



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PROF-ARTES

Edimilson A. Braga

PARADIGMAS DA COMPOSIÇÃO DE CORPOS CÊNICOS:
Uma proposta pedagógica.

Brasília – DF
2023

Edimilson A. Braga

PARADIGMAS DA COMPOSIÇÃO DE CORPOS CÊNICOS:

Uma proposta pedagógica.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Clarice da Silva Costa

Brasília - DF
2023

EDIMILSON APRÍGIO BRAGA

PARADIGMAS DA COMPOSIÇÃO DE CORPOS CÊNICOS:

Uma proposta pedagógica.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes – PROF-ARTES e submetida à Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de Cênicas e linha de pesquisa em Processos de Ensino, Aprendizagem e Criação em Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Clarice da Silva Costa.

Aprovada em: 21/08/2023.

BANCA EXAMINADORA

Pro.^a Dr.^a Clarice da Silva Costa (Orientadora)
Universidade de Brasília / Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Paulo Sérgio Bareicha (Examinador Interno)
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Saulo Germano Sales Dallago (Examinador Externo)
Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. José Mauro Ribeiro (Examinador Interno)
Universidade de Brasília

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao divino e ao caos. Também sou grato à Professora Clarice Costa pelo incentivo e contribuição necessários para a elaboração e conclusão deste trabalho.

Minha gratidão se estende à minha família, especialmente à minha amada esposa, Patrícia D. Braga, e às minhas filhas, Emanuelle e Isabelle Braga, sem as quais eu não teria motivação para prosseguir.

Aos professores do programa de Pós-graduação PROFARTES/PPGCEM - UnB, agradeço pelos valiosos ensinamentos e pela troca de saberes proporcionada ao longo do curso. Também agradeço aos amigos de turma do mestrado, Clarisse Barros e Elisa Mariana, por compartilharem esta jornada acadêmica comigo.

Sou grato a todos os integrantes dos respectivos grupos: ao Grupo de Pesquisa e Extensão Teatro Ludos, ao grupo de Teatro O Hierofante companhia de teatro e aos participantes do Curso de extensão - UNB 2023.

Expresso minha gratidão aos meus amigos Anderson Floriano, Arthur Gonzaga, Elismar P. Dias, Sarah dos Santos, Uriane Moreira e Wellington Abreu.

Não posso deixar de mencionar meus mestres de Teatro, Humberto Pedrancini e José Regino de Oliveira, cujos ensinamentos foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

À Daniela Jospier e Leoni Cristina, sou grato pelas conversas enriquecedoras e pelas inúmeras trocas de conhecimento, que tornaram possível grande parte deste trabalho.

Por fim, dedico um agradecimento em memória de minha mãe, Antonieta Maria de Jesus Braga.

Todos os mencionados foram fundamentais para a realização desta pesquisa. Sou grato por cada contribuição e influência que moldaram este trabalho.

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 18).

RESUMO

O presente trabalho objetivou desenvolver uma proposta pedagógica que buscasse a apreensão de habilidades e competências para construção de personagens por meio da hibridação entre os princípios da pré-expressividade, reunidos por Eugenio Barba; os preceitos do teatro NÔ postulados por Zeami; os fundamentos específicos do Systema - Arte Marcial Russa apresentado ao mundo ocidental pelo mestre Mikhail Ryabko; e a preparação física utilizada no Kempô Indiano difundido no Brasil pelo carioca Jô Azer. Esse processo envolveu um conjunto de ações e práticas coordenadas desenvolvidas com a finalidade de organizar o trabalho pedagógico destinado ao aprimoramento do ensino e a aprendizagem teatral. Para tanto, essa proposta pedagógica concretizou a sistematização de uma sequência didática como recurso de criação de personagens considerando os aspectos corporais, estéticos e expressivos através da pesquisa, ensino e produção estética, utilizando os tipos cênicos organizados como forma de compreensão dos princípios que orientam a linguagem cênica e preparação psicofísica. Como resultado, apresentamos uma proposta metodológica sistematizada em três eixos estruturantes e cinco eixos transversais para a organização do material artístico dos atores, para o trabalho pedagógico de professores em formação continuada e para a pesquisa estética ajustada a limitação de tempo, espaço e recursos da educação básica. Esse estudo pretende auxiliar no desenvolvimento de habilidades, na criação artística e nos processos composicionais para cena e na pesquisa dos elementos de linguagem teatral.

Palavras-chave: Pré-expressividade; Corpo cênico; Corporeidade; Pedagogia do Teatro; Marcialidade, Trabalho Pedagógico

ABSTRACT

The present work aimed to develop a pedagogical proposal that sought to apprehend skills and competences for building characters through the hybridization between the principles of pre-expressiveness, gathered by Eugenio Barba; the precepts of the NO theater postulated by Zeami; the specific fundamentals of Systema - Russian Martial Art presented to the western world by Master Mikhail Ryabko; and the physical preparation used in Indian Kempô spread in Brazil by Jô Azer from Rio de Janeiro. This process involved a set of coordinated actions and practices developed with the aim of organizing the pedagogical work aimed at improving teaching and theatrical learning. To this end, this pedagogical proposal implemented the systematization of a didactic sequence as a resource for creating characters considering bodily, aesthetic and expressive aspects through research, teaching and aesthetic production, using organized scenic types as a way of understanding the principles that guide scenic language and psychophysical preparation. As a result, we present a methodological proposal systematized in three structuring axes and five transversal axes for the organization of the artistic material of the actors, for the pedagogical work of teachers in continuing education and for aesthetic research adjusted to the limitation of time, space and resources of basic education. This study intends to help in the development of abilities, in the artistic creation and in the compositional processes for the scene and in the research of the elements of theatrical language.

Keywords: Pre-expressivity; scenic body; Corporeity; Theater Pedagogy; Martiality, Pedagogical Work

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Harai Goshi	23
Figura 2 - Os quatro exercícios básicos do Systema	24
Figura 3 - Movimento e postura do Tigre.....	27
Figura 4 - Forma dos animais	29
Figura 5 - Tipos de papéis do teatro Nô desenhados por Zeami Motokiyo e /ou Komparu Zenechiku - 1363-1444.....	39
Figura 6 - Os três Tais propostos por Zeami Motokiyo	41
Figura 7 - Pedagogia de composição dos corpos cênicos.....	42
Figura 8 - Verticalização do sapo	53
Figura 9 - Energia do velho	53
Figura 10 - Energia do Guerreiro	54
Figura 11 - Quatro modos de conduzir o corpo cênico	55
Figura 12- Composição: Energia da criança + sapo e Coelho.....	58
Figura 13 - Energia da Criança ou Infante – Trabalho com o objeto	60
Figura 14 - Energia da Criança – Trabalho com Brincadeiras e jogos tradicionais. Pique pega	60
Figura 15 - Trabalho cênico marcial.....	91
Figura 16 - Espetáculo "Bordados: entre corpos e fios"	95
Figura 17 - Trabalho corporal com Grupo Ludos - UFG – Residência.....	97
Figura 18 - Verticalização do animal – Sapo + o velho.	98
Figura 19 - Performance Art. – “CAMACOS” - Estudantes da Escola Parque 210 Sul.....	100
Figura 20 - Curso de extensão	101
Figura 21 - Exercícios e jogos com objeto – Pêndulos.....	103
Quadro 1 - Modos e qualidades dos corpos	40
Quadro 2 - Esquema composicional dos corpos cênicos das personagens.....	57
Quadro 3 - Os tipos de personificação da forma humana.....	62
Quadro 4 - Derivação – Paradigma dos tipos de personificação da forma humana	62

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I - SABERES MARCIAIS	18
1.1 Systema	18
1.1.1 Primeiro pilar: a respiração.....	20
1.1.2 Segundo pilar: o estado de prontidão	22
1.1.3 Terceiro pilar: a estrutura (Postura).....	23
1.1.4 Quarto pilar: o movimento (Dvizheniye ou Plastika).....	25
1.2 Kempô Indiano	26
1.2.1 Prática do Kempô Indiano	28
CAPÍTULO II - A ANTROPOLOGIA TEATRAL - SABERES E INTERSECÇÃO... 30	
2.1 Os princípios-que-retornam e a formação do atuante	30
2.2 Corpo marcial e corpo cênico	33
2.3 Intersecção entre saberes	42
2.3.1 Comportamento cotidiano e extracotidiano.....	42
2.3.2 Equilíbrio em Ação.....	44
2.3.3 A dança das oposições	46
2.3.4 A incoerência coerente e a Virtude da omissão.....	47
2.3.5 Equivalência	49
2.3.6 Um corpo decidido	49
CAPÍTULO III - CRIAÇÃO E DERIVAÇÕES..... 52	
3.1 A Protoestrutura e o Quinto Pilar da Energia..... 52	
3.2 O corpo da criança ou o infante	59
CAPÍTULO IV- ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO ESCOLAR, JOGOS E OS SABERES PEDAGÓGICOS	63
4.1 Organização do Trabalho Escolar, o Currículo e a Avaliação..... 63	
CAPÍTULO V- O JOGOS E OS SABERES PEDAGÓGICOS	66
5.1 Jogos e atividades lúdicas e suas relações com a composição de corpos cênicos	66
5.2 Teorias sobre jogos	68
5.2.1 Jonh Dewey	68

5.2.2 Teorias Psicológicas Sobre o Jogo Simbólico	69
5.2.3 O jogo teatral	73
5.3 Construção do conhecimento por meio das atividades lúdicas	77
5.4 Os Jogos e Exercícios Cênicos Marciais	81
CAPÍTULO VI - EXPERIMENTAÇÃO METODOLÓGICA	87
6.1 Da proposta pedagógica	87
6.2 Da Intervenção pedagógica	93
6.2.1 Grupo de Pesquisa e Extensão Teatro Ludos	94
6.2.2 Escola Parque	99
6.2.3 Curso de extensão UNB	101
CAPÍTULO VII - ANÁLISE DOS RESULTADOS	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	122
APÊNDICES	127
APÊNDICE A - 1ª Fase do trabalho Ludos – Aulas remotas e presenciais	128
APÊNDICE B - 2ª Fase do trabalho Ludos - Aulas remotas	131
APÊNDICE C - Descrição dos jogos e exercícios	134
APÊNDICE D – Relatórios - Ludos	136
APÊNDICE E – Relatórios - Escola Parque	140
APÊNDICE F – Release e ementa - Curso de extensão	143
APÊNDICE G - Diários de bordo - Curso de extensão	150
APÊNDICE H - Documentos	157

Óleo e alho: um fragmento de Memória. A descoberta do teatro.

Foi numa manhã de sábado de 1993 não consigo precisar se foi no final do mês de maio para início do mês de julho. Recordo-me que fazia um dia bonito ensolarado e como era de costume acordei às 6h da manhã e logo já estava pronto para sair, meu destino? Sede do Grupo de teatro Celeiro das Antas em Taguatinga. Meses antes havia me inscrito em uma oficina de iniciação teatral, sob condução do professor José Delvinei dos Santos¹, mas também sob a presença e os olhares atenciosos dos mestres Humberto Pedrancini² e de Zé Regino³.

Naquela manhã tomei dejejum magro, era uma caneca de café acompanhada por um pãozinho francês como manteiga. Organizei a mochila e fiz um *checklist*: a roupa de trabalho, ok! Casaco para o frio, ok! Recomendações maternas. Verifico a identidade, o valor na carteira... Está aqui dinheiro. Quantidade suficiente para a passagem de ida e volta. Tempos difíceis, uma dureza só, mas desde que me entendo por gente, o dinheiro é curto, era e é sempre regrado. Tomo o coletivo e sigo para a sede do grupo. Antes das oito já estou à porta. Agora era esperar alguém abrir o espaço.

Esperei umas duas horas ali em frente à sede, enquanto isso, sentia o sol no meu rosto e o calor tomando conta do meu corpo. Opa! A porta abriu! Espaço aberto e iniciamos o dia com a notícia de que não teríamos ensaio e a turma seria dispensada, mas quem quisesse e pudesse, ficaria para auxiliar nos preparativos do espetáculo *Moby Dick* (1993 e 1994), como: organizar o espaço, adereços e outras tarefas que precisavam de atenção. Pronto, fiquei.

Os trabalhos tomaram conta e todos estavam imbuídos em suas tarefas. Por vezes eu me distanciava e ficava em um cantinho observando aquelas pessoas preenchidas de uma aura inexplicável, irradiavam uma energia loucamente apaixonante. Energia de quem é artista. Aquela manhã passou que ninguém percebeu e já se transcorria à tarde. Eu e aquelas pessoas ainda não tínhamos parado para comer, até que lá pelas tantas da tarde alguém perguntou se era possível fazermos uma vaquinha para comprar um pacote de macarrão. Todos se movimentaram e começou um tal de contar as poucas moedas. Achei uns 40 centavos no fundo

¹ José Delvinei - Professor de Artes Cênicas da Secretaria de Estado de Educação do DF – SEDF. Graduado c em Artes Cênicas pela FUNDAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO (1989) e graduação em Abi - Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (1994)

² Humberto Pedrancini - ator, diretor, professor e produtor cultural de Brasília,

³ José Regino de Oliveira - Palhaço, Arte Educador, Bonequeiro, Diretor e Ator de Teatro, Cenógrafo e Figurinista, graduado pela Fundação Brasileira de Teatro e Mestre em Arte em Processos Compositivos Para a Cena pela Universidade de Brasília (UnB).

do bolso da mochila.

Algum tempo depois, chegaram com um pacote de macarrão e um de suco tang. Poucos minutos e estava pronto o prato do dia: macarrão ao alho e óleo. Humm, que cheiro bom! Servimo-nos, uma porção pequena para cada um, pois éramos muitos.

Naquela tarde de sábado de 1993, com um grupo de pessoas que eu não compartilhava parentesco algum, tive a oportunidade de repartir o melhor macarrão, o mais significativo da minha vida. Não somente em função da fome e do avançar da hora, mas pelo fato de que aquela simples massa preparada com alho e óleo, estava temperada pela coletividade, por vidas entregues ao ofício de ser artista. Naquela tarde experienciei a maior lição de teatro da minha vida e meu futuro foi determinado, marcado por um uma receita simples de macarrão que alimentou meu corpo e espírito com sabor de arte, com sabor de Teatro.

Anos depois, como aluno de graduação do curso de licenciatura em educação artística da universidade de Brasília, meu interesse pelo desenvolvimento dos processos teatrais ganhara aspectos acadêmicos, mas ainda o que me movia era a lembrança das pessoas que se dedicavam ao seu ofício naquela tarde de sábado de 1993. Meus estudos se voltaram para procedimentos de ensino-aprendizagem por meio de uma preparação psicofísica. E durante o desenvolvimento do projeto de pesquisa no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC. Me empenho na conquista de novos conhecimentos, como desenvolver habilidades e competências específicas para esta função. Assim, pude compreender o quão o treinamento psicofísico impacta positivamente no desempenho do profissional da cena.

Durante cerca de 25 anos de estudo nas artes marciais, tive a oportunidade de praticar uma ampla variedade de modalidades, algumas voltadas para o aspecto esportivo e outras com foco na autodefesa. No entanto, todas essas modalidades compartilhavam certos elementos em comum: disciplina, condicionamento físico e qualidade de vida. Ao longo dessa jornada de exploração e prática, incluindo Capoeira, Hapkido, Jiu jitsu, Judô, karatê-dô, kendô, Kempô Indiano, Krav Maga e, por último, mas não menos importante, o Systema - uma arte marcial russa -, procurei extrair os fundamentos e conexões que pudessem contribuir para minha formação como professor de teatro e preparador corporal para atuação em cena.

O estudo dos princípios marciais passou a se entrelaçar com o trabalho do ator a partir de 2015. Naquele momento, tudo parecia um tanto desorganizado, sem um caminho sistematizado. Foi somente em 2018 que, intuitivamente, comecei a organizar uma série de reflexões e ações que poderiam servir como um marco para o início desse estudo mais aprofundado.

Outra experiência relevante ocorreu em 2019, quando participei do projeto oficina

intitulado "O Laboratório dos Malditos - FAC 2019". Nessa ocasião, foi desenvolvido um estudo psicofísico intitulado "A dramaturgia do corpo em consonância com a palavra poética". O ponto de partida desse estudo foi a investigação das contribuições dos princípios das artes marciais na preparação corporal dos estudantes de teatro. Como proponente, tive a oportunidade de coordenar o projeto oficina e ministrar uma palestra intitulada "Systema - A arte marcial russa como caminho de formação psicofísica para atores e artistas de cena". Essa palestra ocorreu em 04/05/2019, no espaço Pé Direito, na Vila Telebrasília, Asa Sul - Brasília - DF. Essa experiência final ajudou a consolidar minha compreensão sobre a importância do processo de aprendizagem psicofísica em diferentes níveis de formação.

Ao ingressar no programa de mestrado e sob a orientação provocativa da professora Dr^a. Clarice Costa, percebi a necessidade de confrontar minhas reflexões sobre a preparação corporal e aplicá-las em três instâncias distintas: a) formação de artistas de cena; b) formação inicial de jovens em escolas públicas; c) formação continuada de professores.

INTRODUÇÃO

Esta Dissertação de Mestrado é resultado de encontros e experiências nas áreas marciais, artísticas e acadêmicas. Ao longo de vinte e cinco anos como professor de artes da cena, tive a oportunidade de entrar em contato com estudos e experiências que despertaram meu interesse no desenvolvimento de recursos didáticos para a formação de estudantes em habilidades cênicas. Iniciei-me no teatro amador em 1993, participando de oficinas e cursos livres que me demonstraram a importância das artes para o desenvolvimento pessoal. Nessa mesma época, comecei a me dedicar às artes marciais.

Ao ingressar no programa de mestrado PROF-ARTES pela Universidade de Brasília/UnB e integrar o grupo de Pesquisa e Extensão Teatro Ludos, pela Universidade Federal de Goiás, no segundo semestre de 2016, percebi a necessidade de aprofundar as minhas reflexões sobre a formação de estudantes da educação básica, a formação continuada de professores de teatro, o aprimoramento de atores e pesquisadores das artes da cena, assim como a realização de produções teatrais criativas.

Este estudo pode ser entendido como um meio de expressão pessoal e coletiva, através de especificidades e técnicas que viabilizam a manifestação das emoções, do pensamento crítico e dos entendimentos das mais variadas culturas e sociedades, de modo sensível e intenso. No momento da fruição artística, a experiência estética pode gerar conhecimento pessoal e social, suscitando sentidos (DEWEY, 2012).

A arte do ator pode agir como condutor e meio catalisador de graus e níveis diferentes de empatia, em um processo de identificação criado por sua performance apresentada ao público. Portanto, a arte do ator cria a realidade cênica, podendo gerar significados e sentidos para a plateia conforme o resultado da compreensão e aprofundamento das proposições apresentadas em cena pela dramaturgia, por meio da técnica desenvolvida e pelo estado físico e psicológico do intérprete.

Assim, este trabalho buscou desenvolver habilidades e competências para a construção de personagens, através da proposta de uma sequência didática que híbrida princípios da pré-expressividade da antropologia teatral, do teatro Nô, do Systema - Arte Marcial Russa e do Kempô Indiano. A proposta de teatro-educação buscou sistematizar uma sequência didática como recurso para criação de personagens, considerou os aspectos corporais, estéticos e expressivos por meio da pesquisa, ensino e produção estética.

O Kempô indiano foi a base dessa proposta pedagógica, que buscou desenvolver habilidades de coordenação, agilidade, equilíbrio, estado de atenção, flexibilidade, força, mobilidade, resistência, postura, técnicas de alongamento, fortalecimento dos músculos e graça dos movimentos. Durante os treinamentos lúdicos, foram criados pequenos desafios que escondiam o potencial de trabalho intenso e que envolviam esforço na execução dos movimentos e tonificam a musculatura e amplificam os sentidos por meio do corpo.

O Systema foi outra metodologia utilizada nesta proposta pedagógica, e sua conexão com a preparação corporal para a construção de personagens foi estabelecida por meio dos pilares "força, coragem e humildade". O praticante de Systema busca fazer uma sinergia de três componentes: técnica de combate, espírito forte e corpo saudável. Ao comparar esses elementos com a composição de personagens, é possível estabelecer uma comparação didática entre a técnica de atuação, o pensamento resiliente e um corpo em estado de prontidão e trabalho.

Ao aprofundar a percepção estética para a cena, nos tornamos observadores de muitos outros elementos relacionados e não somente a respeito da eficácia da comunicação. Esse é um dos motivos pelos quais os ‘princípios-que-retornam⁴’ e os pressupostos do encenador Eugênio Barba⁵, são parte da fundamentação desta proposta pedagógica, pois sustenta e estabelece conexões teóricas e práticas entre os demais campos de saberes aqui apresentados, para o desenvolvimento de habilidades em um corpo teatralmente expressivo. A escolha pelos pressupostos de Eugênio Barba foi natural devido este ter sido influenciado pelas técnicas orientais de encenação.

Eugênio Barba (1995) nos provocou com a ideia de estabelecermos um estudo do comportamento humano quando este se encontra em estado de presença⁶ e organiza a sua representação segundo os princípios da antropologia teatral, diferentes dos preceitos usados na vida cotidiana e que, portanto, o emprego específico e extra cotidiano do corpo é o que chamamos de técnica.

⁴ Princípios que retornam ou princípios que organizam a Pré- Expressividade: para Eugenio Barba, os princípios que retornam são “bons conselhos” que preparam para o estudo da representação que são: o cotidiano e o extracotidiano, o equilíbrio em ação, a dança das oposições, a incoerência coerente e virtude de omissão, equivalência e um corpo decidido.

⁵ Eugênio Barba nasceu na Itália, em 1936 e migrou para Noruega em 1954. Nos anos de 1960 a 1964, estudou teatro na Polônia, foi pesquisador de teatro e fundador do Odin Teatret. Em 1979, fundou a International School of Theatre Anthropology (Ista – Escola Internacional de Antropologia Teatral) que teve como principal objetivo estudar o ofício, a arte do ator.

⁶ Estado de presença: Segundo a opinião corrente entre a gente de teatro, a presença seria o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador. A presença estaria ligada a uma comunicação corporal “direta” com o ator que está sendo objeto da percepção (PAVIS, 2008, p. 305).

Em vista disso, o estudo de conceitos específicos do teatro e suas proposições de desenvolvimento de técnicas e princípios podem ser adaptados ao contexto das aulas de arte. Desse modo, o método e os princípios da antropologia teatral são notavelmente aplicáveis ao ensino de teatro nas escolas de educação básica. E são exatamente estas características que aproximam esta pesquisa e suas diretrizes cênico-marciais aos ‘princípios que retornam’.

Ao desenvolver esta proposta pedagógica como um processo de aprendizagem, formação e expressão estética, foi fundamental refletir sobre as bases que a fundamentam. Nesse sentido, foi necessário considerar as qualidades do gesto e do movimento expressivo na comunicação entre as pessoas. Quando o objetivo foi a comunicação, o movimento desempenhou um papel importante na socialização e nas relações, buscando formas eficientes de convivência no cotidiano. Porém, quando se tratou do espaço artístico, esperou-se que o movimento do atuante fosse preenchido de símbolos, signos, significados e sentidos variados, tornando-se um ambiente propício para a expansão das possibilidades de expressão artística por meio de gestos e movimentos.

Assim, foi imprescindível explorar os diferentes aspectos do gesto e do movimento na arte da cena, compreendendo sua capacidade de transmitir mensagens, emoções e sentimentos. Além disso, foi essencial compreender como preparar o corpo para a expressão artística, explorando a relação entre movimento, voz e emoção, e considerando as diversas técnicas de expressão corporal utilizadas em diferentes práticas artísticas.

Ao refletir sobre minhas experiências ao longo desses 25 anos, percebi a necessidade de desenvolver uma metodologia específica para o ensino de teatro. Era provável que eu me deparasse com crianças, jovens e adultos que nunca tiveram acesso nem compreensão das linguagens artísticas como meio de expressão e oportunidade profissional. Portanto, concebi um caminho pedagógico eficaz e democrático baseado na criação de personagens como instrumento e estratégia de ensino (CURI, 2013).

A partir dos aspectos mencionados acima, surgiu a seguinte questão: como a intersecção entre os fundamentos marciais e os princípios das artes da cena pode ser utilizada como recurso pedagógico para desenvolver habilidades e compreender a linguagem teatral entre estudantes da educação básica e na formação continuada de professores e atores?

Portanto, para construir essa proposta pedagógica, foi necessário levar em conta não apenas o aspecto técnico, mas também o significado e a intenção do gesto e do movimento na comunicação artística. Foi fundamental oferecer aos estudantes a oportunidade de experimentar diversas formas de expressão, desenvolvendo suas habilidades e sensibilidade estética, e explorando as possibilidades comunicativas que o movimento e o gesto oferecem. Dessa forma,

foi possível incentivar a formação de atores mais completos e preparados para atuar em diferentes contextos e linguagens artísticas.

A pesquisa foi realizada com estudantes de graduação e atores do Grupo de Pesquisa e Extensão Teatro Ludos da EMAC-UFG, sob a direção da professora Clarice Costa. Esse trabalho resultou na montagem do espetáculo "Bordados: entre corpos e fios", uma livre adaptação do texto "São Bernardo", de Graciliano Ramos. Como desdobramento, a proposta pedagógica foi replicada na Escola Parque da 210/211 Sul, direcionada aos estudantes do ensino fundamental, sob a orientação da professora Leôni Cristina. Além disso, foi realizado um curso de extensão na Universidade de Brasília para a comunidade acadêmica.

Esta proposta pedagógica pretende contribuir para o aprimoramento e formação de professores no ensino do teatro, estudantes da educação básica, intérpretes teatrais e pesquisadores nas artes da cena. Deste modo, a pesquisa está dividida em três ordenamentos. No primeiro, é descrita a relação entre o treinamento marcial e a antropologia teatral, as convergências e dissonâncias produzidas na intersecção entre os conceitos de cada área de saber. Apesar de terem objetivos e finalidades diferentes, partilham valores e fundamentos semelhantes nas práticas corporais. Esses conceitos estruturam uma proposta pedagógica de preparação corporal organizada em uma via de composição de corpos cênicos e criação de personagens, apoiadas em um território híbrido de saberes, no qual o processo de treinamento, ensaio e representação são meios dinâmicos de formação e comunicação estética.

No segundo ordenamento, é apresentada a aplicação desta proposta nos exercícios cênico-marciais, objetivando a apreensão das habilidades expressivas necessárias para cena, como o estado de prontidão e atenção e corpo hábil para a cena, como meio de preparação corpórea, aproximando os conceitos teóricos com a prática e configurando a criação de modelos de corpos cênicos coerentes com os princípios da pré-expressividade. Esses elementos figuram-se, neste trabalho, como caminho viável para uma aprendizagem de criação de personagens, considerando as estruturas comunicacionais da linguagem cênica, partindo do postulado metodológico de Zeami Motokiyo, codificador do teatro Nô, e seu método de composição de tipos de personagens.

Na terceira ordem, o objetivo é a síntese, agregando e personalizando todas as informações, experiências e as variedades de possibilidades que professores e atuantes poderão incorporar em seu repertório didático e performático na busca de novas estruturas estéticas, em uma variedade de conceitos, nuance e características que poderão ser agregadas à criação das personagens, buscando as vias comunicativas, tornando estudantes e atuantes protagonistas e operadores do processo de interlocução e estética de suas composições.

Como fonte utilizou-se o estudo ilustrado por figuras sobre ‘dois elementos e três tipos’, comumente denominado pela abreviação Ningyô (Figuras). Segundo Zeami Motokiyo, os elementos ou duas artes, o canto e dança e os três tipos ou Tais⁷, que para o mestre do teatro Nô é representado pela figura do Ancião, da Gueixa e do Guerreiro, sendo qualidades de energia de expressão que o ator do teatro Nô deve representar. Nesse sentido, esta proposta pedagógica serviu como meio e espaço necessários ao laboratório e experimentações estéticas, que podem ampliar as percepções de si e do outro, adquirindo um olhar diferenciado para realidade e a vida diária. No entanto, não se pode utilizar este projeto didático como um roteiro de sequência didática engessada, pois ele apresenta um ponto de saída para o estudante, uma provocação para a pesquisa de preparação psicofísica, criação, composição de personagens e descobertas de possibilidades de criação estética e artística.

Dessa forma, a partir da intersecção entre os 'princípios que retornam' e os fundamentos das práticas marciais, foi construída a conceituação das diretivas cênico-marciais na concepção da protoestrutura e na quarta maneira de conduzir um corpo preparado para a cena, denominado como Infante ou Tai da Criança, com base na composição de corpos cênicos das personagens. Abordaram-se, neste projeto, as noções de tipos (formas, modos) de condução de um corpo cênico, ampliando a percepção corporal, não como forma acabada e estereotipada, mas sim como possibilidade de estudo e expressão.

O aprendizado acontece de maneira personalizada, e o profissional que aplicará essa metodologia deve estar atento às características de cada indivíduo, respeitando o tempo e o ritmo de cada um para a execução da proposta. O 'aprender a aprender' no teatro envolve também as características próprias do trajeto pessoal, que devem ser contempladas durante a execução dos exercícios propostos em um ambiente democrático que seja rico em experiências individuais, coletivas e socializantes.

Como espaço de interação e desenvolvimento social, propõem-se atividades de preparação psicofísica e jogos lúdicos como lugar de inter-relação, em que a dinâmica dos jogos provoca a mutualidade e o entrosamento entre os participantes e seus saberes. É o espaço do lúdico que permite esse intercâmbio, pois ele está presente na vida das pessoas desde o seu nascimento com grande importância no desenvolvimento integral do indivíduo. Por isso, a proposta pedagógica considera a ludicidade como um recurso importante para a composição e

⁷ Tais - modos de condução de qualidades expressivas da energia do ator, ou seja, corpos fictícios das personagens.

criação de personagens, pois pode ser útil para o desenvolvimento de habilidades e para a apreensão das diretivas cênicas marciais e dos princípios que retornam.

Neste sentido, o trabalho se baseia nas contribuições da teoria de John Dewey para uma educação voltada para o presente em um sistema de ensino laico e contemporâneo, pautado pela liberdade e por uma pedagogia que visa superar as desigualdades sociais. Além disso, para enfatizar a ideia de que a aprendizagem ocorre por meio da interação social e o desenvolvimento do indivíduo é resultado das relações entre as pessoas e o mundo, segundo o autor Lev Vygotsky, a aprendizagem acontece principalmente por meio de processos de mediação nas relações sociais, com a ajuda de pessoas mais experientes e pelo processo direto da maturação dos indivíduos e sua inteligência emocional diante da realidade.

É importante destacar que, independentemente da idade, quando uma pessoa se dedica a atividades lúdicas, elas se tornam algo significativo e sério, resultando em um estado de atenção e concentração que são excelentes ferramentas para a aprendizagem. É exatamente o desenvolvimento e o estímulo dessas qualidades no ambiente rico dos jogos que cria um espaço propício para a troca de conhecimentos. Nessa proposta de iniciação pedagógica na composição dos corpos cênicos, os exercícios e jogos cênicos marciais estabelecem uma conexão com a autora e diretora de teatro Viola Spolin e sua metodologia improvisacional de jogos teatrais.

CAPÍTULO I - SABERES MARCIAIS

1.1 Systema

Durante quase toda a sua história, a Rússia invadiu e repeliu invasores vindos de todas as partes com maneiras e estilos de combate bem distintos. As batalhas geralmente aconteciam em lugares e terrenos diferentes, em climas diversos como invernos gelados e verões escaldantes. Em consequência desses diversos fatores, os guerreiros russos particularizaram seu estilo de combate, conciliando um espírito forte às técnicas versáteis e criativas, eficazmente mortais. Apresentando uma característica livre e natural, sem regras ou estruturas rígidas, com exceção das limitações morais, os soldados desenvolveram estratégias e táticas baseadas nas reações instintivas.

A origem do Systema⁸ é cheia de controvérsias e com variadas fontes. O Systema tem na sua constituição a integração da ginástica militar aplicada as Antigas Artes Marciais Russas (AMR) como: a arte marcial dos cossacos, as tradicionais lutas eslavas e a influência especial do Samoz (Sambo)⁹ de Viktor Afanassievich Spiridonov¹⁰. Entretanto, a origem do Systema e sua ligação com as AMRs não foi confirmada claramente, acreditando-se que a criação seja fruto da campanha nacionalista e de desinformação liderada pelos Serviços Secretos Soviéticos, visando fomentar e promover o patriotismo durante o período da Guerra Fria.

Durante anos, o Systema foi mantido reservado aos quartéis pelas mais altas patentes militares soviéticas, sendo divulgado e introduzido no Ocidente a partir do ano de 1990, pelos mestres russos Vladimir Vasiliev¹¹ e Mikhail Ryabko¹².

A razão pela qual a Arte Marcial Russa é chamada de *Systema* é um conjunto completo de conceitos, fundamentos e componentes de treino estruturado, de modo que os princípios básicos possam ser aprendidos muito rapidamente pelos indivíduos que adquirirem habilidades capazes de dar respostas originais às várias situações, empregando movimentos potentes, precisos, espontâneos, econômicos, sutis e diversos e configurando um caminho para o

⁸ A história do Systema. Disponível em: <https://youtu.be/dDzWg-WUXus>.

⁹ Samoz ou Sambo - é uma arte marcial e esporte de combate moderno originariamente desenvolvido na União Soviética no início do século XX e reconhecido como esporte pela URSS desde 1938.

¹⁰ Viktor Afanassievich Spiridonov - (em russo: Виктор Афанасьевич Спиридонов) (1882-1944). Oficial russo do início do século xx. Especialista russo em combate militar, considerado o mais antigo promotor soviético do que mais tarde será chamado de "Sambo".

¹¹ Diretor e Instrutor Chefe do Systema Headquarter Toronto (Canadá). Nascido na Rússia, recebeu intenso treinamento combativo e profundo treinamento em Systema de Mikhail Ryabko.

¹² Coronel da Unidade de Operações Especiais com o Exército Russo, Diretor e Instrutor Chefe do Systema Headquarters Moscou (Rússia).

aperfeiçoamento nos níveis das capacidades humanas no âmbito físico e psicológico. Para o *Systema*, mais do que ensinar uma coreografia de combate, procura-se maximizar cada movimento com a maior eficiência possível.

A pedagogia do *Systema* é fundamentada na autonomia e criatividade, enraizadas na unicidade de cada ser humano. Espera-se do praticante a tolerância, o respeito a si, aos outros e ao treino. Especificamente as marcialidades escolhidas para fundamentar esse estudo trata o ser humano integralmente e as técnicas aprendidas espelham essa abordagem filosófica. O método de treino exige que o praticante domine as técnicas em profundidade, a ponto ser livre de qualquer forma para transpassar o método sempre que necessário, fazendo desaparecer as fronteiras entre os estilos e fundamentos, pois é certo que para cada situação-problema existem várias respostas (soluções ou técnicas). Como então cultivar a mesma maneira de responder, se somos tão diversos e diferentes?

É no espaço do treinamento que deve-se entender as qualidades individuais e aprender a dar respostas, porém a resposta correta será sempre aquela que melhor se ajusta à situação-problema. Considerando o combate corpo-a-corpo, o importante é minimizar o impacto negativo que o *stress* e os golpes provocam no nosso corpo.

A diferença do *Systema* para as outras artes marciais é que não existem formas e *katas*¹³ absolutas, como técnicas engessadas, existe apenas o corpo em movimento, a vida e sua expressão em fluxo. Há, sim, bases e fundamentos que estão presentes em todas as artes marciais e um ponto a se considerar é quanto a padronização da expressão das formas de movimentos, o engessamento das regras, dos métodos de treino configurados em concepções fragmentadas do todo. Seria como se o espectador, diante de uma cena em que tivesse um jardim com muitas flores no cenário, olhasse apenas para o gesto do dedo do ator que aponta para uma rosa e visse somente o gesto que indica, não percebendo o todo.

