula Avner - Poema retirado do livro
Entrelinhas e Olhares: versos e cenas (livro ainda
não publicado)

Primeira parte:

A partir do seguinte trecho do poema: “(...) porque os dentes são fortes / as unhas afiadas / garras e presas / são a minha herança animal / minhas aliadas / fazem de mim mulher fera”,

dispostas em roda, cada aluna deve propor um movimento corporal que converse com a temática proposta pela autora. As ministrantes coordenam as rodadas das proposições.

Primeira rodada de movimentos: Cada aluna propõe um movimento a partir da parte do seu corpo com a qual se sente mais familiarizada. Isso permite que elas comecem com uma base confortável e conhecida. São estimuladas a sempre lembrar da provocação do poema ao criar o movimento.

Segunda rodada de movimentos: As alunas propõem movimentos a partir da parte do corpo mais utilizada em suas atividades diárias ou de trabalho. Essa atividade incentiva a identificação de movimentos repetitivos e cotidianos, e a percepção sobre como as rotinas podem afetar as expressões corporais. São estimuladas a sempre lembrar da provocação do poema ao criar o movimento.

Terceira rodada de movimentos: Movimentos são propostos a partir da parte do corpo menos utilizada no seu dia a dia. Investigação de novas possibilidades de movimento. São sempre lembradas da provocação do poema ao criar o movimento.

Segunda Parte:

Cada aluna é convidada a interligar os movimentos criados, formando uma sequência contínua, a partir dos movimentos criados de forma fragmentada. Este processo visa a integração e a fluidez das diversas partes do corpo em uma única sequência.

Terceira Parte:

As alunas serão provocadas a criarem uma vocalidade a partir da expressão “Mulher fera” contida no poema. Investigar como a vocalidade pode se incorporar à sequência de movimentos de maneira fluida, podendo se modificar (alongar, encurtar, ser mais forte ou fraca) a partir do enlace com os movimentos. Essa etapa visa potencializar a ligação entre corpo e voz, adicionando camadas de leitura ao material criado.

Quarta parte:

Cada uma compartilha sua sequência de criação com a turma. Roda final com comentários sobre o exercício.

- *Fase 3: Verticalização na criação de poéticas próprias (5 aulas)*

Entendimento de partituras cênicas; criação cênica a partir de partituras corporais; composições cênicas coletivas; composições cênicas individuais a partir de gestualidades próprias; exercício de criação cênica a partir de sensações individuais; uso de objetos cênicos e figurinos; aplicação do conceito do Corpo Sem Órgãos em criações cênicas; entendimento de texto de cena;

Exemplo prático: Exercício com o objetivo de desenvolver a consciência corporal e sensorial, além de estimular a criação individual e coletiva. Aspectos como conexão com a própria respiração, percepção auditiva e sensorial do ambiente e da música, relaxamento/concentração por meio da escuta ativa da canção "Dentro de Cada Um" de Elza Soares e investigação da relação entre música e movimento são importantes nessa prática. O exercício será realizado em três partes descritas a seguir.

Primeira parte:

As alunas são convidadas a se deitarem no chão, e nessa condição, estarem atentas à própria respiração e aos sons do ambiente. De olhos fechados, escutam a canção "Dentro de Cada Um", da artista Elza Soares. Ao final da canção, ainda de olhos fechados, a ministrante conduz a próxima etapa do exercício.

Segunda parte:

As alunas serão provocadas a criarem uma trajetória de movimentos corporais que terá início com as alunas ainda deitadas no chão e quando a música reiniciar, e o fim deverá coincidir com o fim da música e as alunas estando de pé; trata-se de um exercício individual que a aluna deve realizar de olhos fechados. Nesse exercício de criação, a aluna deve investigar como a música pode servir como estímulo para a sua trajetória, perceber como a melodia, o ritmo, a voz da cantora e a narrativa da canção podem influenciar em sua criação. Após a finalização desta parte do exercício, as alunas serão divididas em trios.