No *Systema*, o indivíduo apreende os fundamentos, técnicas e movimentos, não como forma de padronização e enrijecimento de sua expressão enquanto artista marcial, mas sim porque as formas sofrem diretamente a influência e a particularidade de cada pessoa, caracterizando-se como únicas e em mudança constante, pois estão sujeitas a essa alteração do subjetivo e do corpo do praticante.

Portanto, marcialmente, ao olhar com mais cuidado, será possível perceber as bases, princípios e os fundamentos que regem as artes marciais, pois estão lá, presentes. Conforme o praticante de *Systema* José Amaro Dionísio:

¹³ *Katas* “São a essência do estilo de karatê, neles estão contidas as técnicas de grandes mestres” (AGUIAR, s.d.).

Na respiração, no domínio muscular, no contrair e descontrair, na estrutura do corpo e, no movimento. Em como se enraíza do centro para as periferias e vice-versa, na verticalidade, no positivo negativo, negativo positivo, no substancial e insubstancial, em forças opostas, na linha reta, curva, circular, espiral. Pois se há frente há retaguarda, se há direita há esquerda, se há em cima há em baixo. Existem as três dimensões no movimento: comprimento, largura, profundidade. Princípios básicos: timing, distância, reação, continuidade, espontaneidade, clareza e precisão (DIONÍSIO, 2017).

Na fala de Dionísio, é possível perceber a importância da respiração no treinamento marcial do *Systema*, que possui quatro princípios que fundamentam e orientam a condução da prática, determinando e regendo a formação, o que influencia a atitude e o comportamento do praticante. Os pilares do *Systema* são: a respiração, o estado de prontidão ou relaxamento, estrutura (postura) e movimento.

1.1.1 Primeiro pilar: a respiração

A respiração é o primeiro e mais importante dos princípios, pois é condutor dos demais pilares. É por meio da respiração que se estabelece e mantém uma conexão entre e com os outros três princípios. Sendo a respiração o fundamento mais valioso, sua compreensão elevará o nível e o desenvolvimento do praticante nas instâncias psicológica e física.

Na prática do *Systema* existem alguns preceitos e regras que não se deve desconsiderar. Um desses preceitos é chamado de *regra de três* e segundo o instrutor de *Systema* Nelson Wagner¹⁴

As coisas mais importantes para a sobrevivência é você compreender que podes viver sem ar por três minutos, sem abrigo por três horas, sem água por três dias e sem comida por três semanas. Isto nos faz compreender quão importante é o ar e a respiração quando você pensa sobre a enorme diferença entre todas estas necessidades para a sobrevivência humana (SYSTEMA BRASIL, 2012).

Ele comenta sobre a importância da respiração para a manutenção da vida e que em muitas culturas e tradições religiosas, a respiração está relacionada ao espírito que anima o corpo dos seres. Assim, a palavra *Spiritus*¹⁵, do latim, significa respiração. O espírito está presente e se expressa pelo corpo. Quando paramos de respirar, o espírito se desprende da matéria, resultando na morte.

¹⁴ Escola Sistema Brazil. Disponível em: <https://www.artemarcialrussa.com.br/respiracao/>.

¹⁵ *Spiritus* é “Originário do vocábulo latino *spiritus*, está intimamente relacionado ao verbo *spirāre*, que implica a ação de soprar como parte da respiração do corpo” (VESHI, 2020).

Sabe-se que a respiração dos seres humanos é um ato tanto voluntário, como involuntário ou inconsciente. Se estivermos acordados ou dormindo, a respiração é contínua e assegurada pelos centros inferiores do cérebro. Mas, por outro lado, pode-se conscientemente por meio dos centros superiores, regular e controlar a respiração para falar, cantar e realizar exercícios.

A neurociência tem buscado compreender a relação entre respiração, emoção e os estados psicofísicos. Para o *Systema*, a respiração, como um dos princípios pertencentes aos pilares condutores do treinamento marcial, tem uma importância fundamental para o entendimento do nosso estado de prontidão e relaxamento, das nossas emoções e dos outros, pois, mesmo sem prestar atenção à expressão facial, pode-se perceber a mudança de emoção pela maneira como a pessoa respira e como seu corpo se expressa, afetado por uma emoção, além do que, o ato de respirar está inseparavelmente correlacionado ao sistema musculoesquelético e à postura.

O *Systema* trouxe práticas e técnicas respiratórias dos antigos mosteiros ortodoxos da Rússia e dos povos eslavos para os nossos tempos modernos. Os praticantes podem utilizar a respiração para auxiliar a induzir um estado de relaxamento e de atenção meditativa. Portanto, nos treinos se pratica as técnicas de respiração para auxiliar no estado de gestão do tônus muscular e na eliminação de tensões musculares. Essas qualidades auxiliam o atuante a encontrar uma alteração no equilíbrio da postura básica, estabelecendo um jogo de tensões musculares em oposições, que dilatam a dinâmica do corpo, estimulando um estado físico adequado para o desenvolvimento do estado de prontidão psicofísica.

Portanto, existe uma ligação entre o pilar da respiração no *Systema*, o uso da potência nervosa dos praticantes das artes marciais e a preparação psicofísica dos atores. Essa condição é denominada de ‘estado de prontidão’¹⁶ resultante do uso da respiração e geração de energia e atenção. O conceito de energia segundo Eugênio Barba é *energea* = força, eficácia, de *én-ér-gon*, em trabalho, é algo que pulsa na imobilidade e no silêncio, uma força retida que flui no tempo sem se dispersar no espaço (BARBA, 1995, p. 81), sendo natural associá-lo a atividade prática, porém ele também se refere a algo interior, um estado de atenção.

A concepção sobre energia como potência nervosa e muscular presente em cada corpo vivo é o que nos interessa, aliada à maneira pela qual essa potência é moldada pelo ator. Assim,

¹⁶ Estado de prontidão - a capacidade de antecipar um fenômeno é entendida como qualidades com que as coisas se apresentam e propõe ser um estado de alargamento prévio da consciência do ator

o atuante ao estudar a energia, averigua os princípios pelos quais pode modelar sua potência muscular e nervosa, de acordo com situações e cenas teatrais.

1.1.2 Segundo pilar: o estado de prontidão

O segundo princípio proposto pelo *Systema* é a busca pelo estado psicofísico adequado às possíveis situações que irão surgir. Esse é o ‘estado de prontidão’ ou de gestão do ‘tônus muscular’, que passa intimamente pela compreensão da respiração, pois esta servirá de apoio e condução da percepção de si, da consciência corporal e da compreensão do sistema muscular e esquelético. Portanto, estar relaxado no *Systema* não significa ficar em estado de abandono com o tônus muscular corporal flácido, mas sim de estar livre de tensões excessivas que paralisam ou bloqueiam os gestos, ou as formas de movimentos. Eugênio Barba defende a ideia de um estado que nos toma e nos torna decididos ao executar uma ação.

É uma expressão gramatical paradoxal, na qual uma forma passiva chega a assumir um significado ativo e na qual a indicação de uma enérgica disponibilidade para a ação se mostra como velada por uma forma de passividade. Não é uma expressão ambígua, mas hermafrodita, que soma em si ação e paixão, e que apesar de rara é uma expressão da linguagem comum. Se diz, efetivamente, "estar decidido", "être déci dé", "to be decided". Não quer dizer que algo ou alguém nos decide, que nos submetamos a uma decisão ou que sejamos objetos desta. Nem sequer quer dizer que estejamos decidindo, que sejamos nós os que conduzem a ação de decidir." (BARBA, 2012, p. 51).

Assim, para estar decidido, o movimento tem que estar devidamente relaxado, em uma tensão necessária que mobilize e localize a musculatura imprescindivelmente específica para a execução da ação, para assim dar a resposta adequada à situação apresentada. Isto gera o estado de vigília e presteza, em que não há dúvida sobre movimento certo ou errado, pois existirá apenas a resposta de um corpo decidido, envolto e preenchido por certo estado de ânimo. Para alcançar esse estado, o ator precisa compreender as habilidades e qualidades psicofísicas, utilizando memórias associadas a estímulos externos para operar no nível das ações físicas de um corpo já decidido a executar a ação. Pode-se observar na Figura 1 a seguir, o exato momento em que dois atletas judocas executam o que é conhecido como *ippon*, ou seja, um golpe perfeito sem defesa por parte do oponente. É nesse momento que todo o treinamento, estratégia, vigor e o ser completo do atleta estão envolvidos e plenamente presentes na execução do golpe. Da mesma forma, no caso específico do ator em cena, é necessário estar completamente integrado e presente na performance cênica.

Figura 1 - Harai Goshi



Fonte: Messner, Sabau e Mayorova (2019).

1.1.3 Terceiro pilar: a estrutura (Postura)

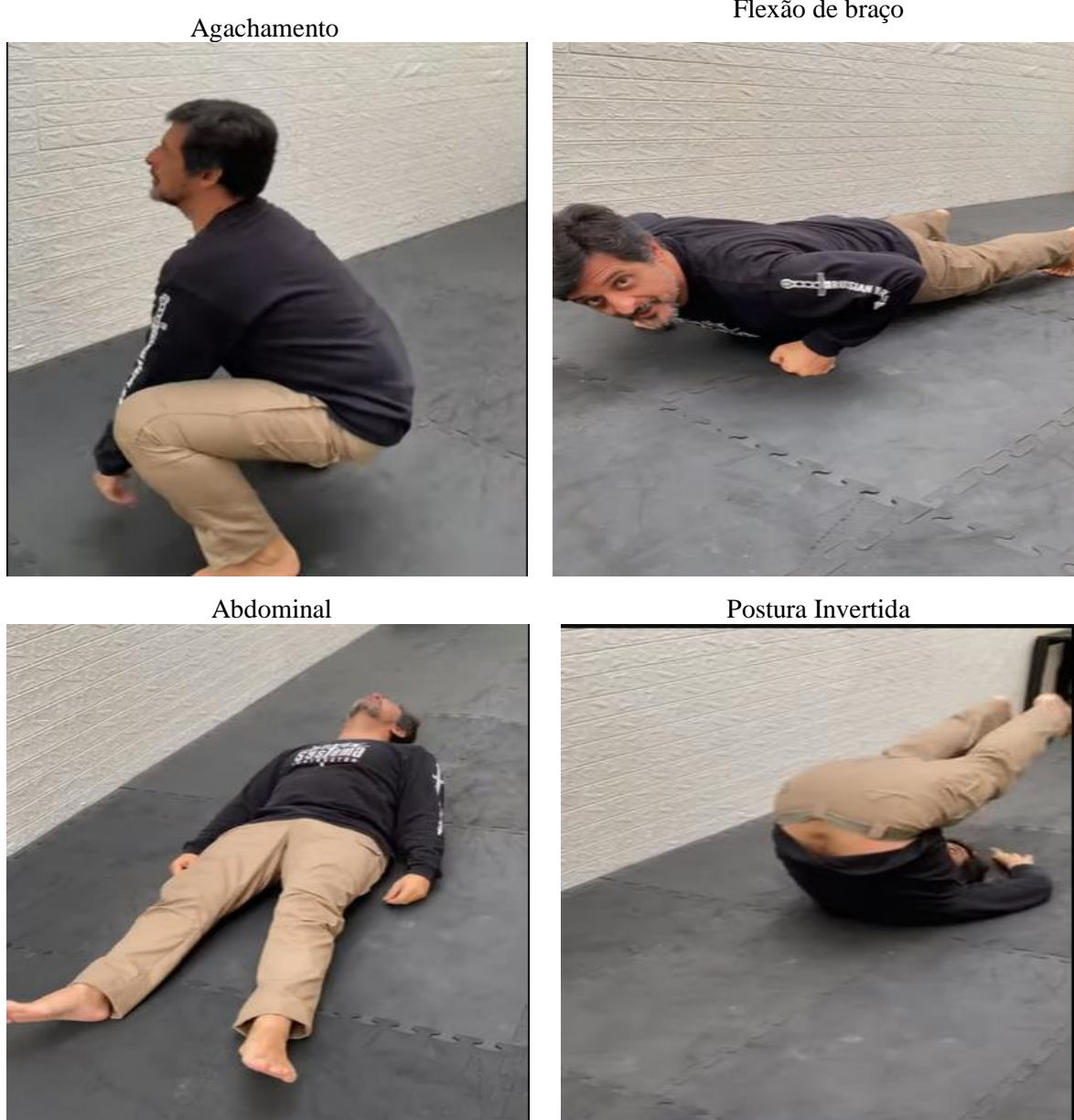
O terceiro princípio apresentado pelo *Systema* é o da estrutura ou postura. Para o praticante de arte marcial estar em prontidão, não é necessário somente ter um ótimo controle muscular, é preciso saber manter uma postura estável e equilibrada, pois qualquer desequilíbrio poderá causar tensões desnecessárias em partes do corpo que poderão comprometer ou prejudicar a desenvoltura do praticante marcial. Perceber e compreender essas sutilezas mostra a importância da postura para o bom rendimento do desempenho. Identificar as variações e saber como preservar, manter a estrutura, como também conseguir desestruturar e recuperar a postura quando necessário for, preservando a integridade da coluna vertebral e produzindo um movimento econômico e eficaz, é o fundamento deste pilar.

No Japão, o conceito de postura é conhecido como *kamae*¹⁷ e a postura natural é chamada de *Shizentai*. No *Systema*, a postura natural é ensinada para que os praticantes compreendam e percebam a sensação, que a coluna é uma peça única e articulável do quadril até a cabeça, desenvolvendo assim o conceito de estrutura. Durante a prática, são enfatizados quatro exercícios fundamentais que representam e ensinam os conceitos básicos e não somente a ideia de criar condicionamento físico. São eles: i) o agachamento; ii) a flexão de braço; iii) o

¹⁷ Kamae (構え) “significa postura, posição. Em algumas expressões, essa palavra é lida também como gamae (exemplo: gedan gamae, 下段構え)” (GUERRA, 2018).

abdominal; iii) e flexão de quadril ou postura invertida, como pode-se ver na Figura 2 a seguir. E ao relacionar as bases de trabalho e os conceitos se percebe uma conexão por meio do pilar da estrutura entre os princípios do Equilíbrio e o da Energia.

Figura 2 - Os quatro exercícios básicos do Systema



Fonte: Systema Araujo (2022)¹⁸.

¹⁸ Quais são os 4 exercícios básicos do Systema. Systema Araujo. Disponível em: - <https://youtu.be/BJv3fV7QN7U>. Em complemento, o instrutor Rodrigo Araújo demonstra também os exercícios. Disponível em: <https://youtu.be/LkQ6cT5nnZc>.

1.1.4 Quarto pilar: o movimento (Dvizheniye ou Plastika)

O empenho pelo movimento eficiente é outra característica peculiar da arte marcial russa que desenvolve a ideia de movimento contínuo sem paradas ou bloqueios (busca de constância e estabilidade), não necessitando de que em todo momento se reinicie o movimento. No *Systema* a mobilidade psicofísica é uma busca constante sendo a respiração a condutora e o meio para liberar o movimento corporal.

A prática do *Systema* é dividida em três fases de formação, que nem sempre são distintas, pois não são lineares. São elas:

- Primeira fase - Recuperação: o desafio é se colocar diante si e encontrar as limitações e restrições provocadas durante certos períodos de nossa vida, reconhecendo, lidando e ressignificando a necessidade de se mover espontaneamente;
- Segunda fase - Desenvolvimento: ou coordenação. Procura aplicar e dar o entendimento aos princípios da mecânica e biomecânica na atividade marcial, compreendendo os conceitos sobre ritmos, força, gravidade, equilíbrio, lateralidade entre outros, construindo saberes e desenvolvendo capacidades, perícia, habilidade;
- Terceira fase - Refinamento: ou de aperfeiçoamento. Consiste na integração de todos os pilares aprendidos anteriormente, (Respiração, Relaxamento, Postura e Movimento) integrando os conceitos de Saúde, Cura e Conflito. Executando os movimentos de maneira fluida e suave, envolvendo o uso de todas as partes do corpo coordenado. Portanto, o exercício e a desenvoltura do praticante passam por performatizar com improvisação, criatividade, espontaneidade e plasticidade, livre das formas pré-estabelecidas.

O praticante vivencia o processo que pode ser descrito como uma espiral helicoidal ascendente, onde a cada volta se revê os conceitos e princípios com uma nova perspectiva. Assim, cada vez que se passa pelo mesmo ponto, se aprofundam os saberes e experiências.

Na aprendizagem do movimento marcial do *Systema*, diferentemente de outras formas de artes marciais, se pretende atingir e estabelecer a recuperação dos movimentos livres sem formas pré-concebidas, conscientizando o praticante da importância do autoconhecimento e da disposição em lidar com suas demandas subjetivas, partindo do trabalho com a respiração, mobilidade articular e outros recursos que possam trazer de volta a qualidade espontânea dos movimentos.

1.2 Kempô indiano

O *kempô indiano* ou em sânscrito *vajra mushti*¹⁹ é uma prática marcial, com sua origem imprecisa entre 7 a 5 mil anos, inspirada nos movimentos dos animais e nos ritmos da natureza. Compreendido como um conjunto de ensinamentos destinado a preparar a casta dos *kshatrias* (nobres) destinados aos governantes para o exercício da autoridade. O *vajra mushti* historicamente, por sua expansão por grande parte da Ásia, Índia, China indo até ao Japão, onde recebeu o nome *Kempô*, serviu de sistema básico para outras artes marciais. Foi introduzido no Brasil na década de 1960, pelo carioca Jô Azer²⁰, que se tornou mestre nessa arte marcial após algumas viagens pela Índia e por outros países asiáticos, onde recebeu iniciação dos monges budistas. E foi o mestre Azer, segundo Rodrigo Cardoso²¹ quem ensinou Orlando Cani²², o criador da Bioginástica²³, que por sua vez ensinou Álvaro Romano²⁴, criador da Ginástica Natural²⁵.

Embora o *kempô* pareça luta, diz Júlio César Pereira²⁶, a técnica vai muito além: é uma superação de obstáculos físicos e psicológicos e trabalha com o instinto de preservação. As técnicas buscam estimular o instintivo, o racional e o intuitivo, para que se possa ter postura consciente e alerta nas diversas situações da vida (BAIOFF, 2017, s/p).

O *Kempô indiano* procura desenvolver nos praticantes habilidades como agilidade, força, flexibilidade, atenção e graça nos movimentos, além de uma íntima conexão entre o corpo e a mente, sendo uma técnica utilizada na preparação de atores e bailarinos. Cecilia Borges²⁷ (2021, p. 93) descreve seu processo de treinamento como “intensos, mas, sem que se percebesse esforço na execução dos movimentos, tonificavam a musculatura e amplificavam os sentidos

¹⁹ Vajra mushti - Vajra significa trovão ou a força que liga o céu à terra. Mushti significa consciência profunda.

²⁰ Jô Azer - professor em *vajra mushti* ou *Kempô indiano*. Durante três décadas o mestre Jô Azer transmitiu sua arte no Rio de Janeiro e em São Paulo.

²¹ Rodrigo Cardoso – Professor de Yoga há 25 anos, faixa preta de Judô e dançarino de Contato Improvisação.

²² Orlando Cani - professor de Educação Física e mestre de Yoga desde 1973, com formação no The Yoga Institute of Mumbai com Shri Yogendra. Fundador da Academia Orlando Cani em 1971 e criador do método Bioginástica.

²³ Bioginástica - Método de ginástica desenvolvido pelo prof. Orlando Cani, fundamentado no Yoga, Meditação, Artes Marciais, Tai Chi Chuan, Expressão Corporal e Dança.

²⁴ Alvaro Romano - Fundador idealizador e criador do método Ginástica Natural, Alvaro Romano é Graduado em Educação Física e possui Pós-Graduado em Escolar e Recreação. Autor do livro “Ginástica Natural”.

²⁵ Ginástica Natural - É um método de condicionamento físico e saúde.

²⁶ Júlio César Pereira - instrutor de *Kempô*, músico, professor de dança negra contemporânea, terapeuta prânico (BAIOFF, 2017).

²⁷ Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia com a tese: "Quatro ensaios sobre uma tese: entre o circo e o butô, erro e errância em processos de criação e ensino aprendizagem nas artes da cena.

por meio do corpo e do estado de vários animais”. E continua ao qualificar sua experiência como marcante, que deixou impressões e memórias em seu corpo e que após décadas, essa experiência afeta sua prática docente.

À medida que a percepção do corpo vai ficando mais aguçada, vou introduzindo o movimento dos animais da arte marcial de origem indiana, *kempo* (kempô) ou *vajra mushi*. A origem dessa arte marcial é imprecisa, mas, se é incerta sua origem, é certo que a prática entre os anos de 1989 a 1991 – período em que residi em São Paulo – possibilitou-me experimentar o movimento numa íntima conexão entre corpo e mente (BORGES, 2021, p. 93).

O Kempô indiano não segue uma hierarquia de faixas e o único pré-requisito exigido ao candidato à prática é que este não possua problemas nas articulações, pois os exercícios e seus movimentos utilizam o próprio peso do corpo solicitando uso intensivo das articulações dos cotovelos, joelhos, pulsos e tornozelos, podendo requerer o uso de equipamentos de segurança como joelheiras e munhequeira. Porém, não exige habilidades físicas específicas, podendo ser praticado em qualquer idade. A técnica desenvolve o senso de percepção do corpo e orientação no espaço, elementos muito importantes nas artes da cena.

Pode-se definir o Kempô como método de condicionamento físico que proporciona o desenvolvimento das habilidades de coordenação, equilíbrio, flexibilidade, força, mobilidade, resistência, postura, técnicas de alongamento e fortalecimento dos músculos, qualidades psicofísicas esperadas nos atuantes.

Figura 3 - Movimento e postura do Tigre



Fonte: Acervo pessoal.

1.2.1 Prática do Kempô Indiano

Uma aula de Kempô Indiano tem duração de 40 a 50 minutos e se inicia com todos os alunos dispostos em círculo, sendo um momento para reforçar o sentimento de igualdade, para que todos possam se conectar com o coletivo. Em seguida, iniciam-se os exercícios, sendo eles: 1) Alongamentos e o trabalho de consciência corporal; 2) Alongamento dinâmico e a busca do estado meditativo (relaxamento controlado); 3) Compreensão e foco na qualidade das energéticas de cada exercício, postura ou animal proposto; 4) Volta à calma, de interação e avaliação do encontro.

Em seguida, ao se levantar, precisam encontrar um eixo e se manter de olhos fechados. O objetivo é que a coluna seja o eixo central no espaço. O espaço, nesse caso, é uma expressão filosófica na qual se baseia o Kempô. Isso quer dizer que o grande adversário não se encontra em outras coisas e pessoas, ou seja, não está do lado de fora, e sim, dentro de nós mesmos. Por isso, é preciso conhecer o eu interior para poder vencer o medo; ensina Júlio (BAIOFF, 2017, s/p).

Diferentemente dos exercícios das ginásticas convencionais, o Kempô indiano é uma técnica corporal que busca estimular os sentidos, a intuição, observação, percepção e atenção constante para alcançar uma postura consciente.

As técnicas iniciais da primeira fase se baseiam nos movimentos das algas marinhas ao sabor das ondas marítimas. Proporciona a oportunidade de desenvolver consciência corporal e movimentação de solo. A proposta é que os participantes se familiarizem com o solo. Na segunda fase se baseiam nos movimentos de animais rastejantes, como cobras, lagartos e há técnicas de movimentos que remetem a insetos e animais quadrúpedes, como variações e derivações da aranha, gafanhoto, gatos, tigres, leopardos e macacos, contamos com técnicas de movimentos que reproduzem os bichos que voam²⁸. Por fim e não menos importante, os movimentos que reproduzem o ser humano e suas habilidades²⁹ de rastejar, engatinhar, verticalizar e ficar ereto, caminhar, correr, pular, dentre outros.

²⁸ O canal Psico Zone demonstra alguns dos movimentos dos animais. Disponível em: - <https://youtu.be/kcxoOB-qvNM>.

²⁹ *Weird and Challenging Animal Movements (Exercises) To Apply To Your Training* – derivação das práticas e das ginásticas naturais. Disponível em: <https://youtu.be/yoyzOkB95IQ>.

Figura 4 - Forma dos animais



Fonte: Baioff (2017).

A prática do Kempô pode ser realizada ao ar livre de forma lúdica e em contato direto com os desafios que a natureza propicia ao usar o espaço em ambientes naturais ou urbanos, como suporte para desenvolver suas atividades, habilidades e desenvolver técnicas, trabalhando com o próprio corpo de maneira integral e holística. De forma não convencional, o praticante pode imitar o pulo do sapo, o andar da aranha, os movimentos e gritos dos macacos e tudo pode parecer ridiculamente uma brincadeira infantil para um adulto sisudo. Porém, é um momento poderoso e transformador da aprendizagem psicofísica que estimula a consciência corporal e o autoconhecimento de maneira lúdica. O professor Alvaro Romano³⁰, idealizador e fundador da ginástica natural, relata os benefícios que estimulam qualidades físicas como: consciência corporal, coordenação motora, equilíbrio, estabilidade do core³¹, flexibilidade, força, mobilidade, resistência, técnicas de alongamento e respiração proporcionando melhora qualidade de vida.

³⁰ Canal Ginástica Natural. O conceito de atividade física e o legado do Mestre Álvaro Romano, fundador da Ginástica Natural. Disponível em: <https://youtu.be/laSP9zphs0I>.

³¹ Estabilidade do core – É o termo referente à capacidade do corpo em permanecer estável quando uma variável é adicionada ou removida. Por exemplo, equilibrar-se em uma perna só e fazer um exercício de prancha.

CAPÍTULO II - A ANTROPOLOGIA TEATRAL - SABERES E INTERSECÇÃO

2.1 Os princípios-que-retornam e a formação do atuante

Nesta seção abordam-se os conceitos relativos aos *princípios-que-retornam*, constitutivos da pré-expressividades³², sendo o nível operativo que organiza o material cênico ou o bios cênico do atuante, emergindo um processo de novas possibilidades de significações, de relações e combinações relevantes à pesquisa compreendendo e apropriando dos termos e dos conjuntos de técnicas relativamente comuns ao teatro e à marcialidade, princípios postulados por Eugênio Barba como: *A Dança das Oposições, Omissão, Equilíbrio de Luxo ou Precário, Energia, Corpo-Decidido e Dilatação*. Estas qualidades cênicas são adquiridas com a prática regular dos exercícios. Eugênio Barba em seu livro *A Arte Secreta do Ator* (2012a), fala sobre esta necessidade.

É possível construir uma série de exercícios que a pessoa pode aprender e repetir assim como se repetem os vocábulos de uma língua. No começo eles serão repetidos mecanicamente, como os vocábulos de uma língua estrangeira que se deseja aprender. Em seguida serão absorvidos, começarão a “aparecer por si só”. Aí então o ator terá que escolher. Ele pode fazer pouquíssimos exercícios. Os exercícios podem ser repetidos não só em ordem diferente, mas também podem ser feitos com um ritmo diferente, em direções diferentes, de forma introvertida ou extrovertida, acentuando uma fase do exercício ou outra (BARBA, 2012a, p. 290).

Nota-se que a prática dos exercícios tem o objetivo de criar um arcabouço de experiências que inicialmente servem para oferecer um ponto de partida para as desenvolvimentos de atuação para a cena, de forma que proporcione ao atuante, recursos expressivos de composição cênica. Ou seja, inicialmente se apreende o exercício de forma mecânica e ao compreendê-lo e utilizá-lo repetidas vezes, a mecanicidade é rompida para se tornar orgânica e espontânea.

Eugênio Barba, em sua obra, tece uma magnífica teia formada por fios de lembranças e vivências pelas quais passou, desde a infância até o princípio da idade adulta. Em sua obra *A canoa de papel* (2009) nos presenteia com suas lembranças e memórias de fatos e acontecimentos experienciados por um menino na cidade de Gallipoli, localizada no sul da Itália, onde conhece e é afetado pela cultura da fé, fase de profunda religiosidade e que ainda o afetam. As lembranças das idas à igreja, os cheiros, cantos, sombras, velas, flores, perfumes e

³² Pré-expressividade – É o nível pré-operatório de organização do material técnico do ator. Eugênio Barba (1995) afirma: “O nível pré-expressivo pensado desta maneira é um nível operativo, não um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma prática, cujo objetivo, durante o processo, é fornecer o bios cênico do ator.” (p. 188).

as cores vivas que impregnavam e que fazem ainda hoje ressoar seus sentidos (BARBA, 2012, p. 14).

A obra de Barba (2012) é permeada pela cultura da fé e pela reciprocidade entre sentimento e ação, evidenciada nas procissões, nos sermões e na profunda dor pela morte de seu pai. Um momento marcante é a lembrança da convivência com sua avó idosa, que, diante do espelho, parecia uma jovem mulher. Esses são instantes de verdade em que os opostos se abraçam. A imagem mais transparente é a da velha, que representa tanto a mulher madura quanto a menina, com cabelos soltos e grisalhos. Dessa forma, a avó idosa era também uma pequena menina.

Aos quatorze anos, em Nápoles, durante sua estadia na escola militar, Barba conheceu a cultura corrosiva, moldada por comportamentos caracterizados pelos valores das aparências, estereótipos e violência. Esse período abalou sua fé e dignidade, pois ele não podia expressar-se livremente e reprimia suas emoções. Assim como qualquer jovem, aos dezessete anos, Eugênio Barba envolveu-se com a cultura da rebelião. Seu desejo não era se estabelecer permanentemente, mas sim escapar e permanecer um estrangeiro, o que o levou a emigrar para a Noruega. Lá, ele tornou-se aprendiz de soldador e perdeu o domínio de sua língua materna, o que o obrigou a aguçar seus sentidos e sua atenção para captar os trejeitos dos cidadãos e identificar se estavam a seu favor ou contra ele. Como imigrante, ele vivia apoiado nas bases pré-expressivas como condição diária. Esse estado de alerta e a capacidade de captar os menores impulsos, trejeitos, atitudes e reações inconscientes, que geravam pequenas tensões preenchidas de significados e intenções dos outros em relação a sua pessoa, podem ser percebidos nas palavras de Barba.

Desse modo, durante minha viagem de emigrante, se forjaram os instrumentos para meu ofício de diretor: alguém que, alerta, escruta a ação do ator. Como instrumento aprendi a ver, a individualizar em que lugar do corpo nasce um impulso, como se move, segundo que dinamismo e trajetória (BARBA, 2012, p.17).

Essa experiência conduziu Barba, de modo que em outras viagens a países e lugares diversos, embora não compreendesse as apresentações teatrais devido à língua e outros elementos culturais, passou a observar as cenas e como devoto concentrava sua atenção estrategicamente em detalhes que conduziam seu pensamento a *seguir, sem trégua, somente um detalhe de um ator: os dedos de uma mão, um pé, um ombro, um olho*. E foi por meio dessa percepção que depois de alguns anos de treinamento e preparação os atores do Odin³³ tinham a

³³ Odin Teatret - Odin Teatret grupo de teatro com sede em Holstebro, Dinamarca, fundado pelo diretor de teatro

tendência em assumir a posição e posturas que se assemelhavam aos dos atores e bailarinos asiáticos. Essa postura quais os joelhos ficam levemente dobrados ou semiflexionados assumidas pelos atores que contém o que foi denominado de *sats*, que é “o impulso de uma ação que ainda se ignora e que pode tomar qualquer direção; saltar ou agachar-se, dar um passo atrás ou ao lado, ou levantar um peso” (BARBA, 2012, p. 19). E é exatamente nesse momento que se revela um dos princípios mais significativos da Antropologia Teatral: a alteração do equilíbrio.

Barba (2012) constatou que os atores do Odin³⁴, ao executarem um exótico estilo aprendido (rapidamente), entravam num outro *esqueleto/pele*, que recrutavam o corpo de uma maneira diferente de se movimentar, ou seja, condicionavam o modo de mobilizar e requisitar o corpo, em erguer-se, deslocar-se, expressar-se completamente diferente ao entrar no *novo esqueleto/pele diferente do seu usual*. Esta experiência é o que dá ao atuante a compreensão de vestir e despir-se de um personagem, pois

logo se libertava desse outro esqueleto e entrava no esqueleto /pele de ator do Odin. Entretanto, ao passar de um esqueleto/pele a outro, apesar das diferenças de expressividades, aplicava princípios similares. A aplicação desses princípios conduzia a diversas direções. Via resultados que não tinham nada em comum entre eles, exceto a “vida” que os impregnava.” [...] à medida que eu observava a capacidade de meus atores de entrar em um determinado esqueleto/pele, ou seja, um determinado comportamento cênico, uma particular utilização do corpo, uma técnica específica - e logo sair dele. Este “desvestir-se” e “vestir-se” da técnica cotidiana e do pessoal a uma técnica formalizada [...] conduziram a um novo território. (BARBA, 2012, p. 20).

O tratado da Antropologia Teatral reúne esses ensinamentos e oferece diversos exercícios que permitem aos atores vivenciá-los. Através dos bons conselhos aos atores, de Barba, pode-se descobrir os princípios-que-retornam, que são: comportamentos cotidianos e extracotidianos, equilíbrio em ação, dança das oposições, incoerência coerente, virtude da omissão, equivalência e um corpo decidido. Assim, os ‘bons conselhos’ postulados no Tratado da Antropologia Teatral serviram como uma das bases organizacionais, dentro desta proposta de intervenção metodológica e de estratégia de composição dos corpos cênicos para o ensino do teatro.

e investigador italiano Eugenio Barba em 1964.

³⁴ Reformuladores de teatro - Stanislavski, Meyerhold, Craig, Copeau, Artaud, Decroux, Brecht, Grotowski (BARBA, 2012, p. 17).

2.2 Corpo marcial e corpo cênico

Nesta seção aborda-se o significado da arte marcial e a importância das contribuições do treinamento marcial enquanto objeto de estudo e elemento estruturante da preparação psicofísica dos atuantes. São discutidas as evidências relacionadas aos efeitos da prática marcial e os subsídios ao treinamento para a arte da cena.

O conceito de treinamento possui diferentes perspectivas, podendo ser visto como aprimoramento de capacidades ou como desenvolvimento de conhecimentos, habilidades e atitudes. Em ambos os casos, o treinamento deve ser uma iniciativa pessoal. Geralmente, o treinamento é utilizado para atingir um objetivo específico em curto ou médio prazo. No entanto, na presente pesquisa, optou-se por conduzir o treinamento na perspectiva do desenvolvimento, assumindo que ele está relacionado ao crescimento pessoal e ao processo de aquisição de competências e habilidades. Acredita-se que o treinamento deve ser um processo de auto investigação, que requer autodisciplina, resiliência e descobertas.

O termo ‘Marcial’³⁵ tem sua etimologia antiga e faz referência ao deus romano da guerra - Marte. As artes marciais são técnicas de combate com ou sem armas. Na modernidade, as artes marciais possuem características relevantes que visam ao autoconhecimento e aprimoramento do caráter, levando o praticante a uma maior compreensão de si. De acordo com Denis Foster Gondim (2012, p.4), a UNESCO³⁶ indica especificamente a arte marcial do Judô como um meio que permite perceber fatores essenciais para o desenvolvimento do indivíduo, como coordenação de movimentos, psicomotricidade, equilíbrio, expressão corporal e percepção espacial (percepção cinestésica).

Lacrose (2015) afirma que, embora haja poucos estudos sobre os efeitos positivos das artes marciais no desenvolvimento psicofísico, há evidências positivas da prática marcial na personalidade daqueles que a praticam, nas esferas cognitiva, afetiva, motivacional, física e social do indivíduo. Além disso, estudos científicos apontaram melhorias nos aspectos psicomotores, como coordenação de movimentos, equilíbrio, expressão corporal, flexibilidade, força, fortalecimento muscular e agilidade.

Ademais, dos indicadores psicossociais que distinguem lutar de brigar, a prática das artes marciais pode trazer melhorias na concentração, autoconfiança, autocontrole, superação emocional e respeito mútuo. Em relação aos aspectos fisiológicos e metabólicos, estudos

³⁵ Marcial -1. Relativo à guerra; bélico, marcial. 2. relativos a militares ou guerreiros [...] (HOUAISS, 2001).

³⁶ Organização das Nações Unidas para a educação, ciência e cultura.

apontam impacto positivo, incluindo a redução dos níveis de ansiedade, depressão moderada e estresse, além do aumento da energia, vigor físico e atitudes positivas em relação ao trabalho e à vida social.

Ariane Guerra Barros (2011)³⁷ em seu estudo ‘Fronteiras entre o ator e a arte marcial: a prática do Kildo Self Defense’, levanta alguns questionamentos sobre as possibilidades da prática da arte marcial voltadas às técnicas de preparação de atores. A autora empregou a prática do *Kildo Self Defense*³⁸ como preparação corporal de seus atores, objetivando uma melhor disposição e presença cênica e ainda criando um treinamento que se tornasse um alicerce para a preparação corporal. O estudo de Barros também analisou as contribuições das técnicas marciais no desenvolvimento das habilidades corporais dos atores e sua eficácia em cena. Em suas próprias palavras, a autora destaca:

Na arte marcial que encontrei mais subsídios para complementar meu trabalho, encontrei maneiras de dar forma e efetivamente concretizar em meu corpo aspectos tão enfatizados no trabalho do ator, como equilíbrio, velocidade, energia, concentração, foco e disciplina (BARROS, 2011, p.14).

O corpo do artista marcial é colocado, no estudo de Barros, sob a reflexão da *instrumentalização*, preparado e treinado para a luta, assim como é essencial para o ator que o seu corpo esteja preparado e treinado para o palco. Portanto, o artista marcial, quanto artista da cena, usa o mesmo *contingenciamento do corpo* em seus respectivos trabalhos, utilizando suas respectivas técnicas, objetivos e fins.

Arte tem significado diferente para cada área (marcial e teatral), todavia meu objetivo não é o de igualar estes significados, mas compará-los e estudar a possível contribuição de técnicas específicas de uma para outra.” É possível perceber entre profissionais da cena pontos em comum que se assemelham a princípios e conceitos como: autoconhecimento, equilíbrio, energia, impulso, tensão e precisão, são fundamentais em ambas as artes, perpassando treinamentos voltados a ambas, tanto do ator quanto do artista marcial (BARROS, 2011, p.17-18).

Cesário Pimentel³⁹ (2006) afirma que as Artes Marciais, quando praticadas para

³⁷ Ariane Guerra Barros - Professora do curso de Graduação em Artes Cênicas e Pós-Graduação/Especialização em Teatro e Educação da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Docente Colaboradora do Programa de Mestrado Profissional em Artes - PROFARTES/FAALC/UFMS. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Artes Cênicas, Especialista em Arte, Corpo e Educação e graduada em Bacharelado em Teatro - habilitação Interpretação Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

³⁸ Kildo Self Defense- arte marcial brasileira desenvolvida em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, pelo mestre Liandro Santafé Pimentel visando reunir técnicas de diferentes estilos e proporcionar aos seus praticantes noções amplas de defesa e segurança pessoal.

³⁹ Professor universitário e pesquisador corporal.

agenciar a pré-expressividade, o vigor e a presença cênica, resultam em um ganho no controle psicofísico. O autor menciona Richard Nichols⁴⁰ e os nove pontos emergentes do exercício contínuo das artes marciais no treinamento de atuantes:

1. Desenvolvimento do Foco (concentração);
2. Estar no momento: o 'aqui e agora';
3. O estabelecimento de imagens;
4. Focalização da energia com vistas à economia de ação/gesto;
5. Executar cada ação há seu tempo;
6. Expandir os horizontes da auto-imagem;
7. Desenvolvimento de um corpo flexível, controlado e equilibrado;
8. Unificação da mente e corpo;
9. Apreciação e desenvolvimento da disciplina (NICHOLS, 1993, p. 20).

As artes marciais proporcionam inúmeras qualidades e efeitos positivos para quem as pratica, permitindo que os atores agreguem fundamentos, princípios e práticas marciais em seu treinamento e preparação para a arte da cena. Ao desenvolver um corpo ágil, habilidoso, sensível, criativo e sagaz, os atores e estudantes podem obter um melhor resultado expressivo e comunicacional em seu ofício. Porém, surge um paradoxo em relação ao corpo cênico: seria ele o corpo do ator preparado para seu ofício ou o corpo ficcional da personagem estruturado pelo/e em seu próprio corpo? É importante considerar os matizes deliberados entre essas linhas de pensamentos, bem como os encontros e diálogos que surgem nas fronteiras dessas definições.

Esta questão, em um primeiro entendimento, refere-se à preparação do ator para a cena. O objetivo é que o Corpo Cênico seja capaz de desempenhar as qualidades necessárias para a linguagem teatral. É fundamental que o ator desenvolva habilidades para criar e interpretar personagens, e para lidar com as exigências da cena. Além disso, o corpo do ator deve estar alerta durante o trabalho cênico e em constante movimento. Como destaca Eleonora Fabião, o corpo cênico deve apresentar as seguintes condições:

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na vida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta

⁴⁰ Richard Nichols é artista marcial e professor da Universidade Estadual da Pensilvânia (EUA).

quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír (FABIÃO, 2010, p. 322).

Portanto, o desenvolvimento desse corpo cênico parte da aquisição das qualidades mencionadas por Fabião e ainda descreve que ele experimenta o espaço e o tempo potencializados em investigações, ocupando dimensões simultâneas do real. Assim, de acordo com Eleonora, “O nexo do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo- morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena” (FABIÃO, 2010).

Ao criar uma personagem fictícia, é necessário compreender os paradigmas e paradoxos presentes nas matrizes dos corpos cênicos, que se sustentam no corpo receptível e vibrátil do ator, agenciando estados e ações. Segundo Eleonora Fabião (2010), o corpo cênico explora além da dicotomia entre ficção e realidade, já que imaginar implica memória e rememorar implica imaginação, e ambos os movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico. É essencial que o atuante articule várias ações psicofísicas com compreensão dos princípios fundamentais, tais como a respiração, o tônus muscular e a estrutura corporal, permitindo que ele manipule conscientemente as qualidades energéticas na criação dos corpos cênicos fictícios das personagens. Esses elementos, quando desenvolvidos e alinhados adequadamente para a composição artística dos corpos fictícios das personagens, são essenciais para a sustentação da interpretação na cena.

É perceptível que durante o treinamento cênico-marcial, a utilização dos métodos de preparação torna os atuantes mais atentos para executar sua criação com maior entendimento das qualidades artísticas, que reverberam consideravelmente nos resultados que serão apresentados aos espectadores. Segundo Alice Stefani (2013, p. 925), “O espectador vai produzir sua recepção justamente em agenciamentos de sentidos – estéticos, semânticos e patéticos – que se articulam de maneira nem sempre ordenada e previsível”. Caberá ao espectador a experiência estética de fruir e perceber o fenômeno da materialidade que o ator, com seu corpo preparado para desempenhar seu ofício na cena, faz existir em sua corporeidade as formas sutis e visíveis dos corpos cênicos fictícios das personagens.

Em um segundo entendimento ainda sobre o conceito de corpo cênico, é importante abordar o corpo ficcional das personagens como meio expressivo estético e artístico. Quando o corpo do ator em estado de *mise-en-scène*⁴¹ catalisa em si os elementos da criação de um papel

⁴¹ *Mise en scène* é uma expressão francesa que está relacionada com a encenação ou o posicionamento de uma cena. O *mise en scène* também está relacionado com a direção ou produção de um filme, ou peça de teatro.

representando a expressão legítima e particular da composição da personagem em seu status espetacular preenchido e repleto de discursos e sentidos e é, pois, o corpo do atuante um lugar e espaço de materialização dos mundos subjetivos e fatuais. Leonora Fabião em seu texto ‘Corpo cênico, estado cênico’, cita Merleau-Ponty (1971, p. 138) em uma consideração sobre a percepção do mundo como um

espaço do estar em permanente vir-a-ser por ser-no-mundo, esse mundo de afinidades com a “carne.” [...], o sujeito não possui um corpo, mas é corpo; o mundo não é ocupado pelo corpo, é uma de suas dimensões. O filósofo pergunta: “Onde estamos, onde nos posicionamos, para estabelecer um limite entre o corpo e o mundo já que o mundo é carne”?.⁴²

Um corpo teatral é um corpo que se molda, que se expande, que se transforma doravante no seu próprio ponto de partida que é ele mesmo, para dar forma, qualidade e emoção na criação ficcional de um ser-papel transformado em ação na cena. E é através da carne do atuante que se entrelaça, aprofundando ao âmago das coisas do mundo, expandindo o tecido conectivo das potencialidades do corpo que esta realização cênica acontece. Portanto, o corpo do atuante é o corpo que opera organizando espaço, tempo e objetos de sua própria ação e sendo ele mesmo seu próprio espaço, tempo e objeto do seu fazer cênico em fluxo operatório expressando conexões, pensamento e procedimentos de criação e linguagem.

O corpo em situação de criação associa duas dimensões conceituais à ideia de corpo-imanência, referente a si próprio e suas materialidades, pois é um corpo físico e hábil, cheio de potência e fragilidades. E o conceito de corpo manifesto, segundo Romano (2005), qualifica as habilidades e características em que o corpo "manifesta-se na presentidade do espetáculo e desafia a frágil separação entre a matéria e a mente, porque se recusa a rerepresentar outra construção que não o tecido de tramas imbricadas de sua própria complexidade [...],” da natureza humana, suas manifestações e representações culturais, deixando a qualidade de objeto e protagonizando o lugar de agente produtor de significação e sentido. Assim, o atuante em estado de manifestação associa as dimensões de imanência e manifestação, elevando ao nível de espetacularização ao materializar o mundo sensível em imagens e ações.

Um “corpo” pode ser visível ou invisível, animado ou inanimado, cadeira ou gente, luz, ideia, texto ou voz. Um corpo é sempre uma multidão de relações e, como tal, está permanentemente deflagrando relações. Corpo em relação com corpo forma corpo. O entre-lugar da presença é no nosso corpo o que não está em nós. [...]. A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um corpo receptivo. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente

⁴² FABIÃO, Eleonora. **Corpo cênico, estado cênico**. Revista Contrapontos – Eletrônica, v.10, n.3, p.321-326, set-dez 2010. Grifos do autor.

e não apenas intelectualmente a presença do outro (FABIÃO, 2010, p. 325).

Zeami Motokiyo utiliza o termo nipônico "Tai" para se referir ao corpo cênico, que representa as qualidades específicas ou essências (modo) que conduzem a expressão do ator no palco. Em seu livro "A Última Flor", composto por sete volumes escritos entre 1400 e 1418, Zeami apresenta a definição dos três tipos fundamentais de personagens ou corpos no teatro Nô: "ancião, mulher, guerreiro", conforme descrito no tratado de Zeami chamado "Nikyoku Santai", datado de julho de 1420, segundo Sakae Murakami.

Zeami investiga a internalização da técnica e utiliza a metáfora de que o espírito não apenas produz a semente para a flor, mas também se assemelha a essa semente. Esse pensamento evidencia a evolução de Zeami, que buscava o refinamento da técnica para despilar a atuação e revelar o próprio espírito, a essência de cada personagem em sua jornada na trama.

Segundo Sakae Murakami Giroux (1989, p.113, tradução nossa), há “[...] um esforço para cativar os espectadores justamente pelo “não-fazer” de movimentos.” Ao operar esse refinamento e a ausência de movimentos como recurso sensível e sobriedade em certos momentos da trama, estabelece a técnica de “não fazer” ou simplesmente a omissão.

O mestre Zeami, em sua obstinação pelo aprimoramento, qualifica e reduz os vários tipos personagens do Fûshikaden, a três tipos básicos “ancião, mulher, guerreiro”. Asato (2019), em seu estudo sobre a dança Yuya, observa que para cada figura apresentada por Zeami, os gestos possuem os mesmos nomes de kata⁴³, mas são realizados de maneiras distintas. O bailado feminino é mais sutil, o masculino é mais forte e o do ancião é levemente atrasado em relação ao tempo musical. Ao considerar essas características dos corpos fictícios presentificados cenicamente e preenchidos de sentidos, significados e intenções particulares de cada Tai, é estabelecido o encontro entre o mundo fictício e o real, tendo como elo o corpo do atuante em estado de expressão para a cena, que se organiza em três fases de composição.

Segundo Zeami, todo o processo deve ser dividido em três frentes: shu 種 (“semente”), saku 作 (“construção” ou “estrutura”), e sho 書 (“escrita” ou “composição”). [...] Embora estas três fases sejam estabelecidas no Sandô 三道 “Os Três Caminhos”, a maior parte deste tratado é dedicada à estruturação de uma peça, vista, principalmente, sob a perspectiva do rôtai 老体 “modo do ancião”, uma das figuras arquetípicas que, junto do nyotai 女体 “modo feminino”, e do guntai 軍隊 “modo do guerreiro”, servem de ponto de partida para a representação de qualquer personagem. Isso ocorre, pois o rôtai 老体 exige, pelo decoro da figura idosa e pelo tema sagrado que muitas vezes lhe acompanha uma estrutura ortodoxa, ideal para a transmissão de algumas constantes (CAPUTO, 2016, p. 23).

⁴³ Kata - significa forma ou rotina, e está presente nas mais diversas artes marciais e pode ser também uma simulação de combate detalhada de movimentos, que pode ser executada de forma individual ou em equipe.

A citação de Flavio dos Reis se refere à metodologia de Zeami, que divide e codifica todos os elementos de composição de uma peça em três aspectos equilibrados. Essa metodologia é conhecida como jo-ha-kyū⁴⁴ e é um conceito fundamental para a compreensão do teatro Nô. Além disso, a citação menciona a divisão mais importante para a pesquisa em questão, o que é o santai⁴⁵ ou os três corpos cênicos. Esses são modos de como se organiza a expressão dos atores Nô e são ilustrados nas figuras abaixo.

Figura 5 - Tipos de papéis do teatro Nô desenhados por Zeami Motokiyo e /ou Komparu Zenechiku - 1363-1444



Fonte: Barba (1995, p. 86).

No desenho do Tai sem figurino, é possível visualizar a essência do corpo, ou seja, a posição da coluna vertebral e como se caracteriza a estrutura que qualifica cada tipo de personagem, sua substância e peculiaridade. Na singularidade de cada desenho, é possível perceber as sutilezas das qualidades particulares de energia de cada tipo de personificação, oferecendo instruções concretas sobre como personificar os corpos cênicos.

Em uma observação singular, pode-se perceber que esses paradigmas ou modos estão presentes em nossa cultura, nas figuras dos avós e anciões, nos ofícios que demandam uma postura mais enérgica e precisa e da mesma forma nas funções que agenciam uma qualidade mais suave e delicada. É possível notar que esses modelos universais estão presentes em diversas culturas ao redor do mundo e que, em sua qualidade, são fontes de inspiração e

⁴⁴ jo-ha-kyū 序破急 traduz por "abertura-desenvolvimento-final" ou "abertura-quebra-urgência".

⁴⁵ Santai – Os três corpos do ator.

composição de vários personagens. Assim, o que pode parecer uma restrição à espontaneidade do atuante, na verdade, oferece um ponto de apoio em uma jornada criativa.

Zeami descreve as características e a substância de cada corpo cênico nos três tipos de personificação da forma humana na representação do Teatro Nô, enquanto Burnier apresenta um quadro mais específico com os modos e qualidades de cada corpo. O quadro segue abaixo:

Quadro 1 - Modos e qualidades dos corpos

CORPO	CARACTERÍSTICAS/ MODO	SUBSTÂNCIA
Rotai	Uma pessoa velha	Serenidade de espírito – olhar distante.
Nyotai	Uma mulher	Espírito e a força é excluída.
Guntai	Um guerreiro	Força, delicadeza dentro da força.

Fonte: Burnier (2009).

A arte é capaz de transcender fronteiras e expandir os limites do pensamento, trazendo novas possibilidades de entendimento e reflexão sobre a condição humana. A multiculturalidade é um elemento fundamental nesse processo, permitindo que diferentes tradições, culturas e perspectivas se cruzem e se enriqueçam mutuamente, gerando novas formas de expressão artística e novos caminhos para a criação de personagens e narrativas. Nesse sentido, os três corpos cênicos do Teatro Nô são um exemplo de como uma tradição milenar pode ser revisitada e reinterpretada à luz das demandas do mundo contemporâneo, incorporando novas perspectivas e abrindo caminho para a criação de personagens mais complexos e multifacetados.

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo- morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena (FABIÃO, 2010, p. 321).

Nessa perspectiva de estudo, definição e derivações, os tipos de corpos cênicos postulados por Zeami ganham aceção de paradigma de composição transcultural, modelos cênicos repaginados e correspondentes com a diversidade pós-moderna, trans e multicultural, servindo de guia e base para a criação e desenvolvimento de corpos cênicos fictícios das variadas personagens nas artes da cena.

Figura 6 - Os três Tais propostos por Zeami Motokiyo



Fonte: A gueixa e o guerreiro: A Arte Secreta do Ator (1995); O velho: DreamsTime [s. d.]⁴⁶.

O paradoxo em torno do conceito de corpo cênico surgiu nesse estudo inicialmente na tentativa de oferecer aos participantes (professores e graduados) desta pesquisa uma compreensão das incongruências que o termo carrega em sua definição. Mas também é uma contribuição para desenvolver junto aos estudantes da educação básica habilidades de atuação teatral. Dessa forma, eles poderão representar a partir de seus estereótipos de atuação, compreendendo seu desempenho e estabelecendo aprofundamento na experiência estética artística, agregando uma variedade de significados aos modelos cênicos (corpos cênicos fictícios) e um conjunto de práticas teatrais que constituem o trabalho de representação.

Para esta pesquisa, definimos os paradigmas dos corpos cênicos fictícios como um conjunto de elementos constitutivos para a criação de personagens que podem sofrer flutuações de referências ou variações de informações, dependendo do contexto e do ambiente em que estão inseridos. Esses elementos podem ser substituídos por outras características, subsídios ou substâncias qualitativas, resultando em coerências incoerentes na criação. Por exemplo, no corpo cênico fictício de uma mulher (Gueixa), em que a substância de composição é a delicadeza e suavidade, as qualidades do feminino e as qualidades energéticas servem como paradigma, moldando-se e se transformando de diversas formas, como em uma gramática em que o verbo conjugado se adapta à performance do usuário da língua.

Ao estabelecer um paralelo entre estereótipo e gramática, percebemos que a aprendizagem das novas gerações ocorre de maneira diferente em relação às gerações

⁴⁶ Disponível em: <https://pt.dreamstime.com/foto-editorial-atores-japoneses-do-kabuki-image80164511>. Acesso em: 06 fev. 2022.

anteriores. As novas gerações ressignificam o conhecimento por meio da ação ativa dos estudantes na análise crítica dos conteúdos, o que pode provocar mudanças no processo de ensino-aprendizagem para todos os envolvidos.

2.3 Intersecção entre saberes

Sentindo a necessidade de contemplar melhor a intersecção dos saberes dispostos nesta proposta pedagógica, este capítulo pretende esclarecer os pontos de congruência entre eles e como se conectam para a composição dos corpos cênicos, tornando visíveis as criações que surgem dessa interação. Além disso, aborda-se a importância dos princípios-que-retornam como base para a pré-expressividade, que constitui o nível elementar de organização do comportamento em situações de representação teatral. É essa condição que auxilia no preparo do estado de prontidão e na apresentação da personagem.

Figura 7 - Pedagogia de composição dos corpos cênicos



Fonte: Elaboração própria.

2.3.1 Comportamento cotidiano e extracotidiano

A busca por uma qualidade de presença cênica que desperte a atenção do espectador durante a representação é assunto de vários métodos e pesquisas. Assim, essa qualidade de estimular a atenção possui relevância ao tratarmos do comportamento desempenhado pelos atores em situação de representação.

Nosso corpo é utilizado de maneira substancialmente diferente na vida cotidiana e nas situações de representação. Como se utiliza e compreende as técnicas está intimamente ligada às heranças culturais e à aprendizagem corporal nos afazeres sociais. O fato é que, em uma situação de representação, existe uma maneira particular de mobilizar nossa corporeidade para representar, e é exatamente a utilização das técnicas que tornam nosso comportamento em cena diferente do cotidiano.

As técnicas cotidianas, determinadas culturalmente, são muito funcionais quando não se pensa nelas. Assim, "As técnicas cotidianas do corpo são, em geral, caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo uso de energia" (BARBA, 2012, p. 29). Diferentemente, as técnicas extra cotidianas trabalham com o princípio oposto ao das técnicas cotidianas, demandando um grau de esforço utilizando o regime da máxima energia para um pequeno resultado. "Entretanto, o desgaste de energia não basta para explicar a força que caracteriza a vida" (BARBA, 2012, p. 29) ou bios cênicos do ator. É preciso tornar essa vitalidade de presença em estética artística e informação.

A artificialidade dos gestos e dos movimentos gera o comportamento extra cotidiano e auxilia o ator na compreensão desta qualidade do vigor que ele utiliza em seu desempenho no momento da criação da personagem, empregando mais ou menos energia para o papel conforme os elementos de composição. Tanto os princípios cênicos marciais quanto os da Antropologia convergem para a artificialização do gesto e do movimento. O Systema auxilia na consciência corporal, na compreensão do músculo-esqueleto-pele, coordenação motora, distinção dos movimentos e no emprego da energia psicofísica.

Ao pensarmos na artificialização do comportamento em situação de representação segundo Eugênio Barba, aliada às formas dos animais do Kempô Indiano e os pressupostos estabelecidos por Zeami, verifica-se que a tipificação da representação do ator é estilizada em seu corpo, moldando a qualidade de sua energia.

2.3.2 Equilíbrio em Ação

A busca por um estado de presença cênica envolve um elaborado jogo de estabilidade de tensões, forçando o corpo a transitar por uma constante mobilidade. Isso significa que há um jogo de equilíbrio alterado que requer um esforço da coluna vertebral, resultando em uma amplificação contínua do desequilíbrio na relação entre o peso do corpo e sua base, os pés, como afirma Barba (2012, p.32). O estudo dessa nova maneira de mobilizar os pés implica em uma mudança do equilíbrio e da posição dos demais membros do corpo.

Esse princípio constante se encontra em todas as formas codificadas de representação; uma deformação da técnica cotidiana de caminhar, de deslocar-se no espaço, manter o corpo imóvel. Essa técnica extracotidiana baseia-se na alteração do equilíbrio. Sua finalidade é um equilíbrio permanentemente instável. Refutando o equilíbrio “natural”, o ator intervém no espaço com um equilíbrio “de luxo”: complexo, aparentemente supérfluo e com alto custo de energia. “Pode-se nascer com graça ou com o dom do ritmo, mas não com o dom do equilíbrio instável”. (BARBA, 2012, p.33).

Nas artes cênicas, o corpo do ator é a principal ferramenta de expressão. Através de gestos, movimentos e posturas, o ator transmite emoções, cria personagens e conta histórias. O princípio do equilíbrio destaca a importância de explorar diferentes possibilidades de equilíbrio em um corpo em desequilíbrio, a fim de criar uma presença cênica impactante e autêntica. O equilíbrio instável requer que o ator estude a alteração do ponto de equilíbrio do corpo, ajustando a base, a coluna vertebral, o quadril, o tronco e os membros, resultando em uma mudança estilística na forma e no comportamento em cena.

Ao incorporar diretrizes cênicas marciais pré-expressivas, buscou-se explorar o potencial expressivo do corpo humano e sua capacidade de comunicação através da organização corporal e dos movimentos em uma composição elaborada por etapas bem definidas, mas também abertas para se adaptarem à singularidade de cada estudante pesquisador. Ao desestabilizar o ponto de equilíbrio tradicional e experimentar novas formas de posicionamento no espaço, o ator descobre novas possibilidades de expressão artística.

O estudo da alteração do ponto de equilíbrio do corpo demanda um trabalho árduo e constante por parte do ator. É necessário compreender as diferentes posições e ângulos que podem ser adotados e explorados, e como essas mudanças criam a sensação e percepção de presença desejada em cena. O ajuste da base, por exemplo, pode envolver a modificação da largura do passo ou o deslocamento do peso para diferentes partes dos pés.

A coluna vertebral desempenha um papel fundamental no equilíbrio (BARBA, 2012, p.31). O ator deve estudar sua flexibilidade e mobilidade, explorando a curvatura e extensão da

coluna para criar diferentes posturas e gestos. O quadril também é uma região-chave, permitindo ao ator experimentar diferentes inclinações e rotações que afetam diretamente a estabilidade do corpo.

Além disso, o estudo do equilíbrio envolve o tronco e os membros do ator. O tronco é a região central do corpo e sua estabilidade e mobilidade impactam diretamente a qualidade de todo o movimento. Os membros, como braços e pernas, são extensões do corpo que podem ser exploradas para criar tensão, equilíbrio e gestualidades específicas. Ao ajustar o tronco, o ator pode explorar a expansão e contração do espaço ocupado pelo corpo, modificando sua presença e o volume cênico. Essas mudanças estilísticas de composição podem transmitir desde vulnerabilidade até força e poder, dependendo das escolhas realizadas pelo ator. Os membros, como braços e pernas, também desempenham um papel importante na busca pelo equilíbrio em desequilíbrio, pois podem ser usados para criar contrapesos.

A aplicação do princípio do equilíbrio em cena é claramente perceptível através da mudança estilística que ocorre. O corpo do ator adquire uma fluidez e dinâmica peculiares, transmitindo uma sensação de tensão ao público. Os gestos passam a carregar um novo significado, carregados de intenção além do cotidiano. Um aspecto importante desse princípio é o equilíbrio em desequilíbrio ou equilíbrio de luxo (BARBA, 2012, p.33), que permite ao ator explorar diferentes estéticas teatrais, desde movimentos mais fluidos e suaves até gestos abruptos e desarticulados. A forma e o comportamento em cena se transformam, abrindo possibilidades criativas e desafiando convenções estabelecidas.

O estudo do ponto de equilíbrio do corpo envolve a compreensão de como pequenas configurações podem causar mudanças drásticas na forma que se move e nos posiciona no espaço. A base de sustentação, por exemplo, refere-se à área de contato dos pés com o solo. Ao variar a posição dos pés, amplia-se ou restringe-se o equilíbrio, o que afeta diretamente nossa postura e mobilidade. O princípio do equilíbrio fornece uma base sólida para a construção de personagens, permitindo que o ator crie fisicalidades distintas e únicas para cada papel que interpreta.

Em suma, o princípio do equilíbrio demanda estudo por parte do ator sobre as alterações do ponto de equilíbrio do corpo. Através do ajuste da base, coluna vertebral, quadril, tronco e membros, o ator é capaz de provocar uma mudança estilística marcante na forma e no comportamento. A compreensão das diretrizes cênicas marciais, juntamente com os princípios de retorno e os pressupostos de composição dos corpos cênicos estabelecidos pelo mestre Zeami, oferece uma base sólida para a construção de personagens, permitindo que o ator crie fisicalidades distintas e únicas para cada papel que interpreta. Portanto, esse estudo vai além da

busca por uma postura correta e adequada à cena, envolvendo uma investigação profunda do corpo em sua totalidade, explorando suas possibilidades e ampliando a expressividade dos atores.

2.3.3 A dança das oposições

Ao abordar o princípio das oposições e a ideia subjacente a esse conceito, destaca-se a importância de ter consciência das técnicas cotidianas e seus objetivos, bem como compreender as técnicas corporais extracotidianas e a relação das tensões geradas pelas forças opostas na organização do material cênico do ator durante sua performance. Conforme Barba (2012, p. 40) afirma, "o corpo do ator revela a sua vida ao espectador em uma miríade de tensões de forças contrapostas. É o princípio da oposição". É nesse princípio que algumas tradições e métodos construíram sistemas elaborados de composição.

Seguindo essas orientações, foram aplicados e incorporados os conceitos de força, rigidez, vigor, rigidez, tensão e inflexibilidade, em oposição às noções de delicadeza, graça, leveza, suavidade e ternura, neste estudo. Ao considerar as qualidades geradas pelas oposições, esses princípios foram relacionados com a respiração, o estado de prontidão, a postura e o movimento.

Durante a performance de um ator no palco, várias forças opostas podem influenciar a organização do material cênico, gerando sensações que auxiliam na construção da expressão artística. Essas tensões podem surgir de várias fontes, como o conflito entre personagens, a oposição de ideias, emoções contrastantes e até mesmo a relação entre o ator e o público. Uma das principais fontes de tensão na performance cênica é o uso do equilíbrio. Essa tensão pode se manifestar através da representação de gestos corporais e direcionar-se para tensões musculares específicas, como expressões faciais e olhares, criando um ambiente carregado de emoções que mantém a atenção do público.

As técnicas corporais extracotidianas referem-se a práticas físicas e expressivas que vão além dos movimentos e gestos comuns do dia a dia. Elas envolvem a conscientização e o manejo do corpo de maneiras não convencionais, permitindo ao ator expandir sua capacidade de expressão e comunicar sensações, emoções e ideias de forma mais profunda. Ao explorar essas técnicas, o ator trabalha com as tensões geradas pelas forças opostas presentes em seu corpo. Essas forças podem ser físicas, como a tensão muscular e a resistência do próprio corpo, ou subjetivas, como conflitos internos e a busca por um estado psicológico específico. O ator

aprende a equilibrar e manipular essas forças, criando uma dança sutil entre tensão e relaxamento, controle e entrega.

Essas forças contrapostas podem ser exemplificadas em diversas situações cênicas. Por exemplo, um ator pode explorar a tensão entre resistência e fluidez, alternando entre movimentos rápidos e bruscos e movimentos suaves e fluidos. Essa alternância cria um contraste dramático e ajuda a transmitir uma variedade de emoções e intenções. O ator pode explorar a capacidade de expandir e contrair o corpo para ocupar o espaço cênico de forma ampla e, em seguida, recolher-se em uma postura mais fechada e contida. Essa alternância entre expansão e contração cria um senso de dinamismo e contribui para a construção do personagem. Além disso, as tensões geradas pelas forças opostas podem ser manifestadas na relação entre o corpo e a gravidade. Ao explorar a sensação de peso e leveza, o ator busca uma harmonia entre a resistência da força e a liberdade do movimento, criando uma tensão palpável que envolve o espectador em um jogo visual e sensorial.

De maneira geral, o corpo do ator é um instrumento vivo capaz de expressar a complexidade da condição humana através de uma multiplicidade de tensões de forças contrapostas. Assim, as técnicas corporais extra cotidianas permitem ao ator explorar essas tensões, revelando ao espectador outra natureza e convidando-o a mergulhar em um mundo regido por leis artificiais e fora do cotidiano.

As tensões geradas pelas forças opostas também podem ser manifestadas nos contrastes vivenciados pelos atores. Por exemplo, um personagem pode estar lutando internamente com sentimentos contraditórios, como amor e ódio, alegria e tristeza, coragem e medo. Essa dualidade emocional cria uma tensão interna que transparece na performance, conferindo ao personagem uma riqueza psicológica e tornando-o mais humano e emocional.

Em resumo, as tensões geradas pelas forças opostas que atuam sobre o material cênico do ator são elementos cruciais para a criação de performances teatrais. Essas forças surgem do conflito das forças que afetam o equilíbrio, a musculatura e os nervos, assim como do aspecto subjetivo, da oposição de ideias, das emoções contrastantes e da interação com a direção e os demais membros do trabalho, bem como da interação com o público. Ao explorar essas forças de maneira habilidosa, o ator contribui para a construção de narrativas que capturam a atenção e o coração do público.

2.3.4 A incoerência coerente e a Virtude da omissão

Neste estudo, foi possível ver a aplicação de uma artificialização no comportamento dos atuentes, em outras palavras, uma estilização adquirida em cena, utilizando os princípios que orientam a composição do corpo fictício da personagem ou corpo cênico. Como foi constatado, essa estilização segue uma lógica diferente dos comportamentos cotidianos, mesmo quando se procura representar de maneira realista. Há uma alteração na apresentação do comportamento assumido pelo atuante em cena. 'Os diversos modos de construir um comportamento cênico artificial, mas crível' (BARBA, 2012, p. 42), torna-o tão exótico quanto à óbvia diferença entre diversos idiomas. Portanto, vale considerar a incomum estilização do comportamento, por mais simples que seja, como, por exemplo, um simples caminhar, olhar ou somente estar de pé. Isso exige vigor, na prática, o que o torna incoerente em relação ao gasto de energia para realização da ação cênica, desenvolvendo assim outra lógica coerente às características técnicas extra cotidianas e incoerente em relação ao comportamento cotidiano.

Há uma ligação entre a origem do movimento corporal em relação aos princípios da Oposição e da Omissão (BARBA, 2009). É no princípio da oposição que se compreendem os fundamentos das tensões geradas pela alteração do equilíbrio, do pulso e do contraimpulso. O corpo do ator revela a sua vida ao espectador em uma miríade de tensões de forças contrapostas (BARBA, 2012, p. 40).

Com a codificação e artificialização dos movimentos elaborados a partir de uma série de oposições, como forte, duro e vigoroso em oposição à delicadeza, suavidade e ternura, pode-se interseccionar esses princípios aplicando as qualidades em diversas categorias da composição dos movimentos, das relações entre as partes do corpo e dos corpos dialogando em cena. Isso requer o desenvolvimento de uma prática de treinamento contínuo que inevitavelmente artificializará o comportamento cênico, distanciando o movimento das técnicas cotidianas e sua prática de economia do vigor físico em cena, reclamando assim outra abordagem de atitude em relação ao material cênico desenvolvido.

No princípio da oposição, "a essência da energia está ligada ao princípio da simplificação. A simplificação, neste caso, significa a omissão de certos elementos para pôr em destaque outros elementos. Então, esses outros elementos parecem ser essenciais" (BARBA, 1995) aos olhos e à experiência estética vivenciada pelo espectador diante da cena. Já o princípio da omissão opera pela eliminação e o isolamento de ações de seus contextos e é revelado em contextos favoráveis à representação. Ele é a essência da energia, pois simplifica omitindo alguns elementos para que outros apareçam em sua essência. Essa compreensão é fundamental para a composição da personagem, dentro da perspectiva da preparação dos atuentes."

2.3.5 Equivalência

Ao aproximarmos do conceito de Equivalência, princípio-que-retorna proposto por Eugenio Barba (2012), demarca-se um ponto de vista relevante, pois influencia o comportamento do atuante em compreender sua relação com a natureza dos conceitos correspondente à composição dos corpos cênicos e os preceitos do mestre Zeami.

O entendimento do termo e sua conceituação dentro do contexto teatral nos permite estabelecer uma perspectiva de transformação das estruturas de certos preceitos ou o motivo da ação e transpô-las para estruturas cênicas, sem perder o sentido, a coerência, correspondendo à ideia do elemento fonte de estudo e inspiração. Ou seja, é a reelaboração de conteúdo das mais variadas instâncias e ordem: factual, ficcional, lírica ou subjetiva de maneira que ele – a nova elaboração não perca referência de sua fonte e sentido. Para Barba (2012), “Essa transposição equivalente abre a composição a novos significados, diversos e originais”, mas cabe ao atuante propor e sugerir ao público novas redes de significado, metáforas e poéticas.

Tudo acontece como se o corpo do ator fosse descomposto e recomposto com base em movimentos sucessivos e antagônicos. O ator não revive a situação; recria o vivente na ação. Ao final dessa obra de decomposição e recomposição, o corpo não se parece mais a si mesmo. [...] o ator não pode representar o que não é. Deve representar aquilo que quer mostrar, por meio de forças e procedimentos que tenham o mesmo valor e a mesma eficácia. Em outras palavras: deve abandonar a própria espontaneidade, isto é. Os próprios automatismos (BARBA, 2012, p.49).

Ao percebermos o atuante, em seu contexto cotidiano, possuir uma gama de comportamentos que o auxiliam na realização das mais diversas funções, ações de sua rotina que lhe permite oferecer respostas às situações de seu dia-dia, aos hábitos e tradições. E que ao transportá-lo com todo seu arcabouço de resposta a situação de representação exigirá desse atuante a utilização de suas respostas regidas sobre outras leis diferente das usualmente cotidianas e para lidar como esse novo contexto o atuante precisa também operar os signos, sentidos e estruturas dos objetos pelo viés de outros princípios extracotidiano para poder criar a realidade cênica e atingir a plateia com sua presença.