Terceira parte:

Cada integrante do trio irá compartilhar com as colegas as sensações percebidas na execução do exercício anterior e também falará brevemente sobre como percebeu a influência da música na construção. Após essa conversa, cada trio receberá um papel e uma caneta para o

seguinte exercício: o trio deverá criar e registrar por escrito três personas, sempre com a seguinte provocação: “A mulher que ____”. O objetivo é que as três personas “d’A mulher que ____” sejam baseadas nas experiências que cada aluna viveu no exercício. Essas personas criadas serão investigadas em exercícios cênicos das aulas seguintes.

- *Fase 4: Construções cênicas (7 aulas)*

Mergulho nas criações cênicas; pesquisas temáticas para a criação; exercícios cênicos coletivos e individuais; rodas de conversa para alinhamento das criações; ensaios; criação de textos para cena;

Exemplo prático: exercício com o objetivo de promover a identificação de temas relevantes ao universo feminino, utilizando referências inspiradoras para a criação cênica coletiva. O exercício será realizado em três partes descritas a seguir.

Primeira parte:

Tarefa para casa: As alunas devem fazer uma pesquisa sobre mulheres que as inspirem, sejam mulheres artistas ou não. Cada aluna deve trazer para a sala de ensaio as suas contribuições, que revelem a contextualização das mulheres escolhidas, fotos, vídeos, temáticas que as mulheres-referências abordam em suas trajetórias e os porquês das escolhas.

Segunda parte:

Cada aluna compartilha com a turma as referências que trouxe.

Terceira parte:

Após todos os compartilhamentos, o grupo deve identificar os assuntos mais recorrentes e os aspectos que os diferem, quando houverem. Nessa parte é importante identificar quais questões são basilares quando trata-se do universo feminino e quais questões são únicas, individuais ou particularidades da história de cada mulher.

Quarta parte:

A partir da conversa anterior o grupo deverá escolher um foco temático que será experimentado cenicamente nesta aula e nas aulas subsequentes, a fim de nortear o processo criativo.

- *Fase 5: Partilha, aula de retorno e considerações finais (4 aulas)*

Ensaios finais; últimos alinhamentos; partilha das construções cênicas; retorno sobre o semestre, considerações finais e expectativas;

Exemplo prático: Exercício para estimular a organização individual e a consciência das ações cênicas de cada aluna, garantindo maior segurança e entendimento sobre sua participação na apresentação coletiva. É também objetivo desse exercício estimular a confiança das alunas por meio de roteiro personalizado de suas ações durante a apresentação, contribuindo para uma execução fluida da estrutura proposta. Além disso, ao proporcionar um tempo para que cada aluna reflita individualmente sobre suas tarefas dentro de cena, é importante que fique em evidência a importância de dominar cada momento e detalhe da apresentação. Quando digo dominar, não falo sobre preciosismo, mas de cada aluna ter consciência de suas ações, de sua presença cênica, e de como potencializar o coletivo. Esse exercício será realizado em uma única parte descrita a seguir.

Em sala de aula, cada aluna receberá um papel e uma caneta. A aluna deverá fazer, individualmente e à sua maneira, o seu mapa de apresentação. Nesse mapa a aluna terá de anotar toda a sua participação na apresentação que está sendo construída coletivamente, incluindo momentos dentro e fora de cena, objetos utilizados, posicionamento espacial no palco em cada cena ou momento da apresentação, falas ou vocalidades realizadas. É importante que cada aluna encontre a sua maneira de fazer tal registro, utilizando-se de palavras, frases, desenhos, recortes, riscos, rabiscos, dobradura, entre outros. No fim da aula é importante que cada aluna saia do encontro com seu mapa de atuação, mais consciente de suas ações e potencialmente segura com a estrutura coletiva criada ao longo das aulas. Este roteiro será o guia para a realização da cena levada a público.

- **Avaliação:**

A avaliação é feita processualmente a partir da presença da aluna nas aulas, constância, engajamento nas aulas e abertura às proposições coletivas.