2.3.6 Um corpo decidido

Ao considerarmos a representação teatral como um território de artificialidades e

imaginação materializada, é importante lembrar que cada tradição e indivíduo têm suas próprias leis de manifestação artística, buscando produzir uma presença cênica crível. Como afirma Eugênio Barba:

[...] Em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama “técnica”. [...] nessa técnica, se podem individualizar alguns princípios-que-retornam. Esses princípios, aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”. Desse modo, a presença do ator, seu bios cênico, consegue manter a atenção do espectador antes mesmo de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um “antes” logico, não cronológico (BARBA, 2012, p. 22).

Ao longo dessa sistematização, empregou-se a abordagem em camadas de saberes que convergem nesse estudo, conectando os princípios que retornam em conjunto com os fundamentos marciais e os saberes do teatro Nô. Isso se refletiu na experimentação das formas de andar, correr e pular, assim como nas formas de agir no jogo de cena, com ou sem a estrutura, ou forma do animal, vestindo e desvestindo esses esqueletos/peles. Também será perceptível a análise das diferentes maneiras como agimos e as semelhanças com o naturalismo do nosso dia a dia, a influência de nossa cultura e a presença de certos regionalismos que marcam o gesto, qualificando o movimento e a expressão corporal. Busca-se, assim, a individualização da gestualidade e o diálogo com o outro, ou seja, a ideia de si e da relação com o outro.

Vários atores e dançarinos, de lugares e épocas distintas e independentemente das formas estilísticas de suas próprias tradições compartilham princípios semelhantes. A primeira tarefa da antropologia teatral é rastrear esses princípios-que-retornam. Os princípios que retornam não provam a existência de uma “ciência do teatro” ou de algumas leis universais. São apenas “conselhos particularmente bons”, indicações que têm uma grande chance de se tornarem úteis para a prática cênica (BARBA, 1995, p. 8).

Ao conhecer seu ofício, os recursos disponíveis de sua tradição e as manifestações escolhidas para estabelecer diálogo e relação com o passado, o atuante entende seu presente e vislumbra o futuro, atento aos aspectos que merecem reflexão.

Os Princípios-que-Retornam constituem o que a Antropologia Teatral define como o campo da pré-expressividade, e esse trabalho acontece substancialmente no território empírico, combinando diversas técnicas, estéticas, disciplinas e saberes. Portanto, o estudo acerca dos Princípios exige a compreensão de que o trabalho acontece em três aspectos diferentes, correspondentes a três níveis de organização bem distinguíveis, segundo Eugênio Barba (1995): o primeiro nível de organização diz respeito aos aspectos individuais ou relacionados à

personalidade do ator; o segundo está relacionado ao gênero ou à tradição cênica; e o terceiro refere-se à transculturalidade e suas tradições. Esses Princípios de terceira ordem não variam sob os aspectos das individualidades pessoais, estéticas e culturais.

CAPÍTULO III - CRIAÇÃO E DERIVAÇÕES

3.1 A Protoestrutura e o Quinto Pilar da Energia

A sistematização da sequência de criação de personagens exige uma composição do corpo cênico, que se assemelha a um mapeamento do processo de criação de personagens. Esse mapeamento é organizado em duas instâncias: a primeira é tangível e se caracteriza como um momento de inventário, no qual são definidos os materiais que gerarão a forma e estrutura física da personagem. A segunda instância é intangível e definirá a natureza e temperamento das personagens, que se farão presentes na materialidade expressiva do atuante.

Foram utilizados os princípios cênicos marciais como conectores em cada sequência pedagógica, aglutinando e categorizando-os como protoestrutura - uma estrutura funcional ou catalisadora dos princípios, registros (cartografia) e paradigmas desenvolvidos no trabalho. Portanto, a protoestrutura é a instância que intersecciona e organiza os elementos constitutivos da composição dos corpos cênicos das personagens e seus processos de fisicalização. Ela preenche, sustenta a forma e dá condição ao atuante de esquematizar e desenvolver seu projeto de criação e representação de personagens artisticamente.

A protoestrutura pode ser comparada a um esqueleto revestido de pele que sustenta a forma e a estrutura organizacional do corpo da personagem no contexto teatral. Essa construção do corpo ocorre no âmbito da ficção teatral e é independente do sexo do ator (BARBA, 2012). No entanto, a criação do universo subjetivo da personagem está enraizada em elementos intangíveis, como o universo psicológico da personagem e o nível pré-expressivo.

Essa abordagem propõe uma estética que complementa a consciência técnica, fornecendo uma abordagem educacional através de princípios precisos que podem ser apropriados e personalizados pelo ator, adicionando nuances. O objetivo é verificar a ideia de fisicalização⁴⁷ dos tipos e modos de composição de personagens através das qualidades das ações físicas expressadas pelos estudantes, mediante um caminho dividido em pequenas sequências, com momentos de autoavaliação. O objetivo final é criar uma atitude comprometida e própria por aquele que a vive.

Cada etapa desse processo conecta-se a outra, formando uma corrente ou camadas que

⁴⁷ Viola Spolin - improvisação para o teatro.

vão se sobrepondo e se fundindo para formar um todo. A primeira etapa se subdivide didaticamente em quatro momentos que se caracterizam em:

- a) a compreensão dos conceitos das cinco diretivas cênicas marciais;
- b) Elaboração de moldes caracterizados pelo entendimento da cinesia e figuras extraídas do Kempô indiano que utiliza a mobilidade e formas de animais (sapo, lebre, cachorro, cobra, leão, lagarto, aranha, animais escolhidos para o estudo) como ginásticas preparadoras e condicionamento físico;

Figura 8 - Verticalização do sapo



Fonte: Acervo pessoal.

- c) A verticalização das formas dos animais em uma matriz corpórea;

Figura 9 - Energia do velho



Fonte: Acervo pessoal.

- d) Constituição de uma estrutura funcional para a cena - A protoestrutura que também podem-se definir como a forma anterior à Yu-do⁴⁸ ou forma visível aos olhos do corpo cênico do ator, teoria postulada por Zeami. Essa forma anterior funciona como alicerce ou aparato bio-cênico, que se conecta ao trabalho de refinamento desenvolvido no próximo estágio do trabalho

⁴⁸ Yu-do - Yu é a manifestação externa, visual e a terminologia – Do - representaria a ideia de caminho. Representando o caminho da representação visual.

cênico que é a criação da personagem.

Figura 10 - Energia do Guerreiro



Fonte: Acervo pessoal

Na segunda etapa da criação e composição de personagens, considero que seja a alma da metodologia, ou seja, o desenvolvimento e refinamento da busca do ator para revelar algo mais através da atuação, como mencionado pelo mestre OIDA (2007, p.21). Esse "algo mais" é algo que o público não encontra na vida cotidiana e que surge através do comprometimento da imaginação do espectador. Para que isso ocorra, é necessário que o ator desapareça metaforicamente aos olhos físicos, mas seja visto pelos olhos da mente imaginativa do espectador, percebido pelo sensorial e sensitivo do público e dos atores, alimentando as características mais sutis do corpo cênico e das personagens que serão desenvolvidas e anexadas adequadamente ao seu repertório de matrizes corporais.

Essas matrizes corporais são as bases elementares de gestos e ações psicofísicas que constituem roteiros de ações cartografadas como partituras gestuais ou aos corpos com qualidades energéticas, como já foi mencionado anteriormente e que Zeami denominou como os três Tais⁴⁹ ou os três tipos básicos de corpo: tai do Velho, Gueixa e do Guerreiro somada à derivação do tai da criança ou do Infante. Essas quatro maneiras distintas de usar o mesmo corpo, geram modos e nuances de expressividades, conferindo-lhe vidas diferentes por meio dessas qualidades de energia⁵⁰. Além disso, um dos outros significados da expressão tai é "aparência". Para entender como isso é possível, não se deve olhar para os corpos externos (BARBA, 1995, p. 86).

⁴⁹ Tais - Tipos de papéis - como são geralmente traduzido - como tai, isto é, corpo guiados por uma qualidade particular de energia que não tem nada que ver com sexo (BARBA, 1995, p. 86).

⁵⁰ Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais, realizado na UnB - Os Arquétipos - TAI. Disponível em: <https://youtu.be/eeuNAWOLxwQ>.

Figura 11 - Quatro modos de conduzir o corpo cênico



Fonte: Acervo pessoal.

Portanto, a maneira como se organizam as sequências didáticas e as etapas de apreensão dos conceitos e princípios dessa prática pedagógica objetiva a preparação psicofísica como elemento configurador da composição dos corpos cênicos e da criação das personagens para a encenação. Isso favorece a reflexão, a apropriação e a reelaboração dos conceitos e princípios, gerando novas possibilidades, caminhos, técnicas e estéticas.

Na fase de refinamento das camadas de composição das personagens, especificamente na criação do material intangível, vislumbra-se a possibilidade de torná-lo presente através da corporificação das características da personagem. Utiliza-se como recursos e condutores as habilidades e os princípios, tais como Concentração, Imaginação, Qualidades, Energia e Direção, Expansão e Contração, Polaridades, Incorporação, Desenvoltura, Forma, Beleza e Inteira. Esses princípios foram desenvolvidos pelo diretor e pedagogo russo Michael Chekhov⁵¹. Nascido em São Petersburgo, Rússia, em 1891, sobrinho do dramaturgo Anton Chekhov, ele começou sua carreira artística no Teatro de Artes de Moscou, fundado por Constantin Stanislavski, e se tornou um dos mais brilhantes alunos.

Em 1928, Michael Chekhov foi obrigado a fugir para o exílio e, ao longo de três décadas, continuou desenvolvendo sua própria abordagem psicofísica para a arte de atuar. Segundo

⁵¹ Ator, diretor e professor russo. Teve por mestre Stanislávski. Entre suas obras, destacam-se o livro Para o Ator, cujo trabalho reúne conceitos sobre a arte teatral, técnicas e seus respectivos exercícios.

Chekhov, o trabalho do ator consiste em criar um evento interior, uma experiência que ocorre em tempo real dentro dele e que a plateia vivencia como expressão externa relacionada ao contexto do drama. O fruto deste encontro é algo muito vivo, verdadeiro e do momento (CHEKHOV, 2012).

Como já citado anteriormente, a aplicação da técnica ocorreu durante encontros remotos e presenciais, como nas oficinas e residências na Universidade Federal de Goiás. Os conteúdos de refinamento abordados foram extraídos do livro "Para o Ator", do russo Michael Chekhov, e são exercícios com qualidades de movimento, como modelagem, flutuação, voo e irradiação, centro imaginário, os GP's (gestos psicológicos) e, principalmente as leis de composição: triplicidade, polaridade e a lei da transformação.

A importância da proposta pedagógica está no fato de poder auxiliar os atuantes a desenvolver habilidades cênicas a partir da articulação dos princípios que, em certos momentos, se somam, convergem, se complementam e, em outros momentos, se contradizem e se contrastam, enriquecendo e pluralizando a percepção. Para tanto, desenvolvi com os atuantes exercícios de treinamento cênico e marcial, estimulando o "eu criativo" por meio da imaginação e da individualidade criativa, e aspectos como processo cognitivo, composição corporal, condicionamento físico, consciência corporal, coordenação motora, equilíbrio, flexibilidade e força muscular, melhorando a condição cardiorrespiratória e os aspectos sociais que corroboram para a compreensão da realidade, podendo ser traduzidos em cenas ou espetáculos teatrais.

Desta maneira, ao estimular o docente a aprimorar seus conhecimentos, também é possível aproximar o aluno da escola pública ao processo e às vivências da linguagem teatral, vislumbrando um resultado em cena tecnicamente satisfatório aos participantes.

Assemelho o processo criativo à experiência de vivenciar uma aventura de exploração. É fundamental haver uma metodologia capaz de assegurar uma incursão valorosa que dependerá do planejamento e dos fatores envolvidos, tais como um guia experiente ou, no mínimo, equipamentos e itens de segurança necessários, sabendo e estabelecendo um sistema de comunicação eficiente conforme as circunstâncias, local e tecnologia disponível. E da mesma maneira, para uma experiência pedagógica, faz-se necessário dispor de um profissional de educação bem formado e orientado, compreender os dispositivos de segurança e saber garantir uma boa comunicabilidade, que farão toda a diferença no percurso até ao ponto pré-determinado para chegada ou trânsito definido para aquele momento.

Garantindo os procedimentos acima citados, cabe ao viajante experimentar e viver. No caso do atuante, a experiência estética e artística deve ser registrada em um diário de bordo,

como testemunha Mikhail Chekhov (1986, p. 197), citando o conselho do seu velho mestre:

Organize e ponha por escrito seus pensamentos a respeito da técnica de representar", disse-me Stanislavski. "É seu dever e o dever de quantos amam o teatro e zelam devotadamente por seu futuro [...] e organizem, humilde, mas corajosamente, seus pensamentos enquanto tentam descobrir princípios e leis objetivas para o aperfeiçoamento cada vez maior de nossa técnica profissional.

Na tabela a seguir apresenta-se uma espécie de esquema de composição de corpos cênicos desenvolvidos especificamente para este estudo.

Quadro 2 - Esquema composicional dos corpos cênicos das personagens

ROTEIRO - ELEMENTOS COMPOSICIONAIS DOS CORPOS CÊNICOS	
ESTUDO DAS FORMAS DOS ANIMAIS – Kempô Indiano	
01	Diretivas cênicas marciais: Respiração, tônus muscular, estrutura, movimento e energia.
02	As formas dos animais: Sapo, cachorro, lebre, lagarto, aranha, leão, tigre, cobra etc.
03	Princípios que retornam: Cotidiano & extracotidiano, Equilíbrio em ação, Dança das oposições, Incoerência coerente e virtude da omissão, Equivalência, Um corpo decidido.
04	Estudo de Michael Chechov: Moldagem, Flutuação, Irradiação, Voo.
OS SANTAI – Qualidades de energia dos Corpos cênicos	
05	<i>Tai</i> ou corpo cênico do Velho
06	<i>Tai</i> ou corpo cênico do Guerreiro
08	<i>Tai</i> ou corpo cênico da Queixa
09	<i>Tai</i> do Infante ou Corpo cênico da Criança
Camadas de Composição (exemplos de possibilidades)	
10	Forma do animal + modo do ancião + qualidades da criança
11	Forma do animal + modo da criança + qualidades do velho
12	Forma do animal + modo do guerreiro + qualidades da Queixa
13	Forma do animal + modo da Queixa + qualidades do Guerreiro
14	Forma do animal + Qualidades de Energia dos Corpos cênicos + idiossincrasias – temperamentos (Sanguíneo, fleumático, melancólico e colérico) das personagens conforme o autor. etc.
15	Estudo de Michael Chechov: Leis de composição – Triplicidade, polaridade, transformação etc.
Observação: As possibilidades de elaboração dos corpos cênicos e da criação das personagens são diversas em qualidades, camadas e profundidade conforme o nível de associação e estudo das composições individuais.	

Fonte: elaboração própria.

A linguagem teatral é uma ferramenta e meio poderoso e eficaz, especialmente quando os recursos metodológicos permitem a pluralidade e a diversidade aos sujeitos participantes da experiência estética. Nesse sentido, a sistematização aconteceu a partir da compreensão dos princípios cênicos e marciais, da tipologia dos corpos cênicos (formas de expressão) e da pré-expressividade do comportamento extracotidiano. Foi realizada e desenvolvida uma preparação psicofísica mediada pela proposta pedagógica de composição de corpos cênicos (fictícios), objetivando, no primeiro momento, uma expressão enfatizada por uma técnica de de teatralização. Para um segundo momento, a naturalização das técnicas e da representação.

Figura 12- Composição: Energia da criança + sapo e Coelho



Fonte: Anderson e Alê Barbosa.

Nota: Na imagem, a atriz e pesquisadora Julia Fagundes.

Na imagem acima, pode-se observar a atriz Julia Fagundes durante o processo de criação da cena intitulada "Leis são como salsichas", inspirada no texto de Dan Baron. Nessa performance, a atriz demonstra o estágio inicial da construção da estrutura da cena, que se baseia em matrizes corporais representadas pelas formas do sapo e da lebre, além da energia vitalidade da criança (Kodomo-tai) incorporada à forma física e vigor da personagem. Essa etapa do processo é de extrema importância na construção cênica, pois é quando a atriz e a direção começam a refinar as características psicológicas, conferindo profundidade ao universo interior da personagem e revelando sua personalidade de acordo com suas características e categorias específicas⁵².

⁵² É possível verificar mais detalhes no vídeo 'Leis são como salsichas'. 2023. Disponível em: <https://youtu.be/V985SPjORzc>.

3.2 O corpo da criança ou o infante

“A única constante é a mudança”. Heraclito de Éfeso (540 a.C. – 470 a.C.).

Observou-se que, mesmo havendo a presença de coadjuvantes e protagonistas infantis nas peças do mestre Zeami, foi constatada a falta do modelo energético ou corpo cênico da criança especificamente nos materiais de consulta sobre a filosofia do teatro Nô. O mestre Zeami considerava os três modos principais - o ancião, a mulher e o guerreiro - como base para a construção de todos os outros personagens. No entanto, não foi encontrada, nos materiais de consulta, uma classificação ou definição do tai infantil, o que gerou nesse estudo a necessidade de estabelecer uma quarta matriz como derivação da proposta do mestre.

Portanto, propõe-se uma quarta qualidade energética, denominada de "o infante" ou "a criança", que no vocábulo japonês, denomina-se "kodomo-tai" (供). No entanto, cabe observar que as características culturais e comportamentais das crianças japonesas são diferentes das crianças ocidentais, o que requer uma diferenciação do perfil da criança japonesa que segundo Zeami utiliza as qualidades particulares do corpo cênico da gueixa. Expressando-se com potência e vigor semelhantes, mas não iguais às características usadas pelo tai de uma mulher (suave), pode-se explicar por que o mestre Zeami não caracterizou ou definiu o tai da criança.

Neste estudo, por observação experimental, ao solicitarmos aos alunos e professores a representação de uma criança, percebeu-se que essas características e qualidades poderiam ser agregadas ao estudo de composição dos corpos cênicos ficcionais (personagens). Por consequência, fundamentou-se a derivação do pensamento de Zeami Motokiyo, denominada de "O Infante" ou modo de como se expressar o corpo cênico da criança.

Figura 13 - Energia da Criança ou Infante – Trabalho com o objeto

Ator e pesquisador do Teatro Ludos - Ramon Ferreira Teles



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 14 - Energia da Criança – Trabalho com Brincadeiras e jogos tradicionais. Pique pega



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Preparação Psicofísica – Tati Ramos e Tauã Franco

Assim, ao estabelecer as qualidades da criança como uma matriz específica para contrabalancear com a energia do velho, estabeleceu-se o que foi denominada como a quarta qualidade de energia ou corpo cênico do infante, batizada de "o komodo-tai" ou modo da

criança.

O atuante, com seu corpo preparado para performar à cena e na cena sua dramaturgia gesto-texto e enunciação, experimenta uma condição extracotidiana⁵³, um estado presente e de atenção e fluxo. O corpo cênico do atuante nesse estado de atuação experimenta um espaço e tempo potencializado, em que é também o corpo cênico fictício da personagem que potencializa um tempo e espaço paralelo ao real, acentuando as condições metamórficas da atuação em um mundo verossimilhante. Sobre o conceito do corpo cênico, simultaneamente obra e processo, convocam-se inúmeras ambivalências. Uma dramaturgia atorial se constrói nos trânsitos, contaminações e reconversões entre mimeses e poiesis, entre representação e presentificação (CURI, 2013).

Composição atorial, intérprete-criador e dramaturgia corporal são algumas expressões que tentam dar conta do descentramento do discurso textual/verbal para processos de enunciação que emergem das interações complexas do corpo do ator – através de suas ações, gestos, estados, construções – com os demais elementos constitutivos da cena. Tais terminologias refletem também um processo de maturação criativa e propositiva por parte dos atuantes (CURI, 2013, p. 924).

Ao refletir sobre as práticas de composição dos corpos cênicos e a materialização do intangível em expressividade artística através do corpo sensível, receptivo e atento do atuante, agenciado pelo mundo e dimensões ficcionais, procura-se sistematizar uma pedagogia dialógica que auxilie a aproximação do estudante aos saberes teatrais formais e contemporâneos. Isso pode ser percebido na citação de Eugênio Barba (1995, p. 86), que se refere aos ensinamentos do mestre do teatro Nô e às técnicas de composição dos corpos cênicos. Barba afirma que o método de Zeami sistematizava e priorizava a qualidade cênica de cada corpo e as características físicas e gestuais das personagens, com seu perfil psicológico determinando suas ações nas situações vivenciadas em cena.

Burnier (2009) elaborou uma série de tabelas de ações físicas codificadas agrupadas por qualidades e tipos, distinguindo as características dessas qualidades, o aspecto dramático e a forma das personagens em relação aos princípios e métodos pressupostos por Zeami. É possível notar que as tabelas propostas estabelecem uma base de entendimento das diferenças expressivas das qualidades que preencheram o universo arquetípico das personagens, determinando e conduzindo as ações e respostas psicofísicas dos atuantes que sustentam essas personagens em cena.

⁵³ Extracotidiano – [...] utilização particular do corpo em uma situação de representação, [...] baseiam-se no esbanjamento de energia.

Quadro 3 - Os tipos de personificação da forma humana

CORPO	CARACTERÍSTICAS / MODO	SUBSTÂNCIA /essência /coração
Rotai	Uma pessoa velha	Serenidade de espírito – olhar distante.
Nyotai	Uma mulher	Espírito e a força é excluída.
Guntai	Um guerreiro	Força, delicadeza dentro da força.

Fonte: Burnier (2009).

Tomando como referência a tabela de Burnier, propomos uma derivação em que se pode perceber o acréscimo do corpo e essência do Infante com suas características, abaixo relacionadas.

Quadro 4 - Derivação – Paradigma dos tipos de personificação da forma humana

CORPO	CARACTERÍSTICAS / PARADIGMA.	SUBSTÂNCIA /essência /coração
Rotai	Uma pessoa velha	Serenidade de espírito – olhar distante.
Nyotai	Uma mulher	Espírito e a força é excluída.
Guntai	Um guerreiro	Força, delicadeza dentro da força.
“Kodomo-tai”	Uma criança ou Infante	Jovialidade de espírito – olhar da descoberta.

Fonte: Adaptado de Burnier (2009).

CAPÍTULO IV- ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO ESCOLAR, JOGOS E OS SABERES PEDAGÓGICOS

4.1 Organização do Trabalho Escolar, o Currículo e a Avaliação

A organização do trabalho pedagógico (OTP) é um dos elementos fundamentais para o sucesso educacional das instituições de ensino. Ela engloba diversos aspectos que são interligados e complementares, tais como o currículo e a avaliação. Neste texto, abordaremos a importância de cada um desses elementos e como sua integração pode proporcionar uma experiência de aprendizagem enriquecedora para os estudantes.

A organização do trabalho pedagógico, em sua concepção, está relacionada à gestão escolar. No entanto, seguindo o pensamento de José Carlos Libâneo[1], faz-se necessário assegurar o entendimento de que o contexto institucional e o ambiente sociocultural existente nas escolas também educam. "[...] significa dizer que os modos de funcionamento da escola são práticas educativas, eles educam e ensinam, propiciam aprendizagens, produzem mudanças no modo de pensar e agir das pessoas" (LIBÂNEO, 2015, p. 2). Isso sustenta todo o processo educacional.

A organização do trabalho pedagógico envolve o planejamento, a estrutura de gestão administrativa, pessoal e patrimonial, mas o mais importante é a gestão pedagógica, pois articular os objetivos educacionais, a distribuição adequada do tempo e dos recursos, bem como o estabelecimento de uma cultura de colaboração, são aspectos fundamentais para o bom funcionamento desse processo e a promoção de espaços colaborativos e estimulantes.

c) Desse modo, pelo bem ou pelo mal, as pessoas aprendem com as organizações. Mas é possível transformar as práticas de organização e de gestão modificando o comportamento dos profissionais e, desse modo, as organizações podem aprender com as pessoas. Isso implica um processo de ensino-aprendizagem no âmbito das formas de organização da escola. d) Portanto, a escola é, também, um lugar de aprender a profissão docente de modo a que todos contribuam no aprimoramento das práticas de organização e gestão, levando a melhorar a aprendizagem dos alunos. Ou seja, a gestão da escola não é um problema apenas do diretor, do coordenador pedagógico, mas de todos os que trabalham na escola têm a ver com a gestão. Nesse sentido, a escola é o melhor lugar de formação continuada, visando ao desenvolvimento pessoal de gestores e professores. (LIBÂNEO, 2015, p. 2).

Uma educação de qualidade é essencial para o desenvolvimento de uma sociedade próspera e inclusiva. Nesse contexto, a organização do trabalho pedagógico, a elaboração do

currículo e a avaliação são fundamentos imprescindíveis para o sucesso educacional. Esses três elementos estão intrinsecamente interligados, e quando bem acompanhados e coordenados, proporcionam uma experiência de aprendizagem mais significativa e eficaz para os estudantes.

O currículo escolar é o conjunto de conteúdos, atividades e competências planejados e organizados para serem ensinados ao longo do ano letivo, com o objetivo de promover aprendizagens e a progressão do aluno, garantindo a uniformidade e a qualidade do ensino. Pois é o currículo que estabelece o conjunto de diretrizes de como os educadores devem se orientar, garantindo o acesso a todos os alunos aos mesmos conhecimentos fundamentais, independentemente da escola ou do professor que os ensina, desempenhando um papel crucial no desenvolvimento das habilidades e competências dos alunos.

Abrangendo não somente os aspectos dos conhecimentos acadêmicos, mas também habilidades socioemocionais, cidadania, pensamento crítico, resolução de problemas e trabalho em equipe, competências fundamentais para a formação cidadã, consciente, responsável e capaz de lidar com os desafios do mundo contemporâneo.

Podemos conceber também a ideia de um currículo oculto que, segundo Libâneo (2004), o currículo está "oculto" porque "[...] ele não é escrito, não aparece no planejamento, embora se constitua como importante fator de aprendizagem". O currículo oculto é orientado por temas, experiências e sensibilidade dos educadores, pelas relações que perpassam o ambiente escolar, os assuntos e dúvidas presentes no dia a dia dos alunos.

Outro aspecto importante do currículo formal e oculto é sua capacidade de promover a inclusão e a diversidade. Um currículo bem estruturado deve ser sensível às necessidades e realidades dos diferentes grupos de alunos, levando em consideração sua origem cultural, social e econômica. Ao abordar de forma equitativa as diferentes perspectivas e experiências, o currículo escolar contribui para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Contudo, é fundamental que o currículo seja constantemente atualizado para acompanhar as mudanças na sociedade e nas demandas do mundo contemporâneo. A educação deve estar em constante diálogo com as mudanças culturais, tecnológicas, ecológicas e ambientais, para que os estudantes estejam preparados para enfrentar os desafios e oportunidades do futuro.

A avaliação é outro elemento e ferramenta essencial para verificar o alcance dos objetivos propostos pelo currículo e para orientar o trabalho pedagógico. Não deve ser encarada apenas como uma forma de mensurar o desempenho dos alunos, mas sobretudo como um processo contínuo e formativo (LIBÂNEO, 1994). Portanto, uma avaliação bem estruturada deve ser diversificada, considerando diferentes instrumentos e técnicas, como provas, trabalhos

em grupo, projetos, portfólios, entre outros. Essa abordagem permitirá uma compreensão mais abrangente das habilidades e competências dos estudantes, indo além do domínio simples de conteúdo, e, a partir dos resultados, identificar as dificuldades e oferecer o suporte necessário para o seu desenvolvimento.

Portanto, a organização do trabalho pedagógico, o currículo bem elaborado e a avaliação adequada são elementos essenciais para o sucesso educacional. Quando esses fundamentos são articulados de forma coesa e alinhados com os princípios de uma educação inclusiva e de qualidade, os resultados se refletem no desenvolvimento integral dos estudantes e no fortalecimento da sociedade como um todo.

CAPÍTULO V- O JOGOS E OS SABERES PEDAGÓGICOS

5.1 Jogos e atividades lúdicas e suas relações com a composição de corpos cênicos

Nesta seção, abordamos as ideias de John Dewey, um influente pedagogo e filósofo norte-americano que propôs uma educação integral baseada na experimentação e no crescimento físico, emocional e intelectual. Exploramos o potencial dos jogos e atividades lúdicas como ferramentas para desenvolver habilidades de aprendizagem. Também destacando sua relevância para a proposta pedagógica de composição de corpos cênicos. Além disso, mencionamos as contribuições das disciplinas marciais e das artes da cena no treinamento corpóreo.

Também será discutido o entendimento do processo sociocultural e os aspectos específicos da proposta pedagógica de composição e criação de personagens para a formação continuada de professores mediadores, visando aproximar os conteúdos da disciplina das artes da cena aos alunos compromissados com a formação e o desenvolvimento humano global, em suas dimensões intelectual, física, afetiva, social, ética, moral e simbólica, segundo a Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2017). Considerando a autonomia do sistema de ensino, das instituições e dos programas de ensino, bem como as características e o contexto dos estudantes.

Ao se constituir um programa de preparação corporal para a cena, a ser aplicado no ensino fundamental e médio, depara-se com um problema metodológico e estrutural básico. A dificuldade reside na seleção de conteúdos e métodos adequados à realidade da maioria das escolas públicas, na falta de profissionais habilitados, na desvalorização da disciplina como área de estudo, na falta de turmas específicas para o desenvolvimento das propostas artísticas e na falta de espaços apropriados para a realização e o desenvolvimento das práticas.

Metodologicamente, é relevante sistematizar uma proposta pedagógica que defina um programa com conteúdo específico a ser desenvolvido, que potencialize o tempo pedagógico de apropriação dos saberes e tenha clareza nos procedimentos pedagógicos, ou seja, nas etapas e fases dos procedimentos didáticos. Portanto, segundo a BNCC, os conteúdos devem estar devidamente identificados, apresentados estrategicamente, representados, exemplificados e conectados a fim de torná-los significativos, "com base na realidade do lugar e do tempo nos quais as aprendizagens estão situadas".

Ao tratar desse contexto, é preciso refletir sobre as necessidades da formação geral

indispensáveis ao exercício da cidadania e ser capaz de responder às demandas e expectativas dos jovens quanto à sua formação. Torna-se imprescindível considerar a formação continuada de educadores e profissionais da educação, para poderem lidar com as diversas realidades que se apresentam no ambiente escolar. É importante julgar as finalidades estabelecidas pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), em seu artigo 35º (BRASIL, 1996):

- I – a consolidação e o aprofundamento dos conhecimentos adquiridos no ensino fundamental, possibilitando o prosseguimento de estudos;
- II – a preparação básica para o trabalho e a cidadania do educando, para continuar aprendendo, de modo a ser capaz de se adaptar com flexibilidade a novas condições de ocupação ou aperfeiçoamento posteriores;
- III – o aprimoramento do educando como pessoa humana, incluindo a formação ética e o desenvolvimento da autonomia intelectual e do pensamento crítico;
- IV – a compreensão dos fundamentos científicos-tecnológicos dos processos produtivos, relacionando a teoria com a prática, no ensino de cada disciplina.

Refletindo sobre as finalidades propostas pela LDB, a proposta pedagógica de Composição e Criação de Corpos Cênicos procurou se sintonizar com essas finalidades e garantir o prosseguimento dos estudos mediante sequências didáticas que dialogassem com os parâmetros curriculares e a BNCC. O objetivo é promover a educação integral dos estudantes nos aspectos físicos, cognitivos e socioemocionais, conforme estabelecido pela LDB, Art. 35-A, § 7º. Portanto, o ensino e a prática do teatro proporcionam aos professores e alunos recursos para realizar uma leitura eficaz, compreensão e crítica, auxiliando na intervenção em seu meio sociocultural, expressando seu subjetivo e sua sensibilidade, estabelecendo relações com o outro e com a realidade.

Para isso, é necessário que os conhecimentos propostos estejam contextualizados, e ao criar e participar da criação de uma realidade teatral, os participantes sustentam um personagem, desenrolam objetivos de cena e criam relações de afeto com a plateia. Os procedimentos pedagógicos e técnicos conduzem os participantes a estabelecer limites entre a ficção e a realidade, reflexões sobre a realidade sociocultural, questionando a relação de direitos e deveres no convívio em sociedade, respeitando as diferenças étnicas, sociais, identidade de gênero, entre outras.

5.2 Teorias sobre jogos

5.2.1 Jonh Dewey

John Dewey defendeu a importância da experiência como base fundamental para a educação. Ele argumentava que o conhecimento é adquirido por meio de relações pragmáticas e empíricas no mundo real, repleto de dúvidas, incertezas, experiências e emoções. Dewey propunha a educação como instrumento de democratização e defendia a ideia de uma escola democrática, acreditando que a adaptação ao mundo moderno ocorre por meio de grupos e da coletividade. Ele afirmava que "a carreira e o destino de um ser vivo estão ligados aos seus intercâmbios com o meio" (DEWEY, 2010).

A estranha ideia de que o artista não pensa e de que o cientista não faz outra coisa resulta da conversão de uma divergência de ritmo e ênfase em uma diferença de qualidade. O pensador tem seu momento estético quando suas ideias deixam de ser meras ideias e se transformam nos significados coletivos dos objetos. O artista tem seus problemas e pensa enquanto trabalha. Mas seu pensamento se incorpora de maneira mais imediata ao objeto. [...] O artista desenvolve seu raciocínio nos meios muito qualitativos em que trabalha, e os termos ficam tão próximos do objeto que ele produz que se fundem diretamente com este (DEWEY, p. 78, 2010).

É perceptível no texto acima a desmistificação da ideia pré-concebida de que as habilidades artísticas não fazem uso de faculdades intelectivas profundas e complexas. Dewey critica o pensamento de que as habilidades e qualidades artísticas são decorrentes de forças metafísicas e lógicas, afirmando que a formação, produção e conceituação de uma obra artística, assim como uma experiência artística, envolvem demandas e agenciamentos metodologicamente intelectuais em um processo contínuo, empírico, pragmático e, claro, rico em afetos.

Dewey considerava que há um maior emprego das inteligências e da sensibilidade na produção de uma autêntica obra de arte do que na maioria dos chamados pensamentos intelectuais. Isso mostra que o estético não se intromete de fora para dentro em uma experiência, mas é o desenvolvimento "esclarecido e intensificado de traços que pertencem a toda experiência completa" (DEWEY, 2010, p. 125). Sendo assim, essa é a única exigência quanto à completude da experiência, tornando-se uma base segura para a construção da teoria estética. Pois, "a experiência é a arte em estado germinal" (DEWEY, 2010, p. 84).

Portanto, Dewey nos apresenta duas formas de experiência: uma forma de experiência pura, crua (primitiva e parcial), e outra forma que já vimos anteriormente chamada de "experiência completa ou experiência estética". Essa última forma de experiência se caracteriza

como uma experiência totalizadora, pois engloba a interioridade, os sentidos, a emoção, os sentimentos e a cognição do ser humano, desenvolvendo-se de forma complexa, simultânea e unitária.

O 'sentido' abarca uma vasta gama de conteúdos: o sensorial, o sensacional, o sensível, o sensato e o sentimental, junto com o sensual. Inclui quase tudo, desde o choque físico e emocional cru até o sentido em si - ou seja, o significado das coisas presentes na experiência imediata (DEWEY, 2012, p.88).

Assim, é possível inferir que somos um acúmulo de experiências, e é justamente o equilíbrio dessas memórias e arquivos das experiências que nos auxilia a desenvolver deliberações em relação ao presente. Ou seja, a formação da pessoa ocorre a partir da articulação das diferentes experiências vivenciadas em relação ao seu contexto cultural.

Com base nas reflexões realizadas acima sobre a relevância da experiência, concentra-se a atenção na formação do atuante, partindo da constituição de um arcabouço de experiências cênico-marciais que geram matrizes de composição de corpos ficcionais para personagens. Isso ocorre porque o acúmulo de experiências individuais e coletivas extraídas das realidades factuais, imaginativas e oníricas serve de suporte para construir as bases da realidade ficcional e da noção de teatralidade.

5.2.2 Teorias Psicológicas Sobre o Jogo Simbólico

O jogo simbólico é a representação corporal do imaginário e, apesar de nele predominar a fantasia, a atividade psicomotora exercida acaba por prender a criança à realidade. Na sua imaginação, ela pode modificar sua vontade usando o "faz de conta", mas quando expressa corporalmente as atividades, ela precisa respeitar a realidade concreta e as relações do mundo real. Por essa via, é possível estimular a diminuição da atividade centrada no eu da criança e estimular que vá adquirindo uma socialização crescente a partir das características dos jogos simbólicos, como: a) Liberdade de regras (menos as criadas pela criança); b) Desenvolvimento da imaginação e da fantasia; c) Ausência de objetivo explícito ou consciente para a criança; d) Lógica própria com a realidade; e) Assimilação da realidade ao "eu".

No jogo simbólico, à medida que a criança progride em seu desenvolvimento, ela passa por modificações em direção à intuição e à operação. Em uma tendência imitativa, a criança busca coerência com a realidade. Na pré-escola, o raciocínio lógico ainda não é suficiente para fornecer explicações coerentes sobre certas coisas. No entanto, o poder de fantasiar prevalece sobre o poder de explicar. Através do jogo simbólico, a criança exercita não apenas sua

capacidade de pensar e representar simbolicamente suas ações, mas também suas habilidades motoras, como saltar, correr, girar, transportar, rolar, empurrar etc. Assim, ela se transforma em pai/mãe para seus bonecos ou diz que uma cadeira é um trem. É importante explorar didaticamente essa capacidade de transformação baseada na imaginação, enfatizando as imitações sem modelo, as dramatizações, os desenhos e pinturas, o faz de conta, a linguagem e muito mais. Permitir que as crianças realizem jogos simbólicos, tanto sozinhas como com outras crianças, é fundamental para o seu desenvolvimento cognitivo e equilíbrio psicoemocional.

O surgimento do pensamento verbal e da linguagem como sistema de signos é um momento crucial no desenvolvimento da espécie humana, pois é quando o biológico se transforma no sócio-histórico.

Antes de o pensamento e a linguagem se associarem, há uma fase pré-verbal no desenvolvimento do pensamento e uma fase pré-intelectual no desenvolvimento da linguagem na criança pequena. Antes de dominar a linguagem, a criança demonstra capacidade de resolver problemas práticos e utilizar instrumentos e meios indiretos para alcançar objetivos específicos. Quando os processos de desenvolvimento do pensamento e da linguagem se unem, surge o pensamento verbal e a linguagem racional, o que permite ao ser humano funcionar de maneira psicológica mais sofisticada, mediada pelos sistemas simbólicos da linguagem.

Entende-se que a relação do homem com o mundo não é direta, mas sim mediada por ferramentas auxiliares da atividade humana. A capacidade de criar essas ferramentas é exclusiva da espécie humana. O pressuposto da mediação é fundamental na perspectiva sócio-histórica, pois os processos de funcionamento psicológico são fornecidos pela cultura por meio de instrumentos e signos. Por isso, Vygotsky confere à linguagem um papel de destaque no processo de pensamento (REGO, 2000, p. 42).

O pensamento verbal surge quando a palavra adquire significado, unindo pensamento e fala. Não se pode deixar de mencionar a interação entre pensamento e linguagem nesse processo, na qual a comunicação entre as pessoas, o contato social e a expressão de pensamentos e vontades são aspectos significativos para a espécie.

De acordo com Rego (2000, p. 63), Vygotsky estabelece que a relação entre pensamento e linguagem "passa por várias mudanças ao longo da vida do indivíduo". Mesmo tendo origens diferentes e desenvolvendo-se de maneira independente, em um determinado momento, graças à inserção da criança em um grupo cultural, o pensamento e a linguagem se encontram e originam o modo de funcionamento psicológico mais sofisticado, tipicamente humano.

De modo similar ao que acontece na história de uma língua, a transformação dos significados também ocorre no processo de aquisição da linguagem pela criança. Esse processo

de transformação de significados ocorre de forma muito clara nas fases iniciais da aquisição da linguagem, quando tanto o vocabulário, quanto seu conhecimento sobre o mundo concreto em que vivem, crescem muito rapidamente a partir de sua experiência pessoal.

Não é apenas por falar com as outras pessoas que o indivíduo dá um salto qualitativo para o pensamento verbal. Ele também desenvolve, gradualmente, o chamado “discurso interior”, que é uma forma interna de linguagem, dirigida ao próprio sujeito e não a um interlocutor externo. É um discurso sem vocalização, voltado para o pensamento, com a função de auxiliar a criança nas suas operações psicológicas. Assim, a criança passa a ser capaz de utilizar a linguagem como instrumento de pensamento, com a função de adaptação pessoal. Isto é, a internalização do discurso é um processo gradual, que se completará em fases mais avançadas da aquisição da linguagem.

Essas possibilidades de operação mental não constituem uma relação direta com o mundo real fisicamente presente, a relação é medida pelos signos internalizados que representam os elementos do mundo, libertando a criança da necessidade de interação concreta com os objetos de seu pensamento. Ou seja, por meio do jogo simbólico que constitui mais um dos instrumentos para a formação da linguagem, pois é partir de sua experiência com o mundo objetivo e do contato com as formas culturalmente determinadas de organização do real, e com os signos fornecidos pela cultura, que as crianças vão construindo seu sistema de signos, o qual consistirá numa espécie de “código” para decifração do mundo.

A interação face a face entre indivíduos particulares desempenha papel fundamental na construção do ser humano, é através da relação interpessoal concreta com outros do grupo é que o ser vai chegar a interiorizar as formas culturalmente estabelecidas de funcionamento psicológico. Portanto, a interação social, seja diretamente com outros membros da cultura, seja através dos diversos elementos do ambiente culturalmente estruturado, fornece a matéria-prima para o desenvolvimento psicológico do indivíduo.

O desenvolvimento está intimamente relacionado ao contexto sociocultural em que a pessoa se insere e se processa de forma dinâmica (e dialética) através de rupturas e desequilíbrios provocadores de contínuas reorganizações por parte do indivíduo. (REGO, 2000, p. 58).

A cultura não está pronta nem acabada, ela está em constante movimento de recriação e reinterpretção de informações, conceitos e significados. A criança aprende em relação a objetos, situações ou conceitos concretos e precisos, mas o aluno não aprende sozinho. Seguindo as ideias de Oliveira (1999, p.64), fica claro que, com relação à atividade escolar, que a interação entre os alunos também provoca intervenções no desenvolvimento das crianças. Os

grupos de crianças são sempre heterogêneos quanto ao conhecimento já adquirido nas diversas áreas, e uma criança mais avançada em determinado assunto pode contribuir para o desenvolvimento das outras. Assim como o adulto, uma criança também pode funcionar como mediadora entre outra criança e às ações e significados estabelecidos como relevantes no interior da cultura.

Quando uma criança expressa suas dificuldades para compreender, interpretar ou manejar algum conhecimento novo, não é apenas o professor que deve ser ativo e encontrar a forma de motivar os alunos em relação ao problema, mas todos os integrantes do grupo devem colaborar para que isso ocorra, por meio de jogos e atividades lúdicas. Se o método é ativo, ou seja, ao aprender algo, a criança participa de uma atividade concreta, essa mesma atividade pode tornar evidente sua dificuldade. Assim, a compreensão dos passos pode colaborar para a realização de uma nova atividade, articulando aprendizagem e desenvolvimento.

À medida que a criança vai construindo os significados, pode usar as palavras para nomeá-los. Os esforços para que a criança realize uma aprendizagem ativa, que resulte em estruturas de pensamento e, conseqüentemente, em instrumentos de assimilação do conhecimento, são importantes. As palavras terão, nesse processo de aprendizagem, a função de fixar esse conhecimento que será construído gradualmente pela criança à medida que experimenta suas hipóteses. Embora a linguagem não seja um fator determinante do pensamento, se for utilizada ao lado da maturação biológica e da experiência com objetos, constituirá um importante elemento para a construção mental do real.

A representação permite à criança evocar o significado (objetos, pessoas, acontecimentos etc.) por intermédio de significantes (imagens, palavras etc.). A inteligência conceitual, característica das crianças nas séries iniciais da Educação Básica, possibilita o uso de signos ou palavras para referir-se a significados como conceitos de classe, série e número de objetos. O amadurecimento do ser humano depende da intervenção do ambiente, mas isso acontecerá apenas em ambientes onde há momentos de significativo desenvolvimento. Não existe indivíduo desvinculado de seu meio cultural. As aprendizagens não acontecem de forma espontânea, mas dependem da interferência do professor ou de algum colega que sirva como mediador entre o conteúdo e a aprendizagem. O espaço potencial é um espaço lúdico, relaxado, que apresenta informações onde o educando esteja pronto para recriá-las e se apropriar de conteúdos relevantes de forma criativa e singular, segundo suas concepções e necessidades.

Neste momento, analisa-se o aspecto cognitivo do uso dos jogos em sala de aula e sua importância para os processos de aprendizagem e desenvolvimento. Percebe-se, assim, que o jogo atua na zona de desenvolvimento proximal, realizando um intercâmbio entre a zona de

desenvolvimento real, que abrange as aprendizagens já consolidadas, e a zona de desenvolvimento potencial, que representa as aprendizagens que ainda vão se consolidar.

Nesta perspectiva, o jogo é fundamental para que os processos de desenvolvimento se efetivem, resultando em saltos nos processos de aprendizagem e desenvolvimento, pois um está relacionado e articulado ao outro.

5.2.3 O jogo teatral

A sistematização dos jogos teatrais, conhecidos como "Theatre Games", ocorreu nos EUA na década de 1940, graças a Viola Spolin. Essa metodologia improvisacional foi resultado de um longo processo de elaboração realizado entre os anos de 1924 e 1990. A autora desenvolveu sua abordagem dos jogos teatrais com base em suas vivências, experiências e práticas nos programas educacionais da Escola de Treinamento Educacional da Hull House. Sua relação com sua professora, Neva L. Boyd (1876-1963), foi fundamental para a construção dos conceitos essenciais da metodologia dos jogos teatrais, incluindo a definição de jogo dramático e suas técnicas. Conforme afirmado por Camargo e Ramaldes (2020), "sua estrutura e seu caráter coletivo; seu papel como processo educativo e prática de grupo; as situações problemas; o comportamento de jogo e a fisicalização são categorias desenvolvidas previamente por Boyd, que compõem o sistema de jogos teatrais". Esses saberes fundamentais surgiram a partir de vivências e experiências significativas no processo de desenvolvimento pessoal.

Viola Spolin demonstra profundo respeito e admiração por sua professora Neva Boyd, reconhecendo sua influência em seu trabalho, como pode ser observado em seus agradecimentos em seu primeiro livro "Improvisation for the Theatre" (1ª edição de 1963). O sistema metodológico improvisacional dos jogos teatrais chegou ao Brasil na década de 1970, por meio da tradução de Ingrid Dormien Koudela (1992). A autora ressalta que, embora Spolin estabeleça uma estrutura para a atividade teatral, essa organização existe para ser superada e negada como um conjunto de regras. Koudela considera que o sistema de ensino de Viola Spolin e sua concepção do teatro abrem caminho para a aprendizagem e a realização de um teatro autêntico e significativo.

Segundo Viola Spolin, a aprendizagem teatral ocorre por meio da experiência, e ninguém ensina algo a alguém. O aprendizado acontece por meio das interações com o ambiente e com os outros. Portanto, como afirma Spolin (1992, p. 03), "se o ambiente permitir, pode-se

aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo o que ele tem para ensinar". É por meio dos jogos que se cria um espaço para a construção de saberes, começando pelos jogos de regra e chegando aos jogos de improvisação teatral, possibilitando que a pessoa experimente de forma ativa suas próprias decisões e se ajuste (mais ou menos) em relação às decisões coletivas.

Outro aspecto relevante do sistema de Spolin encontra-se na sua defesa de um método que trabalhe com os participantes nos âmbitos intelectuais, físicos e intuitivo. Contudo, o desenvolvimento da capacidade intuitiva precisa ser especialmente considerado, tanto por proporcionar aos integrantes a conquista de soluções cênicas inesperadas e surpreendentes, quanto por ser esta capacidade a mais negligenciada [...] O processo de aprendizagem no sistema de Jogos Teatrais estrutura-se a partir da solução de problemas de atuação que vão sendo apresentados pelo coordenador, para que o grupo, e cada um de seus integrantes, elabore respostas próprias (DESGRANGES, 2022, p. 111).

Segundo Viola Spolin, quando uma pessoa joga, ela se liberta do "automatismo" e de comportamentos rígidos em cena. Portanto, o jogo de improvisação permite que o ator aprenda com sua própria experiência e, através do exercício da espontaneidade e intuição, encontre as melhores soluções para as situações-problema no momento em que está jogando. Dessa forma, ele constrói seu conhecimento e estrutura seus saberes, aprendendo por meio de sua própria experiência e experimentação.

No livro "Improvisação para o Teatro", Spolin (1992) primeiro define o caráter democrático de sua metodologia e, no capítulo "A Experiência Criativa", afirma categoricamente que todas as pessoas são capazes de atuar e improvisar. Ela enfatiza que "talento" nada mais é do que a maior capacidade individual de experienciar, ou seja, uma maior capacidade de envolvimento do indivíduo com o ambiente e seus contextos, envolvendo os níveis intelectual, físico e intuitivo.

Viola Spolin apresenta sua metodologia dos Jogos Teatrais por meio de três diretrizes essenciais: foco, instrução e avaliação. Ela organiza a aplicação dos jogos teatrais no formato de palco e plateia, onde todos os jogadores devem, em algum momento da dinâmica, assumir as posições de plateia ou jogador em cena. Isso contribui para o desenvolvimento de técnicas teatrais, a formação de novos atores e a formação de plateia para o teatro. Além disso, amplia a visão de mundo, autoconhecimento e compreensão do outro, estabelecendo relações entre o real e o imaginário.

Dessa forma, os Jogos Teatrais de Viola Spolin contribuem para o desenvolvimento de habilidades importantes, como autoconhecimento, comunicação, concentração, consciência corporal, criatividade, expressão corporal, expressão vocal e reflexão. A metodologia dos jogos

teatrais resulta em uma experiência completa e integral, organizando o processo de conhecimento, autodescoberta e experiência pessoal.

Percebe-se então que a metodologia de Viola Spolin, ao possibilitar a vivência de experiências integrais, dialoga com o filósofo do pragmatismo e educador John Dewey (1859-1952), que foi professor na Universidade de Chicago e trabalhou na Hull House. Segundo Camargo e Ramaldes (2020, p. 05), "Dewey publicaria posteriormente dois livros com estreita relação com o trabalho de Neva Boyd (1876-1963) e Viola Spolin (1906-1994): '*Arte Como Experiência*' (1934) e '*Experience and Education*' (1938)".

Assim, a ideia de experiência, filosoficamente, é um fluxo que remonta ao pensamento do filósofo grego Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), que apresentou a ideia de que o conhecimento indutivo se dá, inicialmente, por meio da experiência e, posteriormente, pelo processo de generalização e reconhecimento das regularidades do fenômeno observado (repetição e memória). Dewey investigou a experiência em seu aspecto essencial, como vimos nos capítulos anteriores, destacando o processo dinâmico da experiência, a relação com o meio, a continuidade, as conexões e a recriação, bem como o refinamento estético.

É fundamental que se note que o aprendizado pela experiência é um termo central nas propostas do filósofo William James (1842-1910), do educador John Dewey, dos psicólogos Vigotski (1896-1934) e Piaget (1896-1980), e, principalmente, da prática do sistema stanislavskiano que estabelece que "[...] a arte da ação dramática é a arte da ação interna e externa (CAMARGO; RAMALDES, 2020, p. 9).

E é exatamente nesse território de estudo e práticas onde Neva Leona Boyd (1876-1963) e o filósofo William James (1842-1910) e seus respectivos pupilos (Viola Spolin e John Dewey) desenvolveram seus estudos: O conceito de experiência desenvolvido por William James e John Dewey; e Jogos Recreativos e de Grupo, desenvolvidos por Neva Leona Boyd. E é nesse cenário que Viola Spolin desenvolveu a metodologia improvisacional dos jogos teatrais.

John Dewey foi um pioneiro na teoria da educação progressiva. Sua abordagem educacional enfatizava a aprendizagem pela experiência e a conexão da educação com a vida real. Ele acreditava que a experiência prática era fundamental para o processo de aprendizagem, pois permitia aos alunos compreenderem e internalizarem conceitos de forma mais significativa. No contexto dos jogos teatrais, Dewey argumentava que a experiência autônoma e estética é essencial para o desenvolvimento da criatividade, da empatia e da capacidade de comunicação dos indivíduos e resolução de problemas.

Dewey defende a arte não como algo isolado da vida cotidiana, mas como uma experiência que pode trazer crescimento pessoal e social significativo. A prática teatral, no

contexto dos jogos teatrais e no aspecto educacional e reflexivo do teatro, poderia gerar experiências de representação que se tornassem um meio de aprender e encontrar soluções para problemas enfrentados na realidade, ou seja, a prática teatral como forma de experimentação e investigação do mundo em que vivemos.

Viola Spolin foi uma diretora e pedagoga teatral, conhecida como a mãe dos jogos teatrais. Ela desenvolveu uma abordagem inovadora e influente no ensino do teatro, conhecida como "Jogos Teatrais", técnicas que objetivavam liberar a criatividade e a espontaneidade dos atores e melhorar suas habilidades de improvisação. Em sua obra mais famosa, "Improvisação para o Teatro", publicada em 1963, Spolin acreditava que o teatro deveria ser uma atividade acessível a todos, e seus jogos teatrais se concentravam em eliminar barreiras e medos, proporcionando um espaço seguro para os atores explorarem personagens e situações de forma lúdica. Essa abordagem é especialmente valiosa para os iniciantes, pois ajuda a construir a confiança e as habilidades teatrais.

Spolin oferece um conjunto de ferramentas concretas para essa prática teatral, criando uma estrutura segura para que os alunos experimentem e se desenvolvam. Seus jogos teatrais fornecem uma plataforma para que os alunos mergulhem na arte da interpretação e da improvisação, explorando um vasto leque de emoções, personagens e situações. Projetados para estimular a imaginação e ajudar os atores a se conectarem com seu subjetivo e com o momento presente. Ao contrário das abordagens teatrais tradicionais, que frequentemente se concentravam na memorização de falas e na atuação pré-planejada, os jogos teatrais de Spolin encorajavam os atores a responder intuitivamente ao ambiente e às ações dos colegas de cena.

Ao estabelecer uma relação prática entre Dewey e Spolin, podemos perceber que suas abordagens se complementam. Ambos enfatizam a importância da prática e da experiência na aprendizagem e na expressão criativa. Dewey destaca a importância de incorporar a prática teatral na educação, enfatizando que o aprendizado deve ser relevante e significativo para os alunos, permitindo-lhes desenvolver habilidades teatrais enquanto ganham uma compreensão mais profunda de si mesmos e do mundo ao seu redor.

Em síntese, a relação prática entre Dewey e Spolin se baseia na ideia de que a aprendizagem no teatro é mais eficaz quando fundamentada na experiência e no envolvimento ativo dos estudantes. Dewey oferece uma filosofia educacional que valida a importância da prática teatral como parte integrante do processo de aprendizagem, enquanto Spolin contribui com uma metodologia concreta para implementar essa prática, fornecendo uma base fundamentada para o desenvolvimento dos jogos teatrais. Juntos fornecem uma abordagem abrangente para o aprimoramento do teatro e a expansão das capacidades criativas e expressivas

dos indivíduos que se envolvem nessa prática artística. Deixaram um legado significativo, mostrando que a aprendizagem e a criatividade estão intrinsecamente aplicadas à experiência humana em todas as suas manifestações.

Considero a importância da experiência e a prática dos jogos teatrais como uma potente ferramenta para a solução de problemas e para o desenvolvimento pessoal e social. Pois reside na experimentação dos jogos teatrais a possibilidade de resolução de problemas em tempo real de situações simuladoras aos fatos. Assim, por meio da prática teatral, os atores podem desenvolver habilidades valiosas presentes na BNCC, como empatia, criatividade, comunicação efetiva e colaboração, que são úteis não apenas no palco, mas também em suas vidas pessoais e profissionais.

No contexto desta pesquisa, considero a linguagem teatral como uma forma de expressão humana significativa. Defendo a importância do teatro como experiência educacional enriquecedora. Percebo a arte-educação como um processo e meio pelo qual os estudantes possam explorar e compreender as questões sociais e subjetivas, além de desenvolver habilidades de comunicação e criatividade.

Portanto, ao estabelecer e propor novas derivações de conceitos de criação de corpos cênicos de personagens utilizando os "Exercícios Cênicos Marciais" como um método de ensino para estudantes do ensino fundamental, professores em formação continuada e pesquisadores da arte da cena, permitiu utilizar como recurso os jogos e exercícios teatrais para explorar a espontaneidade, a criatividade e a confiança na performance teatral.

Daí a importância em travar um diálogo com Spolin, pois os "jogos teatrais" são projetados para estimular a imaginação, melhorar a improvisação e aumentar a capacidade de resposta dos atores aos estímulos do momento presente. Ao praticar os jogos teatrais, os participantes são desafiados a encontrar soluções criativas para os problemas apresentados pelos jogos, o que os incentiva a pensar de forma rápida e flexível, a trabalhar em equipe e se adaptar a novas situações. Isso leva a uma melhoria geral na capacidade de atuação, ajudando os atores a se tornarem mais espontâneos, expressivos e conectados com seus colegas de elenco e com a audiência.

5.3 Construção do conhecimento por meio das atividades lúdicas

A abordagem pedagógica descrita valoriza a utilização de jogos, brincadeiras e atividades recreativas como ferramentas de aprendizado. Essa metodologia reconhece a importância do aspecto lúdico no desenvolvimento cognitivo, emocional e social dos

estudantes, permitindo que eles se envolvam de forma ativa e prazerosa na construção do conhecimento.

A linguagem lúdica proporciona um ambiente propício para a exploração, experimentação e descoberta. Ao utilizar jogos e brincadeiras, os estudantes são incentivados a aplicar suas habilidades de resolução de problemas, raciocínio lógico, criatividade e colaboração. Essas atividades também promovem a interação social, estimulando a comunicação, negociação e cooperação entre os participantes. Dessa forma, o aspecto lúdico se torna um recurso pedagógico poderoso para despertar a curiosidade e o prazer de aprender. A libertação da inteligência aprisionada só pode ser alcançada por meio do redescobrimto do prazer de aprender perdido (FERNÁNDEZ, 1990, p. 18).

Ao falar sobre aprendizagem, desenvolvimento e interação, bem como sobre a educação escolar, é imprescindível mencionar a vontade de aprender e o desejo de construir conhecimento, nos quais se acredita que podem ser reavivados por meio dos jogos, especialmente em sua dimensão afetiva. O sucesso e o fracasso escolar estão diretamente relacionados com essa vontade de aprender. A educação escolar deve se dedicar a manter os alunos em constante processo de aprendizagem, mas muitas vezes a correria do dia a dia acaba por sufocar esse processo, tornando o prazer de aprender cada vez mais difícil e abrindo espaço para o fracasso na aprendizagem.

Ao utilizar jogos em sala de aula, não só se desenvolvem os aspectos cognitivos dos estudantes, mas também se enfatizam os aspectos afetivos resgatados durante um momento lúdico de jogos e brincadeiras, conforme Rego (2000, p. 80):

É interessante observar que, para Vygotsky, o ensino sistemático não é o único fator responsável por alargar horizontes na zona de desenvolvimento proximal. Ele considera o brinquedo uma importante fonte de promoção de desenvolvimento. Afirma que, apesar do brinquedo não ser o aspecto predominante da infância, ele exerce uma enorme influência no desenvolvimento infantil.

Para trabalhar com jogos em todas as suas dimensões, tanto cognitivas quanto afetivas, é preciso traçar e definir os objetivos a serem alcançados, para que o momento não seja solto e sem significado dentro da sala de aula. Assim, a educação escolar é interligada com a apropriação de conhecimentos, o que resulta em processos de aprendizagem e desenvolvimento. Trabalhar com os aspectos afetivos que norteiam o processo de aprendizagem pode buscar, por meio de atividades significativas, o sucesso escolar.

De acordo com Weiss (2000, p.23) os aspectos emocionais estariam ligados ao desenvolvimento afetivo e sua relação com a construção do conhecimento e a expressão deste

através da produção escolar. Remete aos “aspectos inconscientes envolvidos no ato de aprender”.

Ao ensinar com carinho e respeito às individualidades e potencialidades, é mais possível prevenir os fracassos escolares. Isso amplia a saúde educacional e dá sentido ao que é realmente significativo para quem quer aprender. Aos educadores envolvidos com o processo de aprendizagem cabe resgatar nos alunos o gosto pelo aprender e a vontade pela busca de conhecimento. Assim, por meio dos jogos, isso pode ser processado mais facilmente.

Observar o aluno como um sujeito pensante, orgânico, corporal, intelectual e simbólico é o ponto de partida para uma nova concepção de aprendizagem que busca o sucesso. Investigar, pesquisar, propor e mediar situações de jogos em sala de aula pode proporcionar momentos de afetividade entre o aluno e o aprender, tornando a aprendizagem formal mais significativa e prazerosa.

Descobrir o que a criança sabe e gosta de fazer produziria uma relação na qual ela era capaz. É possível intensificar a problematização por pior que sejam as dificuldades econômicas, intelectuais ou afetivas por que passam algumas crianças” (MACHADO, 1996, p. 9).

A construção de um espaço de jogo, interação e criatividade proporciona o aprendizado com sentido e significado, no qual o gostar e o querer estão sempre presentes. Além disso, a linguagem lúdica permite que os estudantes vivenciem situações do mundo real de forma significativa. Por meio de jogos teatrais, por exemplo, eles têm a oportunidade de experimentar diferentes papéis, explorar diversos cenários e resolver desafios contextualizados. Isso contribui para uma compreensão mais profunda dos conceitos, facilitando a transferência do conhecimento para situações reais.

Outro aspecto importante da construção do conhecimento por meio da linguagem lúdica é a compreensão do erro como parte do processo de aprendizagem. Ao se envolverem em jogos e brincadeiras, os alunos têm a chance de experimentar diferentes abordagens, testar hipóteses e aprender com os resultados. O lúdico proporciona um ambiente seguro no qual eles podem cometer equívocos, refletir sobre suas ações e fazer novas tentativas, promovendo assim a autonomia e o desenvolvimento do pensamento crítico.

É fundamental ressaltar que a linguagem lúdica não deve ser vista como mera diversão desvinculada do conteúdo acadêmico. Ela deve ser planejada e integrada ao currículo, com objetivos pedagógicos claros e alinhados aos conhecimentos que se deseja construir. O papel do professor é fundamental nesse processo, pois cabe a ele criar e mediar as atividades lúdicas, garantindo que elas sejam vivas e promovam o aprendizado.

O jogo, a brincadeira e a diversão fazem parte de uma outra importante dimensão da aula, a ser desenvolvida pelos Educadores, a qual denominamos amplamente de 'movimento lúdico'. O lúdico permite que a criança explore a relação do corpo com o espaço, provoca possibilidades de deslocamento e velocidade, ou cria condições mentais para sair de enrascadas. Vai, então assimilando e gostando tanto, que tal movimento a faz buscar e viver diferentes atividades que passam a ser fundamental, não só no processo de desenvolvimento de sua personalidade e de seu caráter como, também, ao longo da construção de seu organismo cognitivo (RONCA; TERZI, 1995, p. 96).

Quando ocorrem problemas de aprendizagem ou fracassos escolares devido à anulação das capacidades e ao bloqueio das possibilidades de aprendizagem, a construção de situações de ensino mais significativas pode auxiliar na busca pelo sucesso escolar. Analisar esse aspecto permite compreender que as dificuldades não se encontram somente nos estudantes, mas também na estrutura educacional em que estão inseridas. É preciso compreender essas dificuldades como a articulação entre o estrutural e o dinâmico. Fernández (1990, p.30) afirma que "a origem do problema de aprendizagem não se encontra na estrutura individual."

Um aspecto da educação escolar que poderia proporcionar o sucesso escolar é o resgate do jogo, proporcionando um ambiente amoroso nas relações entre estudantes, conhecimento, meio, aprendizagem e educadores. Trabalhar com a dimensão lúdica é muito mais do que brincar com as crianças, é proporcionar espaços onde seus desejos e sentimentos, ou seja, suas afetividades estejam presentes. Isso proporciona à aprendizagem um significado ainda maior.

Para Ronca e Terzi (1995, p. 96), o movimento lúdico proporciona a compreensão dos limites e das possibilidades da assimilação de novos conhecimentos pela criança. Essa situação "desenvolve a função simbólica e a linguagem e trabalha com os limites existentes entre o imaginário e o concreto, conhecendo e interpretando os fenômenos ao redor". Ao negar-se a aprender ou rejeitar a aprendizagem, a criança se negará a participar de seu processo de desenvolvimento, o que dificultará cada vez mais as assimilações no processo educativo.

O jogo seria então a articulação entre o desejo, a afetividade e a inteligência, e os processos de apropriação do conhecimento e avanço das zonas de desenvolvimento. Assim, momentos de aprendizagem significativa que proporcionem processos de desenvolvimento ressaltariam o valor do sucesso escolar como algo verdadeiro e realmente importante para o estudante. Daí a importância de a escola promover atividades em que o aluno também possa atingir o sucesso de maneira clara, ressaltando suas potencialidades muito mais do que suas dificuldades. A relação entre educadores e alunos deve ser verdadeira e baseada em trocas de experiências e opiniões, favorecendo um clima harmônico para a socialização do conhecimento, conforme aponta Fernández (1990, p.51):

Encaramos a aprendizagem como um processo e uma função, que vai além da aprendizagem escolar e que não se circunscreve exclusivamente à criança. Fazendo uma simplificação, uma abstração do processo de aprendizagem, encontramos-nos ante uma cena em que há dois lugares: um onde está o sujeito que aprende o outro onde colocamos o personagem que ensina. Um pólo onde está o portador de conhecimento e outro que é o lugar onde alguém vai tornar-se um sujeito. Quer dizer que não é sujeito antes da aprendizagem, mas que vai chegar a ser sujeito porque aprende.

Tanto quem ensina quanto quem aprende possuem características em comum, como organismo, inteligência, desejo e corpo, e se relacionam entre si e com o processo de aprendizagem que ocorre por meio da interação entre os corpos e o conhecimento. Essa interação e os processos de construção dos conhecimentos adquiridos são fundamentais para que a educação escolar possa ser significativa para os estudantes, despertando neles o prazer pelo aprender quando percebem que dominam o que estão estudando. O uso de jogos pode auxiliar nesse processo, tanto no aspecto cognitivo quanto no afetivo.

Somente ao relacionar-se com o conhecimento é que se pode compreender o significado da aprendizagem. A sala de aula deve ser um espaço de confiança, liberdade com limites, de conteúdos interdisciplinares, de inclusão dos diferentes, de aceitação do novo e de afetividade. É nesse espaço de interação que a aprendizagem ocorre. O sucesso escolar depende da realização de um trabalho com prazer.

5.4 Os Jogos e Exercícios Cênicos Marciais

Neste subcapítulo apresento alguns jogos e exercícios utilizados nas aulas e encontros durante a elaboração e aplicação dessa proposta pedagógica de Iniciação de composição de corpos cênicos utilizando como fio condutor, princípios e procedimentos que alicerçaram o estudo. Propus em cada atividade a criação de espaço para o aprendiz em que o atuante pudesse compreender as qualidades expressivas “artificializadas” produzidas pela composição dos corpos cênicos. E estabelecendo condições para que o estudante se tornassem elementos ativos e quiçá protagonistas do seu processo de composição teatral.

Nessa linha procurarei sistematizar um conjunto de juízos correlacionando às formas espontâneas de representação desenvolvidas em sala de aula ou em laboratórios das artes da cena. Assim, esses exercícios cumpriram a tarefa de auxiliar o estudante a lidar com a contradição da mecanização e a desmecanização do corpo durante o processo de apreensão dos conceitos e princípios de criação de matrizes e partituras corporais. Visando não somente

instrumentalizar, mas oferecer a possibilidade de apropriação e reelaboração dos próprios princípios e fundamentos que ao longo dos tempos aparecem com verdades a seguir. São diretrizes importantes, porém, a orientação do caminho quem deve tomar é o próprio caminhante.

Os exercícios e jogos são provindos de diversas fontes teatrais, da dança e das artes marciais e que sofreram adaptações e ajustes para que pudessem desenvolver habilidades e competências, qualidades necessárias à expressividade mediante o uso da composição de corpos cênicos. Convém esclarecer que os exercícios e jogos aqui descritos foram aplicados e praticados em nossos encontros de estudo e aprimoramento no período de (2020 a 2023).

Para ilustrar a visão dessa proposta pedagógica cabe citar Augusto Boal (1989, p. 17), que perguntado se era contra o aproveitamento das técnicas desenvolvidas em outros países, respondeu: “De modo algum. Sou contra a utilização ‘respeitosa’ dessas técnicas.” Nas páginas que sucedem, as respostas de Boal nos revelam a preocupação de um teatro encaixado no aprimoramento técnico, de um fazer teatral que vai além da experiência artísticas de uma elite teatral. Augusto Boal nos traz seu pensamento acerca da importância do teatro como meio de comunicação e conscientização política. Assim, seu posicionamento político e artístico questiona a presença marcante e exploradora das elites imperialistas que mantém o objetivo colonizador.

Boal – Repito: o espectador é o elemento fundamental da comunicação através do teatro. Podemos utilizar técnicas, métodos e sugestões de qualquer pessoa (...). Se para melhorar a comunicação com determinado público é preciso utilizar Artaud, que se utilize Artaud. Não me oponho. Mas sou contra toda e qualquer forma de colonialismo cultural [...]. O povo não pode ser “domesticado” ou “amestrado” para aprender a gostar de formas ou espetáculos que não tem nada a ver com ele (BOAL, 1989, p. 16).

Boal nos aponta um marco ético e respeitoso ao utilizar saberes provenientes de outras culturas teatrais e espetaculares. No entanto, ele afirma a importância de assegurar um compromisso de estabelecer um comportamento íntegro e identitário com a própria cultura e saberes tradicionais, originários, quilombolas, regionais e periféricos. Isso implica consolidar a necessidade de uma postura crítica, histórica e sociopolítica. Parafraseando o mestre e trazendo para a realidade das escolas públicas das periferias do Brasil, Boal argumenta que fazer teatro popular implica em uma prática revolucionária, pois, "quando se faz teatro para o povo", geralmente o público a que se destina nunca viu nenhuma forma de teatro (BOAL, 1989). Embora o acesso à arte dramática através da televisão, cinema e aplicativos da internet tenha aumentado, é importante reconhecer que o direito ao acesso às artes da cena e à sua formação, bem como aos bens culturais da humanidade, ainda é limitado nessas áreas.

Lev Vygotsky (1896-1934) propôs a existência de dois níveis de desenvolvimento, especialmente no caso das crianças. O primeiro é chamado de nível real de potencial e refere-se aos resultados das habilidades e conhecimentos adquiridos. Geralmente, as crianças conseguem realizar suas tarefas sozinhas e apresentam funções mentais completas e desenvolvidas. O segundo nível, denominado por Vygotsky de zona de desenvolvimento proximal, refere-se à distância entre o que a criança já é capaz de realizar sozinha e o que ela pode realizar com o auxílio e a assistência de um mediador capacitado (VYGOTSKY, 1984, p. 97).