3.2- Estrutura de aula

A estrutura das aulas do curso pode ser compreendida a partir de quatro partes: a primeira parte da aula destinada à aquecimentos corporais, vocais, exercícios de concentração e envolvimento com o grupo; a segunda parte da aula é destinada a exercícios pré-expressivos práticos que variam de acordo com a temática da aula; a terceira parte da aula é dedicada à criações cênicas guiadas pela temática da aula - é importante que a criação cênica contemple os conteúdos abordados nos exercícios pré-expressivos da própria aula e que também contemple as técnicas teatrais desenvolvidas ao longo do curso. A quarta e última parte da aula é destinada ao bate papo entre o grupo e as professoras ministrantes; havendo esse momento de expressar em palavras como tem sido o processo e as criações, busca-se alinhar coletivamente os próximos passos daquele grupo. Nas fases finais do processo, é possível que a estrutura das aulas se altere em alguma escala devido a uma maior dedicação do tempo de aula às criações, revisões, ensaios gerais, entre outros.

Considerações finais

Este curso, *Mulheres em Cena*, contribuiu para minha compreensão do que é ser docente de teatro e de como a Licenciatura serviu para me orientar na sistematização de ideias para uma proposta pedagógica. Cada uma das turmas, e as experiências vividas em conjunto com as mulheres participantes, foi fundamental para o amadurecimento das teorias e das metodologias que pude estudar na Graduação em Teatro, proporcionando formas de entendimento e de valorização das artes teatrais como estímulo ao movimento expressivo humano e feminino.

Foi possível constatar alguns elementos de transformação nesta autora, como docente de artes da cena, tais como o olhar ampliado para a prática de ensino, compreendendo a importância da sistematização de teorias teatrais como embasamento de uma prática pedagógica, a necessidade da reflexão crítica sobre a prática de ensino e sobre minha própria trajetória profissional. Essas percepções me permitem, hoje, identificar novas e melhores direções para o trabalho e, por fim, essa pesquisa contribuiu para a construção e reconhecimento da minha

identidade como artista e professora de teatro, aprofundando em estímulos teatrais que me impulsionam à criação. Ao ser colocado em prática, espero que esse plano pedagógico também me ajude a aperfeiçoar minha prática pedagógica em sala de aula, se constituindo como uma oportunidade para treinamento da minha escuta e diálogo com participantes de variadas origens.

Para o futuro, espero que esse plano pedagógico gere frutos, inspire novas mulheres a valorizarem suas próprias formas de expressão e fomente um espaço livre e criativo onde cada aluna, e outras docentes, possam mostrar sua própria voz genuína. Espero que esse plano também fomente um senso de comunidade, apoio mútuo entre alunas e docentes, e fortalecimento dos laços coletivos. Por fim, é esperado que, ao final da aplicação desse plano pedagógico, a aluna compreenda a prática teatral não só como representação, mas como uma prática de autoconhecimento e elaboração de autonomia criativa; autonomia criativa pode ser entendida como o sentido das alunas desenvolverem a capacidade de tomarem suas próprias decisões estéticas, valorizando a experimentação, a autoconfiança, as imprevisibilidades, as múltiplas possibilidades e o risco, inerente à essa prática artística que é o teatro.

E com este Trabalho de Conclusão de Curso pude fechar um ciclo de composição do meu fazer docente, sistematizando um processo criativo pedagógico.

Referências

- ARTAUD, A. (1938). **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1996). **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia** (Vol. 1-5). São Paulo: Editora 34.
- FABIÃO, Eleonora. "**Corpo Cênico, Estado Cênico**". In: *Contrapontos*, v. 10, n. 1, p. 321-326, 2010.
- FABIÃO, E. (2012). **O que pode um corpo? Performances, Política e Pedagogia**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras.
- FABIÃO, E. (2013). **Programa Performativo: O-corpo-em-experiência**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- FREITAS, Maysy de Medeiros. "**Antonin Artaud: Por uma Cultura da Crueldade**". Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2010.

GREINER, C. . **O reenactment político da performance e seus microativismos de afetos.**

São Paulo: Annablume, 2014.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud, o artesão do corpo sem órgãos.** São Paulo: Lumme

Editor®, 2011.

TEIXEIRA, Ana. **"O Teatro da Cura Cruel: A Experiência de Antonin Artaud"**. São

Paulo: Annablume, 1999.