Com o propósito de criar esse estado embrionário nos atuantes, apliquei exercícios e jogos cênicos marciais com a função de estabelecer a "zona de desenvolvimento proximal" ou "zona de desenvolvimento imediato". Conforme Vygotsky (1998, p. 112), o "brinquedo" e o brincar criam uma zona de desenvolvimento proximal nos indivíduos, que é um espaço em constante transformação onde ocorre o desenvolvimento dos processos mentais em construção ou em processo de amadurecimento.

Os jogos e exercícios, juntamente com suas derivações, permitiram aos atuantes desenvolver uma percepção e compreensão dos conceitos e princípios empregados pela proposta pedagógica. Por exemplo, o exercício "A Roda dos Animais", extraído do livro de Augusto Boal (1997, p. 70), representa a primeira etapa do processo, em que os alunos são solicitados a fisicalizar as formas dos animais escolhidos. Na segunda etapa, os alunos moldam seus corpos na forma verticalizada do animal (sapo), tornando-se um aparato que será ajustado para a próxima etapa do processo. A terceira etapa consiste na constituição da forma humanóide que serve como arcabouço para o processo de criação da protoestrutura, que se tornará o corpo cênico fictício da personagem. A Protoestrutura é a base para a conectividade com as qualidades de energia e temperamentos definidos pelo autor da obra ou estabelecidos pela direção em conjunto com o atuante, caracterizando o processo pedagógico de composição do corpo fictício da personagem.

Na figura a seguir, é possível verificar um dos exercícios utilizados na proposta pedagógica para compreensão da forma e das qualidades energéticas que constituirão uma das camadas de composição e criação das personagens.

Augusto Boal nasceu em 16 de março de 1931 e faleceu em 2 de maio de 2009 no Rio de Janeiro. Ele foi um renomado teatrólogo brasileiro que revolucionou o campo do teatro ao introduzir técnicas e conceitos inovadores que deram origem ao "Teatro do Oprimido" (Boal, 2008). Sua abordagem teatral visava não apenas entreter o público, mas também estimular a reflexão crítica e promover a conscientização social. Para esta pesquisa, utilizamos suas

técnicas e concepções acerca da utilização e desenvolvimento das técnicas. Por exemplo, um dos exercícios emblemáticos apresentados por Boal é conhecido como "Roda dos Animais".

O exercício da "Roda dos Animais" é uma atividade de improvisação coletiva, desenvolvida para ajudar os participantes a explorarem e expressarem suas emoções e ideias por meio do corpo e da voz, sem o uso das palavras convencionais. O objetivo é permitir que os atores se libertem das amarras da linguagem verbal e acessem uma comunicação mais visceral e intuitiva (BOAL, 1989).

A dinâmica do exercício consiste em formar um círculo com os participantes, e cada um assume o papel de um animal específico. Essa recepção pode ser pré-determinada ou escolhida aleatoriamente. A partir desse momento, os atores devem imergir na personalidade e nos comportamentos dos animais que representam, utilizando apenas movimentos, gestos e sons para se comunicar com os outros membros da roda. Durante a execução da "Roda dos Animais", os participantes são encorajados a se envolverem plenamente no papel de seus animais, explorando suas características, ritmos e atitudes. Esse processo facilita a conexão entre os atores, bem como a compreensão das emoções e intenções dos colegas por meio da linguagem corporal e expressões vocais.

Esse exercício não apenas aprimora as habilidades de atuação dos participantes, mas também promove uma maior consciência da importância da linguagem não verbal e da empatia nas interações humanas. Além disso, a atividade ajuda a desenvolver a capacidade de comunicação não verbal, tão essencial no teatro e na vida cotidiana.

A "Roda dos Animais" é apenas um exemplo do vasto repertório de técnicas e jogos criados por Augusto Boal no seu Teatro do Oprimido. Seu trabalho teve um impacto significativo na democratização da arte teatral, ao enfatizar a participação ativa do espectador e a utilização do teatro como ferramenta de reflexão e transformação social.

Boal acreditava que o teatro tinha o poder de questionar e desconstruir opressões, além de ser uma forma de amplificar as vozes dos marginalizados e criar espaços de diálogo e mudança. Sua contribuição para o teatro contemporâneo e para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva é inegável, e sua influência continua a inspirar artistas, educadores e ativistas em todo o mundo.

Um dos fundamentos dos jogos de Boal é o conceito de "corpo expressivo". Ele acreditava que o corpo é uma ferramenta poderosa para expressar emoções e experiências. Nesse sentido, muitos de seus exercícios focam o movimento, a postura e a linguagem corporal para transmitir mensagens e estimular a empatia entre os participantes.

Além disso, Boal desenvolveu o famoso "jogo do espect-ator" (Boal, 2014), que é uma forma de teatro interativo na qual parte do público assume o papel de "espectador + ator". Esses espectadores têm a oportunidade de intervir na cena e substituir os personagens oprimidos, buscando soluções para os conflitos retratados. Essa abordagem é altamente participativa e permite que as pessoas experimentem diferentes perspectivas e vivam os desafios enfrentados por outros indivíduos.

Um dos exercícios mais conhecidos de Boal é o "Jogo do Espelho". Nele, os participantes dividem-se em duplas, e cada dupla representa um espelho do outro. O objetivo é que um dos participantes inicie um movimento, gesto ou fala, e o outro responda refletindo esse mesmo comportamento. Essa dinâmica estimula a observação, a sensibilidade e a empatia entre os membros, enquanto trabalha a capacidade de adaptação e comunicação não verbal.

Outra ferramenta importante do Teatro do Oprimido é o "Teatro Fórum", que nasceu em meio ao contexto histórico de ditadura no Brasil, onde Boal buscava utilizar o teatro como um instrumento para empoderar as comunidades marginalizadas e promover uma conscientização política. Nesse exercício, uma cena é apresentada pelo elenco, na qual uma situação de opressão ou conflito social é retratada. No final da cena, a plateia é convidada a intervir, substituindo um dos atores e tentando encontrar soluções alternativas para resolver o dilema apresentado. Seus jogos e exercícios foram criados para serem acessíveis e inclusivos, envolvendo pessoas de todas as idades, origens e habilidades. Isso permite que o público experimente diferentes abordagens para lidar com problemas da vida real e explorar maneiras de mudar a realidade.

Além disso, Boal criou jogos que trabalham temas como a linguagem corporal, a voz, a expressão de emoções e a quebra de estereótipos. Esses exercícios têm o propósito de desafiar e desconstruir padrões comportamentais enraizados na sociedade, permitindo que as pessoas explorem novas formas de se relacionarem e se expressem.

A proposta de Augusto Boal vai além do entretenimento teatral convencional, buscando um teatro engajado socialmente, que promova a conscientização e inspire ação para transformar a realidade. Seu trabalho tem sido amplamente utilizado em contextos educacionais, terapêuticos, comunitários e políticos, sendo uma ferramenta poderosa para promover a cidadania ativa e o pensamento crítico.

Outro exercício significativo de Boal é o "arco-íris do desejo" (Boal, 2002), que explora desejos e aspirações pessoais. Os participantes são encorajados a expressar seus desejos e, em seguida, vivenciar em cenas através da representação esses sonhos. O exercício visa incentivar

a reflexão sobre as aspirações individuais e como elas podem ser influenciadas por fatores externos, como a sociedade e o ambiente.

Assim, através desses jogos e exercícios, Boal procurou contestar as normas sociais opressivas e promover a empatia e a compreensão mútua. Ele acreditava que o teatro tinha o poder de catalisar mudanças sociais e políticas, ao permitir que as pessoas se tornassem agentes ativos de suas próprias realidades.

O legado de Augusto Boal transcendeu fronteiras e influenciou o teatro e a educação em todo o mundo. Seus jogos e exercícios continuam a ser utilizados por professores, artistas e ativistas como uma ferramenta poderosa para promover a justiça social, a inclusão e a transformação pessoal. E foi através do Teatro do Oprimido que Boal deixou um impacto duradouro na forma como entendemos e praticamos o teatro, tornando-o uma ferramenta valiosa para a busca de uma sociedade mais igualitária. Em suma, os jogos e exercícios propostos por Augusto Boal são um convite à participação e à reflexão sobre questões sociais e políticas. Por meio dessas práticas teatrais, transcendeu os palcos e continua inspirando artistas, educadores e ativistas a se envolverem na transformação do mundo em que vivem.

CAPÍTULO VI - EXPERIMENTAÇÃO METODOLÓGICA

Faça com propósito e sinceridade, pois no jogo do certo e do errado é a verdade que funciona para cena (Edimilson Braga).

6.1 Da proposta pedagógica

Os princípios pedagógicos utilizados para promover processos de composição do corpo cênico visou instrumentalizar os atuantes por meio da apreensão de técnicas e estéticas, desenvolvendo suas habilidades expressivas e oferecendo possibilidades para a criação de dispositivos dinâmicos e práticos que organizem seu material cênico e expressivo.

Nesse enfoque, coadunam com a definição da professora Alice Stefânia Curi (2013), que destaca a importância da formação integral do ator, que deve ir além do desenvolvimento técnico, incluindo a reflexão crítica sobre a realidade social e cultural na qual está inserido e a capacidade de se relacionar com o outro de forma respeitosa e empática. Assim, a composição do corpo cênico não é apenas uma questão de técnica, mas também de sensibilidade e consciência social.

A proposta de intervenção foi concebida como uma trama interconectada de saberes, que se entrelaçam em camadas de conceitos, princípios e fundamentos, combinando aspectos marciais e teatrais. Nessa abordagem, foram incorporados os pressupostos de Zeami, a cinesia das formas desenvolvidas pela ginástica marcial indiana do Kempô, os pilares do Systema e os princípios da pré-expressividade. Esses elementos fundamentam a proposta pedagógica de composição dos corpos cênicos e oferecem uma ampla gama de recursos para o desenvolvimento das habilidades expressivas dos participantes.

A conexão estabelecida entre o atuante e a personagem criada, através da combinação de elementos realistas e fantasiosos, permite um encontro com o espectador e a concretização dos contratos essenciais para o jogo teatral. Mesmo com recursos cênicos limitados, a atmosfera gerada pelas ações e emoções dos atores é capaz de envolver a plateia no drama em questão.

Ao refletir sobre as capacidades de envolvimento das ações dos atuantes sobre a plateia que colocou a pesquisa diante de uma contradição relevante: Como é possível estabelecer uma pedagogia pautada na autonomia, inventividade e espontaneidade se foram adotados modelos objetivos para a compreensão dos princípios que fundamentam a formação e desenvolvimento de habilidades para as artes da cena? A resposta a esse questionamento vem pelas palavras e

considerações feitas por Grotowski (2011), pois, ao ser questionado sobre o treinamento de seus atores, categoriza entre o que chama de "ator cortesão", que tem como característica apenas a venda de seu trabalho seja por valores ou favores da plateia, utilizando sua experiência e habilidade adquirida, acúmulos de fórmulas, estoque de métodos e artifícios como recursos combinados com a finalidade de impressionar o público.

Grotowski nos apresenta a ideia de um ator santo e seu compromisso em propiciar ao espectador experiência de interiorização e desvelamento. Nas palavras do mestre, o "ator sagrado desafia os outros através do excesso de profanação e sacrilégio ultrajante"... Pois, se o ator não mostra seu corpo, ele "aniquila-o, queima-o, liberta-o de qualquer resistência aos impulsos psíquicos, então ele não vende seu corpo, oferece-o como sacrifício".

O ator que, mergulhando em si mesmo, e revela seus aspectos mais íntimos – e mais dolorosos, que não se destinam aos olhos do mundo – deve estar pronto a manifestar o menor dos impulsos. Ele deve ser capaz de exprimir, através de sons e movimentos, aqueles impulsos que oscilam na fronteira sonho e realidade. Em resumo, deve estar apto a construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, assim como um grande poeta cria sua linguagem psicanalítica com palavras. (GROTOWSKI, 2011, p. 27).

Cabe ao ator escolher como se relacionará com a plateia diante dessa negociação, o colocando como uma mera mercadoria de entretenimento para seus clientes ou como aquele agente capaz de estabelecer um diálogo entre cúmplices de uma realidade que se estabelecerá proposta pelo jogo cênico, o espetáculo. O ator e a plateia podem decidir entabular um encontro conflituoso, de encantamento ou meramente de entretenimento, e estará tudo certo! Porém, há espaço e cabe nesse encontro o inusitado, a surpresa para uma experiência boa ou ruim. Grotowski (2011) afirma que “o ator deve ser capaz de decifrar todos os problemas do seu corpo que lhe sejam acessíveis”. E isso somente ocorrerá se houver uma tenaz investigação por parte do ator em descobrir as possibilidades do seu próprio organismo e as qualidades. Por exemplo:

As várias fases de suas ações físicas exigem diferentes tipos de respiração para evitar falta de folego e resistência do corpo. [...] Ele tem que aprender a abrir sua laringe conscientemente, e verificar de fora se está aberta ou fechada. Se não resolver esses problemas, sua atenção será distraída pelas dificuldades que encontrará e o processo de concentração fracassará. Se tiver que ficar prestando atenção no corpo, o ator não poderá entrar em si mesmo e revelar-se. O corpo deve liberta de qualquer resistência. Ele deve, praticamente, deixar de existir. [...] Ele deve aprender a executar tudo inconscientemente durante as fases culminantes da atuação, o que por si só, exige uma nova série de exercícios. Quando estiver trabalhando no seu papel ele deve aprender a não pensar em acrescentar elementos técnicos, [...] mas em buscar a eliminação dos obstáculos concretos em que se esbarrar [...] (GROTOWSKI, 2011, p. 28).

Portanto, percebe-se na primeira categoria definida por Grotowski que os atores desenvolvem sua expressividade visando agradar o público e satisfazer a necessidade de

entretenimento. Toda sua prática e exercício tem a finalidade de acumular um repertório técnico e artifícios para propiciar um passatempo à plateia. Na segunda categoria de atores, é possível notar que há uma preocupação em realizar uma investigação precisa sobre o estado de desnudamento psíquico, as condições da natureza e as paixões humanas, e que todo o treinamento e exercícios propostos têm a finalidade de oferecer aos atores um olhar mais profundo sobre si e sobre a natureza humana em relação à realidade. E mais uma vez, o mestre afirma que isso não é um simples detalhe e que é relevante oferecer as condições para que essas descobertas, encontros e desencontros aconteçam [...]. "Significa que o ator nunca possuirá uma técnica 'fechada', definitiva, já que a cada etapa [...] encontrará novos problemas técnicos em níveis mais elaborados. Ele então deve aprender a superar também estes com a ajuda de alguns exercícios básicos" (GROTOWSKI, 2011).

Para Barba, a chave de uma atuação ativa se faz no mergulhar-se em si, em tranSES, em excessos e disciplinas. Tudo pode acontecer desde que haja, por parte do atuante, um senso de doação e prontidão total. Pois é necessário desenvolver uma "anatomia especial do ator" (corpo cênico). Eugênio Barba (2012, p.19) se refere como sendo uma espécie de "esqueleto pele". Assim, o desenvolvimento dessa anatomia especial - o corpo cênico em estado de prontidão hábil para sustentar artificialmente a materialidade fictícia do corpo cênico da personagem em cena.

Para Grotowski (2011), "Um fator essencial nesse processo é a elaboração de um definidor da forma, que é a artificialidade." Sendo assim, ao compor um corpo fictício da personagem, o ator realiza uma jornada intuitiva. "Feito de forma indisciplinada, não resultam em liberação; pelo contrário, são percebidos como uma forma do caos biológico." Esse processo de elaboração de signos, símbolos, ou seja, de uma espécie de sistema de representação da subjetividade humana especificamente feita de ações, atitudes, gestos e reflexos sonoros articulados oriundos do mergulho realizado pelo atuante em si, categorizado, reelaborado e sistematizado as contradições e discrepâncias em performances resultando na expressividade da cena.

A elaboração da artificialidade é uma questão de ideograma – sons e gestos – que evocam associações na psique do expectador. [...] cada fase desse processo pode ser expressa por um signo ou ideograma que imediatamente transmita as motivações ocultas do ator ou polemize contra elas. Essa elaboração da artificialidade é muitas das vezes baseada em uma procura consciente do nosso corpo por formas, das quais sentimos os contornos mesmos quando a realidade delas nos escapa. Há quem acredite que essas formas já existem, completas, dentro de nós. [...] Por sua vez, essa pesquisa da artificialidade requer uma série de exercícios adicionais, [...] O princípio fundamental é o seguinte: quanto mais absorvidos nos tornarmos pelo que estiver escondido dentro de nós, no excesso, no desnudamento, no mergulho interior, mais

rígida deverá ser a disciplina externa, isto é, a forma, artificialidade, ideograma, o sinal. Aqui está todo o princípio da expressividade (GROTOWSKI, 2011).

Ao definir cada exercício e suas derivações, pretendeu-se desenvolver o conceito de protoestrutura como um recurso definidor de forma estética e construção das personagens. Pode-se apresentar, em um primeiro momento, como uma estrutura fechada que cerceia a espontaneidade e o comportamento cênico do atuante. Porém, seguindo em direção ao conceito proposto por Eugênio Barba (2012), o que chama de "Ator do Polo Norte", a ideia de um ator que modela seu comportamento cênico segundo uma rede bem experimentada de regras que definem um estilo ou um gênero codificado.

Esse estudo concentrou-se em sistematizar exercícios voltados para a preparação e o treinamento do atuante, visando fundamentar uma prática de codificação da ação física e vocal que contribua para o entendimento dos princípios da pré-expressividade e da artificialidade do comportamento cênico, sujeito a evoluções e mudanças que ocorrem com o tempo e o existir. Assim, as referências, longe de serem padrões estereotipados, funcionam como uma espécie de sistema de tipologia, onde cada elemento pode representar uma ideia ou um conceito abstrato, um humor, uma característica, ou seja, um alfabeto cênico com seus símbolos, letras e vogais articuláveis e, mesmo sendo coletivo o uso e dinâmico particularizado a partir da apropriação pessoal.

O processo de ensino e aprendizagem agencia um conjunto de habilidades e capacidades sensoriais e perceptivas, inteligências, memória e criatividade. No entanto, é necessário considerar a importância do contexto e do ambiente como condição elementar para a aprendizagem. Ao utilizar as diretivas cênicas marciais como condutora do processo de ensino-aprendizagem da linguagem teatral, pretendeu-se organizar a criação de personagens em etapas de composição, como meio para expressão e forma estética do atuante em substanciar o acontecimento artístico. Estimulando a percepção de si e do outro, o relacionamento entre pares, a espontaneidade, a imaginação e a criatividade, como se pode ver na Figura 15.

Figura 15 - Trabalho cênico marcial



Atuantes - Carolina e Taua – 2023



Atriz – Carolina Braga – 2023

Fonte: Arthur Gonzaga [fotógrafo].

O planejamento foi pensado em uma prática pedagógica coesa com etapas bem definidas e cujo objetivo fosse levar os estudantes a conhecer e refletir sobre os paradigmas da nossa sociedade e estabelecesse um caminho singular e artístico, que possibilitasse a comunicação multicultural e expressão da diversidade subjetiva dos estudantes.

Os objetivos específicos propostos no planejamento tinham como meta: a) A compreensão das cinco diretivas cênicas marciais e sua aplicabilidade na preparação psicofísica; b) identificar e reconhecer nas referências (tipos de matrizes e formas), os elementos latentes (características, diferenças e complementariedades) para o desenvolvimento da protoestrutura; c) Sistematizar um modo pessoal acurar a técnica partir dos elementos e das variáveis resultantes da intersecção entre os fundamentos cênicos marciais, considerando o contexto social articulado pelas conexões com as novas tendências teóricas, metodológicas e tecnológicas; Organizando esse estudo em **três eixos estruturais**:

- Eixo marcial⁵⁴: fundamentos e conceitos dos cinco princípios pedagógicos cênicos marciais (respiração, tônus muscular, estrutura, movimento e energia), aplicados à preparação e ao treinamento dos atuantes por meio da ginástica e exercícios marciais (Kempô Indiano e o Systema: Arte Marcial Russa);
- Eixo teatral⁵⁵: relacionado aos princípios da pré-expressividade de Eugênio Barba, os

⁵⁴ Eixo Marcial e Psicofísico: Eixo condutor do processo de estudo sobre a filosofia, práticas e exercícios marciais;

⁵⁵ Eixo da Teatral – Eixo condutor da experiência desenvolvimento das habilidades para a arte da cena. Espaço para apreensão da linguagem teatral

conceitos da composição dos corpos cênicos organizados pelo mestre Zeami e a metodologia de Mikhail Chekhov;

- Eixo Expressivo⁵⁶: voltado para a produção cênica, para os exercícios da expressão e avaliação, leitura e releitura, para conceituar e re-conceituar, elaborar e reelaborar os conteúdos, a prática e a produção para cena.

As cinco diretivas cênicas marciais foram pedagogicamente calcadas nas bases de uma abordagem construtivista, apoiada nos quatro pilares da educação: i) aprender a conhecer; ii) aprender a fazer; iii) aprender a ser; iiiii) aprender a conviver com os outros. Estes pilares tornam a sala de aula um território de diálogo, proporcionando momentos de socialização e reflexão sobre o papel e a função da arte no processo de socialização e produção humana (PCNs, Código e linguagem).

A aprendizagem ocorre mediante a apropriação do conhecimento em situações em que a mediação cria condições para acontecer o processo ensino-aprendizagem, que pode ocorrer de diversas maneiras, em diferentes espaços de trocas e em múltiplos encontros e interações entre aqueles que participam do processo de ensino e aprendizagem.

Ao experienciar a metodologia “Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais” de Edimilson Braga em residências e laboratórios junto ao Grupo Teatro Ludos, verifiquei a eficácia do método para a preparação psicofísica de atores em seus diversos e complexos níveis, para a construção de personagens. Enquanto atriz me senti extremamente motivada a continuar nesse processo de preparação, pois percebi que o trabalho em profundidade, com camadas, trouxe em pouco tempo resultados mais do que esteticamente interessantes, trouxe uma série de princípios para a composição de corpos cênicos, a coerência e equilíbrio entre a forma física e o conteúdo interno da personagem (LEÔNIX, 2023).

É possível perceber, no relato da atriz e educadora Leônix, a importância de criar um ambiente favorável à aprendizagem, pois quando o estudante se sente atendido em suas expectativas, é percebido um maior envolvimento nas aulas e no desenvolvimento das atividades. Vygotsky (1993) destacou a importância de um espaço de apoio à aprendizagem como um elemento fundamental para o desenvolvimento cognitivo e social das pessoas. Segundo o autor, o ambiente em que o aprendiz está imerso desempenha um papel crucial na sua capacidade de aprender e se desenvolver plenamente. Considerando esse entendimento, ao sistematizar a proposta pedagógica, procurei enfatizar a interação sociocultural e a promoção

⁵⁶ Eixo expressivo ou da Encenação – Constituiu-se como eixo síntese entre os eixos anteriores. Espaço de encontro entre as teorias, fundamentos e práticas de cada área em intersecção- O laboratório simbiótico.

do desenvolvimento das habilidades cognitivas e sociais como componentes essenciais do processo de aprendizagem.

6.2 Da Intervenção pedagógica

O meu ingresso no programa de pós-graduação Prof-Artes é marcado por um ponto de tensão em relação ao público atendido por mim na instituição em que estava lotado - O Centro de Artes e Esportes Unificados - CEU das Artes Qnr-02 Ceilândia. Instituição que presta um atendimento a comunidade de todas as idades, característica essa que não se enquadrava no perfil pretendido pelo programa de estudo que é o de alcançar os alunos da educação básica das escolas públicas do Distrito Federal. Para atingir esse objetivo, foi necessário estabelecer parcerias que atendessem aos requisitos do programa de pós-graduação e às demandas surgidas durante o estudo. Ao mesmo tempo, observei a falta de cursos de formação continuada na área de artes da cena para os docentes da educação básica e o aprimoramento dos profissionais das artes.

A proposta metodológica desenvolvida objetivou oferecer formação continuada aos alunos de graduação em formação para o ofício do magistério, mas para tanto, a proposta pedagógica de iniciação à composição de corpos cênicos, ao ser aplicada aos estudantes da educação básica, deveria despertar o gosto pela arte e a capacidade de se expressar por meio da linguagem cênica, bem como atingir o aprimoramento dos artistas em seu ofício.

Entendeu-se que, se a proposta alcançasse os educadores atendendo suas demandas relacionadas à formação, naturalmente, se estenderia aos alunos e aos profissionais das artes. A pesquisa visou contemplar as três categorias relevantes do processo de aprendizagem escolar e profissional nos aspectos da: docência, pesquisa e estética. E foram contempladas direta e indiretamente no desenvolvimento da metodologia.

A proposta pedagógica de composição de corpos cênicos foi desenvolvida visando exercer influência em uma determinada situação de aprendizagem, buscando modificar o comportamento cênico dos envolvidos e promover a aquisição e aprimoramento de conhecimentos, habilidades e competências. Essa proposta foi aplicada com sucesso no Grupo de Pesquisa e Extensão Teatro Ludos, da Universidade Federal de Goiás, resultando na preparação dos atores e na realização do espetáculo "Bordado".

Como desdobramento pedagógico dessa pesquisa, foram realizadas duas importantes iniciativas: 1) A replicação da proposta didática de Composição de Corpos Cênicos com as

turmas do 4º e 5º ano da Escola Parque 210/211 sul, em Brasília, sob a coordenação da professora Leoni Cristina e Elisa Mariana Santos, pesquisadoras do Grupo de Pesquisa e Extensão Teatro Ludos. 2) A oferta do Curso de Extensão "Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais" para a comunidade estudantil da Universidade de Brasília (UNB) e para o público. Assim, foi executou-se o seguinte cronograma:

- Residências artísticas realizadas na EMAC (Goiânia):
 1. I- dias 13, 14 e 15 de julho de 2021, de 08h às 12h, somando 12 horas;
 2. II - dias 13, 14 e 15 de julho de 2022, de 08h às 13h e 16 de julho de 08h às 18h, somando 23 horas;
 3. III- 16, 17, 18 e 19 de novembro de 2022, de 08h às 12h somando 16 horas.

- Laboratórios na Escola Parque 210 Sul Parque 210/211 SUL. Brasília Distrito Federal.
 1. I dia 14 de outubro de 2021, de 9:30 às 12:30 h, somando 03 horas;
 2. II dia 21 de outubro de 2021, de 9:30 às 12:30 h, somando 03 horas.

- Curso de Extensão – Janeiro 2023
 1. Entre os dias - 23, 24, 25, 26, 27 e 28 de janeiro de 2023, de 08h às 12h, somando 25 horas.

A seguir, apresenta-se uma descrição detalhada de cada uma dessas aplicações.

6.2.1 Grupo de Pesquisa e Extensão Teatro Ludos

A sistematização e implementação da proposta pedagógica tiveram início durante o período de pandemia, declarado em 11 de março de 2020 pela Organização Mundial da Saúde (OMS). Os primeiros encontros com os graduandos do Grupo de Pesquisa e Extensão Teatro Ludos da Universidade Federal de Goiás (UFG) e o desenvolvimento da metodologia, ocorreram de forma remota, devido ao auge da pandemia da Covid-19, .

Com foco na formação dos futuros docentes, direcionou-se a abordagem didática para uma formação continuada alinhada ao Currículo Escolar e à Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2017). Além das Diretrizes Educacionais e dos documentos orientadores, a proposta pedagógica buscou articular-se com a realidade multifacetada, global e diversa das salas de aula.

O trabalho de sistematização da proposta pedagógica com o Grupo de Pesquisa e Extensão Ludos iniciou-se oficialmente em 12/03/2021 e foi concluído em 25/11/2022, com a apresentação do espetáculo "Bordados: entre corpos e fios".

Figura 16 - Espetáculo "Bordados: entre corpos e fios"



Fonte: Dayanne Toko (2022).

Durante esse período, foram realizadas aulas remotas e presenciais no formato de residência acadêmica. Na primeira fase do trabalho, ocorreram apenas encontros virtuais por meio das ferramentas *Google Meet* e *Microsoft Teams*, devido ao agravamento da pandemia da Covid-19. As atividades foram realizadas entre 12/03 e 04/11/2021 e a descrição completa destas pode ser conferida nos Apêndices A, B e D.

Na segunda fase, os encontros ocorreram de 21/02 a 25/11/2022, em um formato híbrido, com destaque para as residências acadêmicas ocorrendo em períodos pontuais para aprofundamento dos conceitos e desenvolvimento de habilidades relacionadas aos princípios, diretrizes e fundamentos das disciplinas e saberes interligados à proposta pedagógica.

O grupo passou por duas fases de trabalho e um ciclo de renovação dos membros, o que interrompeu a sequência didática entre as etapas e exigiu uma nova abordagem metodológica que considerasse a nova configuração do grupo de pesquisa. A saída de alguns membros e a chegada de novos integrantes que não tinham vivenciado previamente os conteúdos, conhecimentos e habilidades trabalhados na fase anterior levaram a um novo recomeço do processo, sendo necessário compactar os conteúdos e considerar aspectos como flexibilidade e rigor das estruturas e formas, contribuindo para a construção estética do trabalho - o espetáculo

"Bordados", inspirado na obra São Bernardo⁵⁷ de Graciliano Ramos.

Nessa segunda fase, a preparação psicofísica exigiu a aplicação de procedimentos e exercícios cênicos marciais que proporcionassem uma qualidade estética e performática dos atuantes em um curto período. No entanto, o desafio foi a falta de tempo adequado para o desenvolvimento dos jogos cênicos marciais e teatrais relacionados à cultura do corpo expressivo e suas especificidades conceituais em cada etapa da proposta pedagógica.

Diante desse desafio, a preocupação foi desenvolver as habilidades e apreensão dos conteúdos sabendo que alguns integrantes apresentavam ausência das vivências anteriores e da necessidade de condensar os conteúdos e potencializar cada exercício, levando-os à exaustão física. Assim, no primeiro momento, houve um grupo que compreendeu os princípios cênicos marciais e as formas básicas trabalhadas (dos animais), o entendimento do processo de verticalização e a compreensão da construção da protoestrutura cadenciada conforme o tempo programado e a precisão esperada. A fase subsequente do processo de composição foi vencer a etapa de conexão e acabamento entre a protoestrutura e o estudo da tipologia onde seria exercitada a modulação da qualidade de energias de condução dos corpos cênicos fictícios das personagens.

Logo, a construção das personagens deveria ser dotada de um universo subjetivo rico e um corpo representativo capaz de expressar as intencionalidades dos atuantes, da direção e do autor da obra sugerida. Para essa proposta de composição e preparação física, a definição dos temperamentos e das diferentes características conceituais e intuitivas dos modelos e formas básicas das personagens foram referenciadas no universo literário do romance São Bernardo de Graciliano Ramos.

⁵⁷ "São Bernardo", romance de Graciliano Ramos publicado em 1934. Período entre guerras e marcado pela 2ª fase do modernismo, onde a preocupação dos autores desse período era retratar os problemas sociais e econômicos que atingiam o Brasil e o mundo. O São Bernardo é escrito em 1ª pessoa e traz ótica do opressor que objetiva a tudo e todos seguindo a lógica capitalista. A obra narra a história de Paulo Honório, em uma espécie de diário. Colocando o leitor em uma espécie de confessor e cúmplice das memórias e decisões autoritárias e como testemunha do mau-caratismo de Paulo Honório, o leitor presencia a transfiguração de um homem em monstro como ele mesmo se descreve. Paulo Honório menino órfão e guia de um cego, passou a criado por uma mulher negra doceira, ele vendia seus doces. Ao completar 18 anos passa a trabalhar na roça até cometer seu primeiro crime: esfaqueou João Fagundes por ciúmes de Germana com quem tinha um relacionamento. Na cadeia aprende a ler e a pensar apenas em juntar dinheiro e em tornar dono de terras. Ao deixar a prisão, começa a buscar maneiras de juntar dinheiro para voltar à sua cidade natal e comprar a fazenda São Bernardo. Após ter conseguido as terras e torná-la produtiva. Paulo objetiva arrumar um herdeiro e assim o protagonista entra na vida de Madalena, o seu grande amor, que sofre horrores por conta da ambição e ciúmes até o triste desfecho. O romance encerra-se com a própria narrativa solitária do protagonista que se encontra abandonado em meio amargurada, consciente de sua desumanização imposta pelas suas escolhas e a dureza do sertão. Síntese pessoal.

Figura 17 - Trabalho corporal com Grupo Ludos - UFG – Residência



Fonte: Acervo pessoal.

Portanto, essas habilidades foram orientadas e moldadas respeitando as características individuais de cada participante. Além disso, todas as características dos princípios interseccionados foram organizadas sob a abordagem das cinco diretivas cênicas marciais, visando adquirir uma base corpórea para o processo de sistematização metodológica proposto pela abordagem pedagógica.

Em resumo, a segunda fase do trabalho de sistematização da proposta pedagógica de composição de corpos cênicos foi desenvolvida de maneira híbrida, combinando encontros remotos e presenciais. Nos encontros remotos, foi mantida a mesma proposta de trabalho da primeira fase, com exercícios de mobilidade derivados das técnicas marciais. Já nos encontros presenciais, realizaram-se residências teatrais, nas quais pude revisar os exercícios de mobilidade corporal visando alcançar o condicionamento físico necessário para que os participantes compreendessem as etapas da composição dos corpos cênicos. Isso incluiu o uso sistemático das cinco diretivas cênicas marciais, a exploração das formas e verticalização da forma dos animais, a aplicação dos princípios-que-retornam e a incorporação das qualidades energéticas na condução do corpo cênico na elaboração da protoestrutura. Além disso, foi

aplicado o sistema metodológico de Mikhail Chekhov na fase de refinamento das formas expressivas das personagens.

Figura 18 - Verticalização do animal – Sapo + o velho.



Fonte: acervo pessoal.

Nota: Ator e pesquisador Ramon Ferreira Teles do Grupo de Pesquisa e Extensão Teatro Ludos - UFG (2021).

Portanto, esses exercícios foram sugeridos e aplicados para promover a autonomia do ator em seu processo de preparação psicofísica, desenvolvendo um repertório de pequenas rotinas e formas que pudessem ser executadas em qualquer espaço de trabalho, levando em consideração o condicionamento físico individual. Isso favoreceu um corpo alongado, aquecido e pronto, demonstrando adequação no tônus corporal, presença de palco e projeção vocal adequada para o trabalho cênico.

Outro aspecto importante são as estratégias de expressão utilizadas em cena, que colocam os participantes em contato direto com as qualidades e características de cada personagem, estabelecendo uma possível identificação e, às vezes, um estranhamento que comunica o texto e o contexto das personagens. Dessa forma, cada construção de personagem pode incorporar camadas de criações e procedimentos desde o momento em que se inicia a

primeira fase de elaboração das matrizes corporais (animais etc.), até a utilização de objetos, figurinos e todo o processo de narrativa cênica concebido para dialogar e expressar as demandas e urgências dos atores.

Para criar as condições de trabalho, foram utilizados jogos e exercícios (Apêndice C) das respectivas áreas de intersecção que se revelaram eficazes no processo de investigação das capacidades corporais, desenvolvendo potencialidades e fortalecendo o vigor psicofísico necessário para sustentar o corpo trabalhado para o ofício e o corpo cênico das personagens, conforme a história a ser contada por cada ator (Ver Apêndice B - aula 17 - 01/09/2022).

“Com os exercícios de treinamento, o ator coloca à prova a sua capacidade de alcançar uma condição de presença total, a mesma condição que terá que reencontrar no momento criativo na improvisação e do espetáculo” (BARBA, 2012a, p. 290). Os exercícios bem compreendidos por aquele que aplica e por aqueles que executam, possibilita colocar-se no espaço-tempo da presente ação, possibilitando compreender os seus processos e caminhos de criação. O atuante se ocupa em viver o jogo, em ser o próprio ofício em fluxo e trânsito.

6.2.2 Escola Parque

A replicação da metodologia de Composição de Corpos Cênicos apreendidas no Grupo de Pesquisa e Extensão Teatro Ludos foi conduzida pela professora pesquisadora Leôni Cristina (Leônix), em suas aulas com estudantes das turmas dos 4º e 5º anos, confirmou a singularidade e importância da sistematização das diretivas cênicas marciais e seus elementos de intersecção como recurso didático para o ensino do teatro e o processo criativo de criação de personagens.

A professora Leonix, pesquisadora ativa do Grupo de Pesquisa e Extensão Teatro Ludos, ao assimilar a proposta de composição de corpos cênicos nas residências e laboratórios de estudo, vislumbrou a possibilidade de reproduzir as sequências didáticas de criação de personagens partindo das formas dos animais, do processo de verticalização e construção da protoestrutura de criação de personagens.

Ao replicar a metodologia nas Séries Iniciais do Ensino Fundamental, foi necessário fazer ajustes na linguagem e nos comandos dos exercícios e jogos. No entanto, constatou-se que, mesmo com esses ajustes didáticos, não houve perda técnica ou qualitativa das atividades propostas. É importante ressaltar que, ao aplicar a metodologia nas séries iniciais, o educador deve planejar suas atividades enfatizando uma abordagem lúdica e a socialização dos alunos como instrumento de aprendizagem.

Figura 19 - Performance Art. – “CAMACOS” - Estudantes da Escola Parque 210 Sul



Fotos Leonix (2021).

Ao analisar o relatório e as imagens disponibilizadas pela professora Leônix no material disponibilizado pela educadora, pôde-se constatar que as habilidades como consciência corporal, capacidade de representação simbólica e experimentação de diferentes formas de expressão estimularam o desenvolvimento de sentimentos de autoestima. Além disso, a motricidade, a mobilidade, a interação e o trabalho em equipe foram cultivados ao longo da aplicação da proposta pedagógica e do processo de aprendizagem.

Uma das adaptações que faço ao aplicar os exercícios/jogos com estudantes das séries iniciais é substituir algumas referências imagéticas que foram derivadas de exercícios que provêm das Artes Marciais por imagens mais adequadas ao imaginário infantil. Então, onde os jogadores têm que desviar de um simulacro de faca trocado por pincel, tinta, com comandos como: “desvie da colega!”, “Olha a tinta!”. No jogo dos pregadores, por exemplo, fiz uma derivação com locutor e juiz: enquanto os estudantes jogam, um locutor narra a partida. Essas derivações têm acontecido de forma espontânea, natural e funcionado muito exitosamente em sala de aula. Os estudantes têm apresentado excelente desenvolvimento em sua percepção espacial, psicomotricidade, coordenação motora, expressão corporal e vocal, respiração, interação com o outro, percepção de estados e movimentos corporais extras cotidianos. Também observei um bom desenvolvimento no campo emocional, pois estes se sentem seguros com o trabalho que é inclusivo e possibilita que todos participem de acordo com sua condição física, de forma respeitosa, além de melhorar gradativamente o desempenho individual e do grupo (LEÔNIX, 2021).

No relato da professora, fica evidente a necessidade de realizar ajustes didáticos em todas as atividades propostas, conforme a faixa etária dos estudantes, para que as atividades sejam adequadas e se conectem com o universo infantil. É importante que as atividades dialoguem com os estudantes e seu mundo simbólico. Ao introduzir as cinco diretivas cênicas marciais (respiração, tônus muscular, estrutura, movimento e energia), os estudantes experimentaram uma simbiose entre artes marciais e teatro, assim como a criação de matrizes corporais ao vivenciarem as formas animais (Kempô), com verticalização e conexão com as

qualidades energéticas do Velho, da Mulher e do Guerreiro. Isso resultou na culminância pedagógica intitulada "Cabana", uma performance na qual os estudantes adentravam uma barraca, realizando a performatização das matrizes corporais dos animais e interagindo com a obra "Camacos", registrando as marcas e vestígios do corpo cênico sobre a tela. A Performance "Cabana" ocorreu no evento performático "O museu é o mundo", da Escola Parque⁵⁸.

O relatório completo pode ser conferido no Apêndice E.

6.2.3 Curso de extensão UNB

O curso de extensão "Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais" foi realizado na Universidade de Brasília, no Departamento de Artes Cênicas, Campus UnB, nos dias 23, 24, 25, 26, 27 e 28 de janeiro de 2023⁵⁹. O curso teve uma carga horária de 25 horas/aula e foi destinado a estudantes, iniciantes e profissionais do teatro. Seu objetivo principal era proporcionar uma preparação psicofísica para a criação e composição de corpos cênicos, assim como a busca pelo estado de presença em cena. Essa abordagem foi baseada no treinamento das artes marciais e combinada com a Antropologia Teatral e outras metodologias das artes cênicas.

Figura 20 - Curso de extensão



Fonte: Anderson Floriano (2023)

⁵⁸ A performance pode ser vista no vídeo "Amostra trabalho de Composição de Corpos Cênicos, com estudantes da Escola Parque", disponível em: <https://youtu.be/kG3Rb7MOFD4>.

⁵⁹ Registro - Curso de Extensão-UNB – COMPOSIÇÃO DE CORPOS CÊNICOS E OS PRINCÍPIOS MARCIAIS - Disponível em: <https://youtu.be/RUnq-KsfP4s>.

Foi empregada uma abordagem teórico-prática para a preparação dos atores, utilizando a concepção das Diretivas Cênicas Marciais como base para o trabalho corporal e busca do estado de prontidão. O estudo foi desenvolvido com base em três eixos orientadores, que foram fundamentais para a proposta pedagógica e o processo cênico com os estudantes e atores na sala.

O primeiro eixo, denominado Teórico, consistiu no estudo e análise das referências teóricas das artes cênicas, teatro e performance. O objetivo foi aprofundar o conhecimento nessas áreas e embasar as práticas desenvolvidas.

O segundo eixo, o Marcial, envolveu o estudo específico dos conceitos e princípios das artes marciais, com base nos quatro pilares do Systema - Arte Marcial Russa, tendo a energia como um princípio fundamental. A partir disso, foram estabelecidos cinco eixos transversais que categorizaram o trabalho didático-pedagógico, promovendo a integração entre diferentes áreas de conhecimento e disciplinas. Esses eixos transversais, que permearam todas as áreas de saber, foram: Respiração, Tônus Muscular (relaxamento), Estrutura (postura), Movimento e Energia. Uma participante do curso, após os exercícios, relatou: “o que esteve presente em mim foi a liberdade de expressão, de ser quem eu sou”. Ainda, outra comentou que “a primeira aula foi muito proveitosa, os exercícios trabalharam bastante os movimentos corporais [...]”.

O terceiro eixo, da Encenação, funcionou como uma síntese entre o eixo teórico e o marcial. Nesse ponto, ocorreu o encontro entre as teorias e práticas, proporcionando uma experiência estética e artística. Foi o momento em que todas as conexões do processo vivido se uniram à proposta do texto e da dramaturgia pessoais construídas. Ao comentar sobre os exercícios propostos no curso, uma participante relatou: “Apesar de não ter feito esses [...] exercícios antes, adorei cada um e pude conhecer ainda mais os limites do meu corpo”. Outro participante comentou: “[...] gosto das repetições em grupo dos princípios marciais, o que pode ser usado mais com outros conceitos. Verbalizar ajuda a memorizar. Como explicar que na prática é tão simples, palpável, em palavras?”.

Dessa forma, a abordagem adotada se fundamentou em uma combinação entre os aspectos teóricos, marciais e de encenação, proporcionando uma experiência completa e integrada para os participantes.

Figura 21 - Exercícios e jogos com objeto – Pêndulos⁶⁰

Fonte: Arthur Gonzaga (2023)

A ementa do curso e relatos de alguns participantes, podem ser conferidos nos Apêndices F, G.

⁶⁰ Mais detalhes podem ser conferidos no seguinte link: <https://youtu.be/RUnq-KsfP4s>

CAPÍTULO VII - ANÁLISE DOS RESULTADOS

Esse é o momento em que esta jornada chega ao porto e conclui sua trajetória, um porto que representa tanto chegadas quanto partidas. Ao atracar, têm-se os porões cheios de experiências que alimentarão o ser até a próxima partida. Durante a viagem, foi preciso ajustar nossos mapas, rotas, enfrentar desvios, descobrir novas ilhas e encarar abismos. Dúvidas e reflexões foram registradas e vivenciadas, resultando em um somatório de saberes e sistematizações que organizaram nossa carta náutica, revelando novos lugares repletos de mistérios e aventuras.

Ao iniciar esse processo, traz-se algumas poucas certezas, mas as mais legítimas se mantiveram ou se ajustaram diante dos desafios que surgiram ao formular e sistematizar essa proposta pedagógica. Esse turbilhão de dúvidas despertou o desejo de mudança. E mudar é bom quando necessário.

Ao definir a proposta pedagógica como linha de estudo, foram encontrados fundamentos na abordagem sociocultural representada pelo psicólogo russo Vygotsky (1998) e no Brasil por Paulo Freire (1987). Sob essa perspectiva, o ser humano não pode ser compreendido fora de seu contexto social; ele é o sujeito de sua própria formação e desenvolvimento, por meio de um processo contínuo de reflexão sobre sua realidade e seu lugar no mundo. Seguindo essa visão, ao considerar os estudos sobre os princípios-que-retornam da antropologia teatral organizada por Eugênio Barba, a abordagem deste estudo foi orientada pela pedagogia da Autonomia de Paulo Freire, acompanhada pelo pensamento político de Augusto Boal (1989), que afirma: "[...] não me oponho. Mas sou contra toda e qualquer forma de colonialismo cultural: isto está na moda, então façamo-los [...]".

As heranças e saberes são imprescindíveis para o estudo e desenvolvimento da prática teatral. Portanto, este estudo se apoiou também nas tradições do método das ações físicas, oferecido ao mundo das artes cênicas pelo mestre Stanislavski. Buscou-se o essencial no teatro junto ao mestre polonês Jerzy Grotowski (2011, p.15), que afirma que o teatro não pode existir "sem a relação de percepção direta, da comunhão ao vivo entre espectador e ator". Grotowski desenvolveu o conceito do "ator santo", que transcende suas limitações pessoais para revelar ao espectador a condição humana.

Portanto, ao sistematizar essa proposta, buscou-se contemplar uma sequência didática que desenvolvesse ou agenciasse no estudante da educação básica uma série de habilidades expressivas que permitissem a comunicação através da linguagem teatral e das artes da cena.

Considerando que os primeiros passos de um bebê são dados apoiando-se nas mãos do responsável legal, que cria situações e estimula, provocando a criança a se firmar e dar seus passos com segurança, recebendo, ora ou outra, reforço positivo pelas conquistas realizadas. Sabe-se que é função do professor mediar e aproximar o estudante do conhecimento, sendo que, quanto mais lúdico, mais interessante torna-se para o aluno.

Levando em consideração essas provocações, foi estabelecido um recorte de conteúdos que baseou-se na construção da autoimagem, autoestima e consciência integral do indivíduo. Isso ocorre ao considerar o pleno desenvolvimento humano, bem como os valores educacionais e formativos que desempenham um papel central na construção da cidadania, com ênfase na educação ética e no desenvolvimento da autonomia intelectual, cultural e estética (PCNs, 2002, p. 173).

A intersecção entre a linguagem teatral e as práticas marciais permite o intercâmbio de saberes e princípios referentes ao corpo, sendo o corpo, ao mesmo tempo, modo e meio de comunicação e integração com o mundo, desenvolvendo a mobilidade e o movimento expressivo.

Há muito tempo o ensino das artes é colocado como um valioso aliado da educação e socialização do indivíduo, devido ao seu caráter integrador e desafiador. "A experiência artística se coloca, desse modo, como reveladora ou transformadora, possibilitando a revisão crítica do passado, a modificação do presente e a projeção de um novo futuro" (DESGRANGES, 2011, p. 26).

A proposta pedagógica aqui descrita procurou demonstrar um processo de composição de corpos cênicos compreendido no entrelaçamento entre os princípios cênicos marciais derivados das artes marciais, em intersecção com os princípios que retornam da antropologia teatral e o conceito de corpo cênico instituído pelo mestre do teatro Nô, Zeami Motokiyo. Assim, pretende-se apresentar como uma possibilidade pedagógica de iniciação aos estudantes da educação básica, aos professores como formação continuada e aos atuantes um meio de aprimoramento profissional no ofício das artes da cena.

Buscou-se pavimentar uma rota singular, constituída por uma sequência didática dividida em três eixos pedagógicos principais: o eixo teórico, o eixo marcial e o eixo da encenação. Além disso, foram estabelecidos cinco eixos transversais: respiração, tônus muscular (relaxamento), estrutura (postura), movimento e energia. Esses cinco eixos visavam compreender e conectar os saberes relacionados a pré-expressividade, ao comportamento extracotidiano e à construção de personagens, referenciando modelos, tipos e arquétipos sociais, compreendendo os tecidos sociais, a realidade e os direitos e responsabilidades

relacionados à vida pessoal e coletiva.

Foi perceptível uma mudança significativa no comportamento e na compreensão dos conteúdos e procedimentos metodológicos relativos ao processo de criação de personagens por parte dos estudantes, com base na proposta de composição dos corpos cênicos. Isso possibilitou que eles seguissem um roteiro didático de criação artística, levando em consideração os aspectos lúdicos, técnicos e estéticos.

Ao considerar que a aprendizagem é um processo de mudança de comportamento obtido por meio da experiência construída a partir de fatores emocionais, neurológicos, relacionais e ambientais, percebeu-se a tensão entre a assimilação e acomodação dos estímulos, que geram respostas no processo de transformação dos conhecimentos, habilidades, competências, comportamentos e valores em uma experiência estética.

Durante o período das aulas (remotas e híbridas), a experiência dos estudantes em relação aos materiais teóricos, técnicos e estéticos poderia ter sido explorada com maior precisão. No entanto, devido aos estigmas causados pela pandemia da Covid-19, como o distanciamento e o isolamento, foram geradas sequelas nos aspectos psicológicos, sociais e sanitários. Os novos integrantes do grupo Ludos ingressaram na universidade justamente durante a pandemia, e só tiveram aulas presenciais após a liberação dos protocolos de segurança pela OMS (Organização Mundial da Saúde). Assim, os estudantes ficaram limitados ao formato e ao desempenho restrito, pois muitos só tiveram encontros presenciais e práticos após a liberação do protocolo sanitário. Apesar da ousadia criativa de muitos estudantes, é possível perceber reflexos do impacto causado pela Covid-19 em seu desempenho.

As aulas remotas e presenciais são dois formatos distintos de ensino que apresentam diferenças, mas também sustentam alguns pontos em comum. A seguir, apresento algumas características para entender melhor cada formato:

Localização e ambiente de aprendizagem:

- Aulas remotas: Os alunos têm flexibilidade para assistir às aulas em qualquer lugar, desde que tenham acesso à internet. O ambiente pode variar, permitindo estudar em casa, bibliotecas ou locais públicos com Wi-Fi.
- Aulas presenciais: As aulas ocorrem em um local físico, como uma sala de aula, laboratório ou auditório, onde os alunos e o professor estão presentes fisicamente.

Interação entre alunos e professores:

- Aulas remotas: A interação ocorre principalmente através de plataformas de

comunicação síncronas e assíncronas, como videoconferências, fóruns online e e-mails. Embora ainda seja possível haver discussões e debates, a dinâmica pode ser diferente em comparação com o ambiente presencial.

- Aulas presenciais: A interação é direta e imediata, permitindo que os alunos façam perguntas, respondam a questionamentos do professor e participem de discussões em tempo real.

Autonomia e disciplina:

- Aulas remotas: Os alunos geralmente precisam de uma dose maior de autonomia e autodisciplina para gerenciar seu tempo e manter o foco nos estudos, especialmente em ambientes com distrações potenciais.
- Aulas presenciais: Uma estrutura rígida do ambiente de sala de aula pode ajudar alguns alunos a manterem-se focados nos estudos, pois o professor está presente e direciona o ritmo das aulas.

Tecnologia e recursos:

- Aulas remotas: A tecnologia é uma parte essencial do processo de ensino, e os alunos precisam ter acesso a dispositivos como computadores, tablets ou smartphones, além de uma conexão com a internet estável.
- Aulas presenciais: Embora a tecnologia também possa ser utilizada em aulas presenciais, ela é menos central nesse formato, e as atividades tendem a ser mais baseadas em materiais físicos e interação face a face.

Pontos em comum entre aulas remotas e presenciais:

- **Conteúdo do currículo:** Tanto nas aulas remotas quanto nas presenciais, o conteúdo do currículo é essencialmente o mesmo. Os conteúdos e assuntos examinados devem seguir a mesma estrutura e objetivos educacionais.
- **Avaliação do desempenho dos alunos:** Os métodos de avaliação, como provas, trabalhos e exercícios, geralmente não variam significativamente entre os dois formatos. O objetivo é medir o progresso e a compreensão do aluno em relação ao conteúdo ensinado.
- **Interatividade:** Embora a natureza da interação possa ser diferente, tanto nas aulas

remotas quanto nas presenciais, é importante que os alunos participem ativamente do processo de aprendizagem. A colaboração com os colegas e a participação nas atividades são essenciais em ambos os casos.

- **Qualificação dos professores:** Tanto nas aulas remotas quanto nas presenciais, a qualidade do ensino depende da competência e dedicação dos professores. Profissionais bem-preparados são fundamentais para proporcionar uma educação eficaz, independentemente do formato.

Em suma, aulas remotas e presenciais têm suas particularidades e desafios únicos. A escolha entre esses formatos pode depender de diversos fatores, como a disponibilidade de recursos tecnológicos, a influência pessoal dos alunos e os objetivos educacionais específicos ou mesmo uma pandemia. Cada abordagem apresenta vantagens e desafios, e o mais importante é que o ensino seja de qualidade, independentemente do formato escolhido. No momento da execução dessa pesquisa e elaboração de proposta de trabalho, o contexto histórico – a pandemia do Covid-19 – determinou a utilização inicial de aulas remotas, que foram retomadas de forma presencial quando a situação se amenizou.

Após o período pandêmico e o retorno das atividades, o desafio foi estabelecer pontos de apoio e desenvolver as habilidades necessárias e o entendimento esperado em relação aos princípios cênicos marciais. Na segunda fase da aplicação do treinamento psicofísico com o grupo Ludos e seus novos integrantes, as etapas aconteceram de maneira compactada e em um ritmo exaustivo, a fim de que os novos integrantes desenvolvessem as habilidades e demonstrassem as qualidades esperadas para a criação dos corpos fictícios das personagens, visando ao resultado da experimentação cênica inspirada no universo de "São Bernardo", obra de Graciliano Ramos intitulada "Bordados - Entre corpos e fios", sob a direção da professora Clarice Costa.

A representação evidenciou a atmosfera do romance, revelando as paixões humanas presentes em cada um dos personagens centrais que compõem a obra. No entanto, também revelou as fragilidades vivenciadas pelos participantes ao longo do processo. Foram destacados os momentos de progresso alcançados por meio dessa abordagem de pesquisa, com o intuito de problematizar a necessidade de reflexão sobre o desenvolvimento de metodologias voltadas para alunos de diferentes níveis educacionais, apresentando várias diferenças em termos de idade, experiência acadêmica, habilidades, necessidades e níveis de desenvolvimento cognitivo.

- a) Alunos da pré-escola e do ensino fundamental das séries iniciais (1º ao 5º ano) geralmente estão focados na aquisição de habilidades básicas previstas na BNCC, como conviver, brincar, participar, explorar, expressar e conhecer-se, estimulando a imaginação. O desafio é conseguir atrair a atenção das crianças e envolvê-las nas atividades propostas. É necessário oferecer atividades lúdicas e materiais adequados que motivem as crianças a participarem de forma livre.
- b) Alunos do ensino fundamental séries finais (6º ao 9º ano) estão na fase de começar a desenvolver habilidades mais complexas, e de acordo com a BNCC, é um momento de fortalecer a autonomia dos estudantes, oferecendo ferramentas em matemática, ciências e linguagens. Portanto, a proposta pedagógica de composição de corpos cênicos pretende estimular e desenvolver a criatividade, capacidade de solução de problemas, liderança, comunicação, pensamento crítico e trabalho em equipe, entre outros.
- c) No ensino médio, os alunos geralmente têm entre 15 e 18 anos de idade, estão buscando habilidades mais especializadas e preparação para a vida após a escola, como entrar na faculdade ou no mercado de trabalho. A linguagem teatral possibilita explorar jogos dramáticos, improvisações, atuações e peças de construção coletiva. Sendo o teatro um importante meio e recurso para o desenvolvimento da percepção corporal, da memória, da imaginação, da reflexão e da crítica, do autoconhecimento e desenvolvimento de habilidades interpessoais. Assim, aos alunos do ensino médio foram apresentados uma gama de conceitos e recursos para o desenvolvimento das habilidades para as cenas, esperando um nível de aprofundamento pertinente à faixa etária e competências e habilidades exigidas.
- d) Alunos do ensino superior são adultos jovens, com idades variando de 18 a 22 anos ou mais, pertencentes ao grupo de pesquisa e extensão Teatro Ludos, buscando aprofundar seus estudos na área do ensino do teatro, desenvolvendo habilidades para suas futuras carreiras como docentes e artistas. Os alunos do ensino superior e os participantes da comunidade acadêmica demonstram maior maturidade emocional, independência, autonomia e responsabilidade ao lidar com conceitos e provocações da proposta metodológica de composição dos corpos cênicos, apresentando possuir flexibilidade para escolher e desenvolver seu material expressivo.

Ao refletir sobre possíveis aperfeiçoamentos dos procedimentos da proposta de

composição de corpos cênicos, quais procedimentos manteria? E quais mudaria?

Manteria o planejamento e as intervenções verificadas, porém, aprimoraria os seguintes aspectos:

- a) Aulas remotas: como a interação ocorre principalmente através de plataformas de comunicação síncronas e assíncronas, implementaria mais atividades de interação como Squeeze Page, vídeo performance, fóruns online etc.
- b) Aulas presenciais: Implementaria mais atividades de interação direta e imediata, estimulando os participantes a criarem mais possibilidades de expressão, como a composição de partituras gestuais, personagens e cenas, demonstrassem com mais frequência seus processos e materiais cênicos e fizessem mais autoavaliações.
- c) Dentro do planejamento das atividades das residências e laboratórios, destinaria um tempo maior para o desenvolvimento de cada etapa e sequência pedagógica, estabeleceria encontros temáticos e "desafiadores" de acordo com os vários níveis dos participantes do trabalho (crianças, jovens, adultos e da melhor idade), procurando desenvolver uma educação lúdica e mais inclusiva, uma vez que é possível trabalhar em pequenos grupos temáticos dentro da proposta geradora.

Um constante pensamento durante todo o processo de sistematização da proposta pedagógica foi o questionamento de como? E de qual forma? Essa pesquisa poderia ser continuada por outros estudantes e pesquisadores. O que, aos seus olhos, deveria ainda ser investigado, aprimorado, estudado. Ao buscar responder a esses questionamentos, vislumbro as investigações voltadas aos processos de intervenções, estudos e análises dos procedimentos e proposição de verificações de matrizes culturais e suas transformações de acordo com o desenvolvimento, análises e rupturas dos modelos estéticos estabelecidos nas abordagens teóricas, práticas e prático-teóricas.

Considero relevante a compreensão e apropriação dos conceitos, e, se necessário, reconceituar, reelaborar as ações e práticas investigativas, teorias e práticas-teóricas das propostas de formação e pesquisa, como métodos, sistemas de treinamentos e exercícios voltados para os estudantes, artistas da cena e para a formação continuada de professores.

Os saberes desenvolvidos nesse estudo motivaram novos estudantes pesquisadores a refletirem sobre as possibilidades de abordar integralmente a produção cênica. Ao perceber as fragilidades dessa pesquisa, foi instigado a preencher as lacunas que não puderam ser abordadas

anteriormente.

Essa metodologia não se referiu apenas ao desenvolvimento de uma expressividade física por meio de um corpo habilidoso para o palco, mas também à representação dos diferentes tipos de corpos guiados por uma modulação de energia, levando em consideração os aspectos sociais que refletem a condição do homem no contexto de "São Bernardo" de Graciliano Ramos. Dessa forma, o processo de aprendizagem dos estudantes ocorreu por meio da fusão de saberes. Foi possível observar nos participantes uma melhor capacidade de desenvolver e manter o foco interno e a concentração, bem como uma maior confiança e segurança em seus processos e representações.

Foi possível identificar semelhanças entre a formação do atuante e a trajetória do artista marcial, ambos passam por um processo formativo dividido em ciclos de aprendizado e graduações. Essa formação envolve a assimilação de conteúdos marciais e o desenvolvimento de qualidades pessoais, que são constantemente revistas ao longo do percurso de formação.

A metodologia proporcionou ao atuante a compreensão do estado de prontidão e, especialmente, do estado cênico, especialmente durante a representação. Durante os dias de aplicação (teórico-prática), foi buscada uma conexão entre as práticas marciais e a teatralização, com preocupação em sistematizar sequências didáticas de fácil assimilação, que se entrelaçavam como uma tapeçaria cheia de cruzamentos e camadas de tecidos costurados com fios de princípios cênicos e marciais. As etapas foram conectadas, estabelecendo uma estrutura de trabalho que permitisse aos atuantes executarem performances desde as mais simples e singelas até as mais elaboradas e detalhadas, refletindo a experiência, disciplina e pesquisa de cada um.

Existe a necessidade de aprimorar a organização do trabalho pedagógico e aprofundar no desenvolvimento de cada unidade, investigando as atitudes assertivas e compreendendo os motivos pelos quais ocorreram desencontros e identificando o que não funcionou. A reflexão de cada unidade serve para diagnosticar as fragilidades metodológicas e reforçar conteúdos e práticas, como jogos e exercícios voltados para o desenvolvimento das habilidades e o alcance do objetivo final. Cada unidade didática de composição é compreendida como um entrelaçar de fios na trama pedagógica. O trabalho de preparação segue uma sequência pedagógica, estabelecendo uma estrutura funcional e o desenvolvimento sequencial e progressivo do trabalho de preparação cênica, permitindo aos atuantes adquirirem mais destreza, ritmo, consciência de espaço-tempo, mobilidade, vigor e alterações energéticas durante o treinamento.

Portanto, a organização do trabalho pedagógico abrangeu uma série de elementos interligados que visaram otimizar o processo de aprendizagem. A primeira etapa foi o

planejamento curricular, que consistiu em definir os objetivos educacionais, conteúdos, métodos de ensino e avaliação. Era crucial que esse planejamento fosse elaborado considerando a diversidade presente na sala de aula, para que todas as necessidades e potencialidades dos alunos fossem atendidas. Como afirma José Carlos Libâneo, “As formas de organização e de gestão são práticas educativas, elas educam e ensinam. O ambiente escolar, o que se faz e o que se diz na escola, influenciam poderosamente os processos de aprendizagem dos alunos e professores” (LIBÂNEO, 2015, p. 1).

Um ambiente educativo eficiente é aquele em que os recursos disponíveis são bem utilizados para maximizar a aprendizagem. Professores e gestores devem trabalhar em conjunto para garantir que as salas de aula estejam equipadas com materiais didáticos adequados e tecnologia, e que as instalações físicas sejam seguras e acolhedoras. Além disso, é importante investir na formação contínua dos docentes, para que eles possam estar atualizados em relação a novas práticas pedagógicas e metodologias inclusivas.

O maior desafio do trabalho de composição foi tornar singular o processo de elaboração das formas e matrizes corporais de aprendizagem para a representação dos atuantes, pois eles deveriam demonstrar as nuances em cada fase de elaboração da protoestrutura. Em cada unidade de composição, a estrutura cênica funcional deveria demonstrar as particularidades e também passar por gradações específicas, segundo o processo de assimilação dos princípios cênicos marciais e das matrizes de composição de cada pessoa. No entanto, para os atuantes da pesquisa, a fase de refinamento das personagens não resultou na materialização e fisicalização das sutilezas.

Em resumo, a intervenção ocorreu em três momentos. O primeiro consistiu na aplicação de jogos de sensibilização e exercícios marciais para desenvolver as habilidades direcionadas pelas cinco diretivas cênicas marciais (respiração, tônus muscular, estrutura, movimento e energia). Esses exercícios já preparavam o entendimento da protoestrutura para a composição dos corpos cênicos e a construção de personagens. Portanto, as atividades visavam proporcionar a compreensão de um caminho/roteiro preciso para a materialização da criação de personagens, no qual o estudante concretizava suas ideias a partir das indicações do texto, do contexto e das vivências nos jogos e laboratórios teatrais, sendo estimulados a expressar-se e comunicar-se, articulando percepção, sensibilidade e reflexão.

No segundo momento da intervenção, os jogos e exercícios tinham como foco a abordagem teatral, ou seja, a ênfase estava na compreensão e aplicação dos princípios da pré-expressividade e dos fundamentos da linguagem teatral e das artes da cena. Nesse momento, buscou-se compreender a produção como uma experiência estética e artística, visando à fruição,

à reflexão e à contextualização, considerando sempre os aspectos estéticos, éticos e políticos no processo comunicacional.

No terceiro momento, partindo da transversalidade do ético, do estético e do político, foram produzidas matrizes geradoras, partituras gestuais e movimentos. As protoestruturas foram compostas, levando em consideração os princípios-que-retornam presentes em camadas de materiais cênicos imbricados nas matrizes físicas e energéticas de composição dos corpos cênicos e na criação de personagens.

Como parte do cumprimento das etapas estabelecidas, os alunos elaboraram matrizes e partituras corpóreas a partir das formas dos animais escolhidos para o estudo pessoal, visando estimular e desenvolver as seguintes habilidades e competências:

- Agilidade;
- Alongamento;
- Atenção e foco;
- Autoanálise e autocontrole/domínio de si;
- Comunicação gestual e oral;
- Consciência corporal;
- Consciência espacial;
- Cooperação;
- Coordenação motora;
- Empatia;
- Equilíbrio;
- Execução de movimentos com graça e estética;
- Flexibilidade;
- Força;
- Gentileza;
- Postura;
- Potência nervosa;
- Sociabilidade;
- Tensão muscular e relaxamento.

Os participantes também executaram a verticalização do animal, elaborando um aparato físico semelhante a uma pré-forma ou um arcabouço. Esse aparato, adicionado às qualidades energéticas de condução dos tipos, estabeleceu o que foi denominado de protoestrutura. A protoestrutura é definida como o estágio anterior à forma refinada da composição dos corpos

cênicos da personagem. Essa protoestrutura funciona como alicerces ou um aparato para as próximas etapas de composição e refinamento dos corpos cênicos fictícios das personagens.

Por fim, as produções e as representações elaboradas mediante o uso da metodologia de composição de corpos cênicos foram socializadas, seguindo o conjunto de indicações e instruções das cinco diretivas que orientavam o processo de intersecção. Foi interessante perceber o envolvimento e o rápido entendimento da sequência de elaboração e materialização dos corpos cênicos de maneira expressiva e singular, mesmo quando a provocação, as formas dos animais, as matrizes ou as qualidades energéticas propostas eram as mesmas para todos. Era possível perceber as particularidades de cada atuante na utilização e produção de seu material cênico. É relevante que as etapas pedagógicas sejam centradas no crescimento do estudante, permitindo que ele encontre seu espaço e desenvolvimento pessoal e social por meio da vivência e da apropriação do conhecimento e da prática artística e estética.

As descrições das fragilidades e evidências demonstradas nesta reflexão corroboram para a percepção da importância de sistematizar o processo de criação cênica e o desenvolvimento de habilidades expressivas nos estudantes.

O gosto pelo fazer, a ânsia de ação, deixa muitas pessoas, sobretudo nomeio humano apressado e impaciente que vivemos, com experiências de uma pobreza quase inacreditável, todas superficiais. [...] O que é chamado experiência fica tão disperso e misturado que mal chega a merecer este nome. A resistência é tratada como uma obstrução a ser vencida, e não como um convite a reflexão. O indivíduo passa a buscar, mais ainda inconscientemente do que por uma escolha deliberada, situações em que possa fazer o máximo de coisas no prazo mais curto possível. (DEWEY, 2010, p. 123).

Diante disso, acredita-se que pensar acerca da experiência estética elaborada durante a criação de uma obra significativa oferece um recurso riquíssimo de possibilidades e percepção dos vários contextos que vão se revelando em cena pelas paixões humanas entrecortadas pelos fatores sócio-históricos. Foram utilizados métodos e técnicas de encenação herdadas dos grandes mestres do teatro, que se mostram importantes para refletir acerca do ofício do ator e da contemporaneidade artística. Destaca-se a exceção representada no método teatral de Augusto Boal, pai do teatro do oprimido, que ofereceu uma ferramenta poderosa para realizar uma leitura de mundo a partir da realidade marcada e enquadrada nos países do sul continental, das periferias das grandes cidades e nas escolas públicas desse país.

Diante disso, acredita-se que os vários métodos e conceitos teatrais deixados devem ser apropriados e reelaborados para dar conta da realidade de quem mora e habita as cidades e periferias dos vários "Brasis". E pode-se aferir que os estudantes demonstraram resultados consideráveis no entendimento e apreensão dos conteúdos propostos nesta pesquisa. Assim

como um rio que se avoluma em quantidade de água até chegar ao mar, os estudantes foram se avolumando em experiências cênicas à medida que se aproximavam da apresentação do espetáculo "Bordado". Durante esse período, foi possível perceber algumas fragilidades que se caracterizaram pela imprecisão e falta de acabamento das personagens na transição entre as etapas de elaboração da protoestrutura e o refinamento das personagens.

O principal fator observado que contribuiu ou influenciou na imprecisão e precariedade das personagens foi a quantidade de tempo destinado ao exercício e à prática de estruturação e desestruturação, composição e decomposição das personagens. Em decorrência da necessidade de desenvolver com cuidado a passagem das formas matriciais para as formas verticalizadas, e em seguida para a protoestrutura e, por fim, a estética da personagem, poderia ter sido destinado um tempo maior para a transição das etapas da proposta, possibilitando uma compreensão mais apurada da transformação e a materialização em um mapa de composição de personagem, demonstrando respostas mais precisas das questões técnicas e estéticas. Como solução para essa fragilidade apresentada nas etapas do processo de composição, foi proposta uma avaliação qualitativa, considerando a avaliação diagnóstica, autoavaliação e avaliação coletiva.

Sendo assim, uma possível solução para essa questão é definir o planejamento de ação e a carga horária destinada a cada etapa de elaboração de composição de corpos cênicos, designando mais tempo aos exercícios e às transições entre as etapas de composição e refinamento das personagens. Não basta apenas que a condição de estar bem esclarecidos os comandos da atividade, mas também a real necessidade da compreensão conceitual de quem é a personagem, suas características psicofísicas e seu contexto dentro da dramaturgia. É importante compreender como ela se apresenta em seu mundo concreto e subjetivo na trama, na concepção do atuante que irá representá-la, dando materialidade e essência, impregnando-a de vida e paixão humana, emprestando-lhe uma existência temporária durante a cena.

Nessa perspectiva, percebe-se que as respostas para os questionamentos que orientaram esse processo de reflexão mostraram-se significativas à intersecção entre fundamentos marciais e os princípios das artes da cena, servindo de recurso pedagógico para o desenvolvimento de habilidades e apreensão da linguagem teatral através da criação e composição de corpos cênicos. Foi estabelecida uma vivência de preparação rica em ludicidade e improvisação como processo criativo de composição, dramaturgia da cena e elaboração de performances, partindo de um plano de curso (Ver Apêndice F – Ementa).

A aplicação da presente proposta em aulas de licenciatura em teatro e em pedagogia poderia concretizar-se por meio da oferta de cursos de verão, disciplinas optativas e até mesmo na forma de curso de extensão – formação continuada - como foi feito. Além disso, é possível

agregar a proposta às disciplinas tradicionais dessas graduações através de aulas temáticas, residências e laboratórios de pesquisa. A proposta metodológica de composição de corpos cênicos integra o pensamento de que formação continuada é indispensável para o aprofundamento nos conhecimentos voltados para os procedimentos teóricos e metodológicos relativos ao ensino, mediação e aprendizagem em artes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta artístico-pedagógica apresentada consistiu no cruzamento dos saberes marciais com os teatrais, manifestado por meio da composição dos corpos cênicos e das experimentações artísticas expressadas esteticamente pelos corpos adequadamente preparados para as artes cênicas. A metodologia foi aplicada ao Grupo de Pesquisa e Extensão Teatro LUDOS da Universidade Federal de Goiás, e seus desdobramentos resultaram em duas aplicações: O primeiro desdobramento ocorreu na Escola Parque 210/211 SUL, onde a metodologia de composição dos corpos cênicos foi aplicada junto aos alunos das séries iniciais dos 4º e 5º anos, sob a coordenação da arte educadora Leônix e participação da professora pesquisadora Elisa Mariana Santos. O segundo desdobramento aconteceu em janeiro de 2023, quando a proposta metodológica foi aplicada como um curso de extensão oferecido aos alunos e à comunidade, em parceria com o professor Dr. Erico José, da Universidade de Brasília - UNB.

A proposta pedagógica foi sistematizada com referencial e sequência didáticas singulares e de rápida compreensão, passando por fases e sequências bem definidas. Isso ofereceu aos participantes clareza no percurso e autonomia para empregar sua liberdade criativa, personalizando os modelos propostos para o estudo e possibilitando novas descobertas no processo de fazer e refazer. Os participantes puderam percorrer ou interromper os caminhos mapeados quantas vezes fosse necessário, executando em seu ritmo pessoal, escolhendo realizar individualmente ou em grupo, sempre respeitando seus corpos, o espaço e a coletividade.

Na busca por possíveis soluções para os questionamentos sobre como a intersecção entre fundamentos marciais e os princípios das artes cênicas poderiam servir como recurso pedagógico para o desenvolvimento de habilidades e a compreensão da linguagem teatral, dedicou-se a um estudo para organizar uma abordagem pedagógica em formato de programa aberto para a composição de tipos e personagens. Esse processo visou facilitar a apreensão das sequências didáticas e a continuidade do estudo dos fundamentos e princípios cênicos marciais como recursos de expressão da linguagem teatral.

Ao organizar as diretrizes e as atividades cênicas marciais, buscou-se estimular o desenvolvimento de habilidades relacionadas à austeridade, construindo uma boa autoimagem e, conseqüentemente, a autoestima, a autonomia, o sentimento de empatia, a capacidade de significar, analisar e avaliar, além de lidar com o fracasso, ser mais flexível e tolerante, e propiciar o aprimoramento do senso estético.

O grupo de trabalho e os desdobramentos que protagonizaram essa pesquisa vivenciaram uma prática pedagógica voltada para a apreensão de princípios e saberes para a expressão pessoal e teatralização. Durante o processo, constatou-se a facilidade com que os participantes, a partir de suas realidades psicofísicas e sociais, organizaram seu material cênico para a composição dos corpos cênicos das personagens. Essa organização ocorreu de maneira didática, seguindo um processo acessível e ordenado, com etapas bem distintas, mas aberto para o jogo de improvisação como ferramenta de exploração em cada etapa, estimulando o prazer de jogar e a realização das atividades propostas. "Isso porque se compreende que, na investigação proposta por esses exercícios, o prazer de jogar se aproxima do prazer de aprender a fazer e a ver teatro, estimulando os participantes (de qualquer idade) a organizar um discurso cênico apurado, que explore a utilização dos diferentes elementos que constituem a linguagem teatral" (DESGRANGES, 2011, p. 87).

Parafraseando Desgranges, é conveniente instaurar um processo pedagógico que possibilite a formação apropriada à linguagem teatral de estudantes, atores e a plateia, considerando a importância de uma sequência didática que "desperte nos participantes o gosto pelo teatro, o desejo do gozo estético, a vontade de conquistar o prazer da autonomia interpretativa em sua relação com o espetáculo" (DESGRANGES, 2011, p.59).

O teatro oferece um meio único de comunicação, permitindo que os alunos explorem diferentes perspectivas, compreendam as emoções e os pontos de vista dos outros, e desenvolvam sua própria voz e identidade. E para estabelecer um processo pedagógico eficaz nesse sentido, é fundamental que os mediadores adotem uma abordagem prática e baseada na experiência estética. Assim, a teoria deve ser combinada com a prática constante, para que os alunos possam aplicar conceitos e técnicas em situações de atuação. Isso pode ser feito por meio de exercícios cênicos marciais, de improvisação, jogos teatrais, encenações de pequenas cenas e projetos de criação coletiva.

Ao adotar um processo pedagógico que proporcionasse a formação na linguagem teatral apropriada, os estudantes tiveram a oportunidade de desenvolver habilidades essenciais, como trabalho em equipe, criatividade, comunicação eficaz e autoconfiança. Além disso, a experiência teatral os conectou com a cultura, a história e as emoções humanas, enriquecendo sua educação e promovendo um crescimento pessoal significativo.

Após completar o período de aplicação da proposta metodológica e das sequências didáticas de preparação para o desenvolvimento de um corpo hábil para cena e o entendimento das diretivas cênicas marciais em intersecção aos princípios que operam o "Bio-cênico" (BARBA, 2012) dos atuantes e como este compreende e materializa o corpo cênico fictício das

personagens para a cena, constatou-se que foi possível, mediante a assimilação das diretrizes cênicas marciais, criar a ideia de uma base teórico-prática flexível, uma trama de conceitos para a reflexão e apreensão significativa dos saberes referentes aos princípios-que-retornam, a proposição metodológica de Zeami Motokiyo.

Percebeu-se que as habilidades cênicas demonstradas e pretendidas pelo grupo foram sendo desenvolvidas com base nos conteúdos, exercícios e jogos de improvisação, constituindo-se como elemento facilitador para as representações dos modelos cênicos de criação de personagens para o espetáculo "Bordados" - entre corpos e fios, dirigido por Clarice Costa.

A oportunidade de vivenciar uma sequência de exercícios de composição mostrou-se bem-sucedida para o processo de aprendizagem e os resultados apresentados pelos estudantes dentro do formato de aulas remotas e híbridas imposto pela pandemia da COVID-19. Foram momentos muito difíceis vivenciados por todos, que impactaram nossas vidas e alteraram nossa relação com o conteúdo, o outro e o mundo. Desse modo, os encontros remotos afetaram nossa prática e entendimento das sequências didáticas que se constituíram em nossas aulas, refletindo nos aspectos técnicos da preparação dos atores.

Uma fragilidade que ficou evidente foi a necessidade de potencializar o tempo destinado à prática dos exercícios de repetição, pois essa prática auxilia no domínio dos aspectos técnicos e conceituais. Desse modo, o ponto relevante foi exatamente a necessidade de trabalhar as transições entre uma etapa e outra. Ou seja, a passagem entre as sequências didáticas necessitava de cuidado e esmero na transformação da performance das matrizes de animais em uma forma verticalizada e conseqüentemente em protoestrutura, para só então conectá-las aos modos de energia de condução e à forma final, a qual são as personagens.

Como em uma trama de tecido que se vai urdindo com fios de lã, seda e algodão realizados durante o percurso de criação e composição, entrelaçando de fios de urdumes (princípios cênicos marciais) colocados em sentido longitudinal, à trama são fios que oferecem mais elasticidade a peça e são ajustados na transversal (a prática teatral) criando texturas e camadas de tecido (o resultado).

As transições exigiram exercitar aspectos conceituais e as repetições de técnica conforme os objetivos de cada fase de criação. Respeitou-se o tempo de assimilação e aprendizagem de cada ator, buscando manter a coerência e coesão do trabalho individual e coletivo.

O desenvolvimento da proposta de composição de corpos cênicos, por meio da apreensão das sequências didáticas, indicou um caminho inteligível e singular em que os conceitos eram compreendidos e, se necessário, reelaborados, adaptando-se e derivando para o

contexto sociopolítico e histórico. Quanto às sequências, começaram com o desenvolvimento de um corpo sensível aos estímulos da expressividade, tornando-se um corpo habilidoso e atento à sua integridade corporal, trabalhando as diretivas cênicas marciais, os vários exercícios de mobilidade, a compreensão da forma e deslocamento dos animais, o conceito dos princípios-que-retornam e o conceito de "esqueleto-pele" (BARBA, 2012), além da compreensão da sequência e transições de composição da protoestrutura, estabelecendo a distinção entre as qualidades de energia que conduzem um corpo cênico, ressaltando a necessidade de distinguir a energia da criança em contraponto às demais.

É relevante ratificar que a proposta pedagógica é uma sugestão e não deve ser considerada um roteiro de procedimento didático engessado, podendo cada mediador propor estímulos e abordagens diversificadas que sejam mais adequadas metodologicamente aos objetivos de aprendizagem.

Ao refletir sobre o processo de criação do espetáculo "Bordados", uma livre adaptação da obra literária "São Bernardo" de Graciliano Ramos, foi possível conectar o estudo da composição dos corpos cênicos à pesquisa "ARTE DE FIBRA: Tecendo experiências artístico-pedagógicas com fios" por Elisa Mariana Santos, que desenvolveu e concebeu a ambientação cênica do espetáculo.

As experimentações entre as pesquisas ocorreram nos espaços das residências cênicas, onde foram realizadas experimentações de criação de matrizes e partituras corporais utilizando os fios como objeto de composição conceitual do espetáculo. O conceito de fiar, de enredar, tecer e costurar conjuntamente as diretivas cênicas marciais - respiração, tônus muscular, estrutura, movimento, energia, pré-expressividade, protoestrutura e corpos cênicos - orientou o laboratório de montagem, e todo o universo do trabalho passou a ser conceituado por esses contextos das Artes manuais têxteis e do teatro físico. Essas duas artes possuem processos criativos distintos, e por essa razão buscaram-se as semelhanças interessantes para a concepção da obra. As artes têxteis envolvem o uso de tecidos, fios, tintas e outros materiais para produzir peças. Já a criação de personagens envolve um processo criativo que começa com uma ideia ou conceito inicial.

Na criação de artes têxteis, o foco está na materialidade e nas características físicas do tecido. A textura, a cor, a composição e a técnica de produção são aspectos centrais desse processo criativo. Nas artes cênicas, ao materializarem a criação de personagens, criam e definem atributos físicos, características da personalidade, histórico e motivações dos personagens, enfatizando a construção psicológica e emocional, no desenvolvimento de uma personalidade coerente e na construção de narrativas que dão vida aos personagens, tornando-

os convincentes para o público.

Ao definir um vocabulário comum de trabalho, chega-se ao universo da fábrica de tecido onde as personagens passam a ser costuradas com fios de memórias e experiências, tecidas por linhas de conceitos cênicos marciais, juntadas pelas agulhas da composição cênica em pontos altos, baixos, aparentes ou invisíveis, que tomam forma na textura realizada à mão no recinto da intimidade ou no tear do laboratório, sob o olhar dos mestres artesãos que orientam o feito da trama das personagens, assim como tapetes persas que contam histórias de sonhos, desejos, vingança e morte, histórias de mil e uma noites. E agora, nesse momento em que se completa a tapeçaria, sua tessitura finaliza por meio dessa conclusão.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Ricardo. **Significado dos Katas Shotokan**. [s.d.]. Disponível em: <https://www.ricardoaguiar.com.br/artigos/significado-dos-katas-shotokan>. Acesso em: 13 maio 2022.

AUGUSTO, Cesário. **Artes marciais no treinamento do ator**. 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/2269015/As_artes_marciais_no_treinamento_do_ator. Acesso em: 18 mar. 2022.

BAIOFF, André. **Kempô indiano é uma atividade física inspirada nos movimentos dos animais**: Inspirado nos movimentos instintivos dos animais, o kempô indiano prepara a mente e o corpo para enfrentar as tensões do dia a dia. Correio Braziliense, Brasília, 2017. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2017/10/15/interna_revista_correio,633481/kempo-indiano-e-uma-atividade-fisica-inspirada-nos-movimento-dos-anima.shtml. Acesso em: 13 maio 2022.

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. 3. ed. Brasília: Teatro Caleidoscópios & Editora Dulcina, 2012. 240p.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012a.

BARROS, Ariane Guerra. **Fronteiras entre o ator e a arte marcial**: a prática do Kildo Self Defense como treinamento para atores. 117 f. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/34894?locale-attribute=es>. Acesso em: 18 mar. 2022.

BOAL, Augusto. **200 Exercícios de Jogos para o Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1989.

BOAL, Augusto. **O arco íris do desejo**: Método Boal de Teatro Terapia. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BORGES, Cecília de Almeida. **Quatro ensaios sobre uma tese:** entre o circo e o botão, erro e errância em processos de criação e ensino aprendizagem nas artes da cena. 2021. 147 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/34213/1/Quatro%20ensaios%20sobre%20uma%20tese%20Cecilia%20A%20Borges%20vers%c3%a3o%20banca%20de%20defesa%20REVISADA%20FINAL%20NC.pdf>. Acesso em: 10 maio 2022.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Diário Oficial da União**, Brasília, 23 de dezembro de 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm. Acesso em: 26 jun. 2022.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais para Ensino Fundamental**. Brasília: MEC, 1997. Disponível em: <<http://www.portal.mec.gov.br>>. Acesso: em 20 fev. 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Profissional e Tecnologia. **Parâmetros Curriculares Nacionais para Ensino Médio**. Brasília: dez. de 2007. Disponível em <<http://www.portal.mec.gov.br>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

BURNIER, O. L. **A arte de ator:** da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CAMARGO, Renata Asato de. **Dançar Yuya:** um encontro com o teatro Nô. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

CAMARGO, Robson Corrêa de; RAMALDES, Karine. O conceito de experiência nos trabalhos de William James e John Dewey e o teatro improvisacional de Viola Spolin. **Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 11, n. 2, jul/dez 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/56664/32188>. Acesso em: 20 maio 2023.

CAPUTO, Flavio dos Reis. **Semente-estrutura-composição:** os três caminhos de Zeami para a criação de uma peça nô. 2016. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-21122016-132043/publico/2016_FlavioDosReisCaputo_VCorr.pdf. Acesso em: 19 abr. 2022.

CARRIJO, Elizângela. **Teatro no Distrito Federal:** histórias a partir de notícias do Correio Braziliense e do Jornal de Brasília (1960-1999). 2020. 337 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2020. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_384903428538e6dab9da88961f14afd0. Acesso em: 02 ago. 2023.

CARTAXO, Carlos Alberto. **Jogos de combate:** Atividades recreativas e psicomotoras: teoria e prática. Petrópolis RJ. Editoras Vozes, 2011

- CHECKHOV, Michael. **Para o ator**. 4. ed. Martins Fontes: São Paulo, SP, 2010.
- CURI, Alice Stefânia. Dramaturgias de Ator: puxando fios de uma trama espessa. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 923-938, set./dez 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/dCPNfFxVVNfbLY5wjJkCXZC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 21 abr. 2022.
- CURI, Alice Stefânia. **Traços e Devires de um Corpo Cênico**. Brasília: Editora Dulcina, 2013.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.
- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: Provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec Editora da Unicamp, 2011.
- DIONÍSIO, José Amaro. **Systema: libertar a liberdade**. 2017. Disponível em: <https://www.systemamoncada.com/libertar-a-liberdade>. Acesso em: 13 maio 2022.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**, v. 10, n. 3, p. 321-326, set-dez 2010. Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/rc/article/view/2256>. Acesso em: 09 fev. 2023.
- FALCÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**, v. 10, n. 3, p. 321-326, set-dez 2010. Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/rc/article/view/2256>. Acesso em: 21 maio 2022.
- FISIOTERAPEUTA SANAR. **Biomecânica: Fundamentos, referências e aplicações**. 2019. <https://www.sanarsaude.com/portal/concursos/artigos-noticias/biomecanica-fundamentos-referencias-e-aplicacoes>. Acesso em: 10 maio 2022.
- GINÁSTICA NATURAL. **O que é a ginástica natural**. 2021. Disponível em: <https://ginasticanatural.com/>. Acesso em: 10 maio 2022.
- GIROUX, S. M. Les traités de Zeami. **Estudos Japoneses**, [S. l.], v. 9, p. 79-130, 1989. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/141687>. Acesso em: 01 abr. 2023.
- GONDIM, Denis Foster. **Aspectos metodológicos aplicados ao ensino do judô para crianças**. 2012. Universidade de Pernambuco – UPE Escola Superior de Educação Física – ESEF, Pernambuco, 2012. Disponível em: <https://docplayer.com.br/11283209-Aspectos-metodologicos-aplicados-ao-ensino-do-judo-para-criancas.html>. Acesso em: 29 abr. 2022.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2011.
- GUERRA, Paula. **Expressões Japonesas no Karate**. 2018. Disponível em: <https://nkkkj.wordpress.com/2018/04/05/expresoes-japonesas-no-karate>. Acesso em: 10 maio 2022.

LACROSE, Filipe Lustosa; NUNES, Sandra Adriana Neves. Artes marciais e desenvolvimento humano. Uma revisão de literatura. **EFDeportes.com**, Buenos Aires, ano 19, n. 202, mar. de 2015. Disponível em: <http://www.efdeportes.com/efd202/artes-marciais-e-desenvolvimento-humano.htm>. Acesso em: 10 fev. 2023.

LIBÃNEO, José Carlos. **Didática**. São Paulo: Cortez, 1994.

LIBÃNEO, José Carlos. **Práticas de organização e gestão da escola: objetivos e formas de funcionamento a serviço da aprendizagem de professores e alunos**. 2015. Texto organizado para uso dos diretores de escola e coordenadores pedagógicos da rede de ensino da Secretaria Municipal de Educação de Cascavel (PR). Disponível em: http://www.cascavel.pr.gov.br/arquivos/11022015_jose_carlos_libaneo_i.pdf. Acesso em: 29 jul. 2023.

LIBÃNEO, José Carlos. **Organização e Gestão da Escola: Teoria e Prática**. 5. ed. Goiânia: Alternativa, 2004.

LOPES, Patrícia. **Kendô**. Disponível: <https://www.preparaenem.com/educacao-fisica/kendo.htm>. Acesso em 29 abr. 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

MESSNER, Nicolas; SABAU, Gabriela; MAYOROVA, Marina. **Just for the Love of Ippon**. 2019. Disponível em: <https://www.ijf.org/news/show/just-for-the-love-of-ippou>. Acesso em: 20 fev. 2023.

MICHAEL CHEKHOV. Michael Chekhov, 2012. Disponível em: <http://www.michaelchekhov.com.br/biog.html>. Acesso em 28 mar. 2022.

MOVIMENTO INTEGRAL BAMBU. **Workshop de Kempô Indiano, com o renomado Julio Cesar, na Chakra Integral Bambu**. 2017. [Postagem em rede social]. Disponível em: https://www.facebook.com/IntegralBambu/posts/1703351293008377/?_rdc=2&_rdr. Acesso em: 13 jul. 2022.

O CONCEITO de atividade física e o legado do Mestre Alvaro Romano, fundador da Ginástica Natural. *Ginasticanatural*, 2021. 1 (4:46min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=laSP9zphs0I>. Acesso em: 20 mar. 2023.

OIDA, Yoshi. **O ator Invisível**. 2. ed. São Paulo: Via Lettera, 2007.

OS ATORES japoneses do kabuki vestiram-se no quimono tradicional do período de Edo Japão. *Dreamstime*, [s. d.]. Disponível em: <https://pt.dreamstime.com/foto-editorial-atores-japoneses-do-kabuki-image80164511>. Acesso em: 15 ago. 2022.

PORTAL MUD. **Rodrigo Cardoso**. [s.d.]. Disponível em: <https://portalmud.com.br/mural/perfil/rodrigocardoso>. Acesso em: 13 maio 2022.

RANGEL, Roberta Pires; VARGAS, Vagner Souza; BUSSOLETTI, Denise Marcos. Antropologia teatral como metodologia para o ensino de teatro em escola regular. **Revista Trama Interdisciplinar**, [S. l.], v. 6, n. 3, 2016. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/8726>. Acesso em: 27 abr. 2023.

SEVERINO, Mariana. **50 espetáculos que marcaram Brasília**. 2012. Disponível em: <https://issuu.com/marinafs/docs/50espetaculos>. Acesso em: 27 abr. 2023.

SYSTEMA BRASIL. Disponível em: <https://www.systemabrasil.com.br/>. Acesso em 29 abr. 2022.

UEM. **História do Karatê-Dô Tradicional**. [s.d.]. Disponível em: <http://sites.uem.br/cdr/comunidade-externa/karate-do-tradicional/historia-do-karate-do-tradicional>. Acesso em 29 abr. 2022.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Tradução do Ministério das Relações Exteriores, 2006. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por. Acesso em: 22 fev. 2022.

VYGOTSKY, Lev Semionovitch. **A formação Social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

VYGOTSKY, Lev Semionovitch; LURIA, Alexander Romanovich; LEONTIEV, Alexis Nikolaevich. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. São Paulo: Ícone: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

APÊNDICES

APÊNDICE A - 1ª Fase do trabalho Ludos – Aulas remotas e presenciais

Aula 01: 11/03/2021

Inicialmente foram apresentadas as áreas de conhecimento e os conceitos básicos que seriam explorados durante o período de treinamento psicofísico. Categorizei essas áreas de estudo e de intersecção classificadas como: 1) Os fundamentos das Artes Marciais; 2) Princípios e preceitos da Arte da cena; 3) base pedagógica e legal.

Na categoria das Artes marciais utilizei como suporte teórico-prático os fundamentos do Systema – Arte marcial Russa composto por quatro pilares essenciais: respiração, tônus muscular, estrutura e movimento. A respiração é responsável pelo ritmo e relaxamento, no entanto, é importante manter o controle sobre esse relaxamento, o que é alcançado por meio do tônus muscular. A estrutura baseia-se na coluna vertebral, que pode ser moldada conforme o personagem, mas para controlá-la adequadamente é necessário manter um movimento constante, evitando interrupções. Utilizei o método da ginástica marcial Kempô Indiano e seus exercícios de mobilidade e as formas dos animais.

Na categoria das Artes da Cena enumerei como base para esse estudo os princípios da pré-expressividade e fundamentalmente os preceitos de corpos cênicos construindo pelo mestre do teatro Nô - Zeami Motokiyo, as contribuições do pensamento de Augusto Boal e Viola Spolin entre outros.

E na categoria pedagógica a base legal: A Base Nacional Comum Curricular – BNCC e Os Parâmetros Curriculares. Além do suporte teórico dos autores e contribuições de John Dewey, Jean Piaget, Lev Vigotski, Paulo Freire entre outros.

Assim, foram aplicados alguns exercícios durante a aula:

1º exercício: Respiração

- Exale o ar ao iniciar uma movimentação, como lavar a louça ou se levantar. O ato de soltar o ar e relaxar os músculos causa uma sensação de que se pode ir além de algo. O objetivo é criar consciência da sua respiração.
- Mantenha uma respiração circular, ou seja, inspire e expire naturalmente, mas consciente.
- Exale o ar toda vez que alguém se aproximar de você e tocar em você. O objetivo é evitar a tensão no corpo.

Também foi sugerida a postura de descanso que consiste no corpo alongado e relaxado, com uma leve flexionada no joelho e mantendo a respiração circular de forma natural.

2º exercício: Utiliza a respiração circular para perceber e regular os pontos de tensão conscientemente.

- Fique na postura de descanso e tencione apenas o pé esquerdo, relaxe a mão direita, solte o ar.
- Agora tencione o pé direito e relaxe o braço esquerdo.
- Tencione a coxa esquerda e relaxe o braço direito, solte o ar.
- Volte à posição original, tencione a região da genitália e a área interna das coxas, relaxe as costas.
- Relaxe a musculatura das costas e ombros e tencione somente as mãos, aumente a tensão nas mãos.
- Volte à posição original e tencione o braço esquerdo, porém deixe a mão relaxada.
- Tencione os ombros e os glúteos, relaxe os pés.

3º exercício: Variação.

- Fique na postura de fazer flexão, relaxe e tencione continuamente a região do abdômen e os braços, sempre soltando o ar.
- Puxe o ar e lentamente faça um agachamento, desça soltando o ar puxe o ar novamente antes de levantar e o solte-o enquanto faz esse movimento. Repita cinco vezes.
- Sequência de alongamentos inspirando e expirando.

O objetivo do exercício é buscar a consciência do movimento se este é amplo, dilatado e espaçoso ou curto, reduzido, encolhido ou constricto.

O movimento se inicia no centro da estrutura tendo a coluna como base, esse movimento se dirige às extremidades, podendo ser feito de maneira mais ampla, e mais curta.

- Fique na posição de abdominal, mantenha respiração circular (inspiração e expiração contínua), antes de fazer qualquer movimento e inspire enquanto se mover. Mantenha somente o abdômen e as costas com a tensão de trabalho, enquanto os braços e as pernas devem permanecer relaxados. Repita algumas vezes.
- Em seguida, é enfatizada a importância de perceber as ações e reações dentro da cena, bem como a percepção de si e estando atento fornecer uma resposta adequada. A ideia é ajudar os alunos a trabalhar com ambos os métodos: reativo e o responsivo. Por essa razão trabalhar com os fundamentos do Systema - arte marcial russa, pois sua metodologia organiza os princípios baseados na ordem responsiva.

O objetivo desse encontro é propor entendimento dos conceitos através desses pequenos exercícios, e que dessa maneira comecem a perceber as possibilidades de trabalho e prática partindo das ações cotidianas.

Observações:

- O objetivo desses exercícios é adquirir consciência corporal.

- Respeite e conheça seus limites.
- Mantenha o corpo em movimento.
- Respeite o movimento natural do corpo.
- Saiba a carga que seu corpo suporta.
- Observe a energia percorrendo seu corpo.
- Treine tentando visualizar, sentir e representar a energia no seu corpo.

APÊNDICE B - 2ª Fase do trabalho Ludos - Aulas remotas

Aula 16 - 18/08/2022

Aula de corpo II

A primeira aula foi iniciada com material teórico para esclarecer o que seria aplicado durante a aula. O tema que rege a discussão é “A Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais”, vale ressaltar que foi feita a observação de que o título era provisório e poderia sofrer modificações.

Por 20 anos tenho pesquisado como utilizar a arte marcial e seus princípios para auxiliar na composição do corpo do ator ao construir seu personagem. Eugênio Barba foi mencionado como uma figura histórica de grande importância, uma vez que a antropologia teatral nasceu junto a seu estudo dos processos que os atores trilhavam para chegar ao corpo cênico em diferentes culturas. Ao aprender sobre esses processos ele percebeu que havia aspectos em comum entre esses processos. Foi explicado o que seriam os princípios que retornam e como eles ajudam a estruturar, construir uma base melhor para desenvolver o personagem. Os objetivos do conteúdo foram discutidos em parte, mas o resultado esperado com as aulas manteve-se o mesmo, desenvolver uma protoestrutura como matriz gestual de composição de corpos cênicos para a criação de personagens em sala de aula e em laboratórios teatrais. A protoestrutura tanto organiza o material físico usado em cena como também o que é intangível, a energia que dá vida ao material. A energia pode ser classificada como: arquétipo, modo, temperamento e modelo.

O próximo tópico abordado são as cinco diretivas marciais, não só o que elas são, mas como elas funcionam dentro de todo o sistema de montagem para preparar o material físico. A primeira diretiva é a respiração e logo depois vem o tônus muscular, a terceira diretiva é a estrutura, a quarta é o movimento e a quinta é a parte intangível da protoestrutura, isto é, a energia aplicada. Outro objetivo previsto para se atingir em aula é o estabelecimento da quarta qualidade de energia de composição de corpos cênicos, denominada “O infante” ou “A criança”. A metodologia esperada é usar esse conteúdo de uma forma que seja útil para o ator experiente agregar em seus projetos. Também, é esperado que alunos de escola pública do ensino médio consigam absorver e experimentar essa didática em sala de aula, assim ajudando-os a comunicar quem eles são através desse exercício. A pesquisa também será usada no Teatro Ludos na formação de professores. A apreensão de formas e posturas dos animais será um dos caminhos usados para aperfeiçoar a protoestrutura. Para isso será usado como base o kempô indiano os alunos devem aprender as formas e depois conseguir verticalizar essas formas. Junto a todos os elementos citados será necessária a utilização de referências mediante recursos textuais oferecidos no romance de Graciliano Ramos São Bernardo.

Os três tais: Criado por Zeami é explicado a cada um deles. Primeiramente, a gueixa que significa uma mulher. A substância é o espírito. Nesse arquétipo a força é excluída e deixa a suavidade, a leveza. Em segundo lugar, o guerreiro (guntai). A substância é a força, e a delicadeza dentro da força. Importante ressaltar que o guerreiro pode ser a guerreira. O terceiro Tai é o Ryotai, que é uma pessoa velha. A substância é a serenidade de espírito, e o olhar distante. Observei a necessidade de criar um quarto modo de condução do corpo cênico que atendesse a demanda gerada pela necessidade de estabelecer a oposição entre a qualidade de energia de uma pessoa velha e da criança ou infante esse contraponto gerou a derivação

denominada de tai do infante, ou kodomo-tai (uma criança). A substância é a jovialidade de espírito e o olhar de descoberta.

Após isso foram analisadas as referências para o trabalho e como elas foram utilizadas dentro da proposta. Alguns pontos foram apresentados apenas superficialmente com objetivo de serem aprofundados em aulas futuras e com isso o dia se encerrou.

A aula iniciou com a execução de alongamentos básicos, o exercício é introduzido considerando que o indivíduo esteja sentado em uma cadeira; as pernas devem estar devidamente separadas e alinhadas à cadeira, a coluna deve estar alongada e alinhada ao encosto (O exercício é criado para que o aluno possa fazer em casa no cotidiano, por exemplo, após acordar). Durante esse exercício é lembrado à respiração consciente e como exercitá-la no cotidiano, lembrando que essa respiração é a comum do dia a dia, a única diferença é a sua percepção dela que deve ser aumentada.

1º Exercício:

- Ao inspirar (puxar) o ar, mantenha a postura ereta e solte os braços e ao flexionar o tronco para frente em direção à perna se movimente expirando (Soltando o ar) abraçando os joelhos. Ao realizar o movimento procure manter um estado de relaxamento e tensão favorável à realização da atividade. Fique nessa posição por um instante, depois repita a posição lembrando-se de reestruturar o corpo, inspirar e expirar o ar. É importante sempre observar quais partes estão tensionadas e conscientemente relaxar as partes do corpo. A continuação do exercício consiste em agachar em frente à cadeira apoiando os cotovelos no assento enquanto se sustenta nos joelhos, porém sem deixar as nádegas tocarem o chão. Outro exercício seria agachar até embaixo, porém apoiando os pés e pendendo o corpo para frente com os braços esticados, logo em seguida se levanta e estica o corpo e então repete os movimentos.

O segundo cenário ou atividade é escovar os dentes. Ao deslocar-se para realizar as atividades matinais, por exemplo: ir ao banheiro, alongue-se tocando as mãos nos pés ou segure os tornozelos a cada passo. Lembre-se de inspirar e expirar (puxar e soltar) o ar durante a execução do movimento de forma controlada.

Nota: A conversa que segue os exercícios mostra como esses básicos movimentos ajudam a trabalhar várias áreas diferentes como: respiração, posição dos animais, pilares do projeto.

Sapo: A seguir é apresentado o primeiro animal sugerido. Durante todo o trabalho foi incentivada a utilização e prática da imaginação. E para os que não visualizaram a demonstração e seus movimentos, busquem pela imaginação e criatividade para encontrar uma postura o mais próxima possível do animal sugerido nesse caso: o sapo. Durante o processo estipulasse uma postura de saída ou de base a qual demonstra a posição ideal da coluna vertebral para realizar os movimentos e o comportamento das pernas e braços. E enquanto se ganha mais confiança em seu desempenho vai se inserir os movimentos de locomoção juntamente com a consciência da respiração, compreensão das qualidades do animal.

Um fato interessante abordado foi à expressividade do ator que se mostra através da coluna vertebral e seu olhar, este último representando a intenção do mesmo.

Lembrete: logo em seguida aos alongamentos realizados na postura de estar sentados sobre a cama partimos para a postura do animal, ou seja, aproveitamos a posição do corpo em estar sentado, verificamos os apoios, os músculos envolvidos, peso e contrapeso e os impulsos necessários para realizar todo o trajeto com o corpo projetado para podermos realizar a verticalização do animal escolhido para desenvolver. Verificar onde está cada tensão, a

estrutura, a postura de saída e de chegada. Qual resultado esperado? Podendo trabalhar com essa estrutura devolvida e conectando as características subjetivas e particulares da personagem. E a partir dessa composição colocar a prova essa estrutura e aprender a funcionalidade desse corpo ao realizar as atividades sugeridas nos exercícios dramáticos e remodelar as qualidades conforme os objetivos de cena.

Foram demonstrados alguns animais para auxiliar a percepção, visualizar as diferenças das formas e qualidades dos referenciais energéticos, os tais e as possibilidades de materialização.

APÊNDICE C - Descrição dos jogos e exercícios

Atividades e jogos utilizados

1. Atividade do Balão

Objetivo trabalhar as habilidades referentes à noção de espacialidade, temporalidade, lateralidade, coordenação motora, esquema corporal, tônus muscular, movimentos fluido e pontuado, expandido e retesado.

Dispõem os atuantes em um espaço apropriado para a realização da atividade os posicionando de maneira individual ou em grupo conforme a intencionalidade do mediador. Cada atuante segura um balão e começa a projetá-lo para o ar sem deixá-lo tocar o solo. Cada Atuante cuida do seu balão estabelecendo uma relação com esse objeto, criando uma movimentação livre, ou uma partitura de movimentos. Na medida que o mediador entende que cada atuante explorou o máximo de possibilidade com seu objeto (balão) solicita aos participantes que se relacione com o colega estabelecendo um novo diálogo entre o parceiro de atividade e seus objetos e assim via-se realizando novos diálogos enquanto encontra se agregar mais participante até o momento que todos estão trabalhando em uníssono.

O mediador poderá sugerir comandos como: Tocar o balão com um ou duas mãos ou solicitar aos atuantes que use a mão direita, esquerda, com os cotovelos, joelhos, ombros, com a cabeça, somente com a sola dos pés. Formarão duplas, trios e trocarão os balões e assim sucessivamente conforme a criatividade e imaginação do mediador e dos atuantes que estão presentes no jogo.

Derivações das regras da atividade:- Podem ser estabelecidas (tempo, espaço, pontuação, faltas etc.) conforme a intencionalidade do plano de aula ou poderá ser estabelecida pelo grupo.

2. Jogo de combate.

Objetivo trabalhar as habilidades referentes ao estado de prontidão e o estado de atenção, concentração bem como a noção de espacialidade, temporalidade, lateralidade, coordenação motora, esquema corporal, tônus muscular, movimentos de oposição, de empurrar.

Combate em pé ou sentado.

Os atuantes em dupla iniciarão em pé, de costa para o outro, ambos segurando na cintura (faixa, corda ou calção) do parceiro de trabalho ou com os braços entrelaçados.

Regras da atividade:

· Apenas um dos atuantes empurra seu oponente tentando deslocá-lo até o final da marca

combinada, enquanto o outro faz oposição procurando manter-se no local ou posição.

- Não pode soltar-se do oponente até chegar à linha determinada ou que o mediador ou o grupo definiu;
- O atuante que está sendo empurrado não deve voltar dificultando o deslocamento.

Derivações das regras da atividade:- Podem ser estabelecidas (tempo, espaço, pontuação, faltas etc.) conforme a intencionalidade do plano de aula ou poderá ser estabelecida pelo grupo.

3. Variações de jogos de combate.

Objetivo trabalhar as habilidades referentes ao estado de prontidão e o estado de atenção, concentração bem como a noção de espacialidade, temporalidade, lateralidade, coordenação motora, esquema corporal, tônus muscular, movimentos de oposição, de puxar ou empurrar.

Os atuantes em dupla iniciarão em pé, de frente para o outro, ambos segurando nas mãos do parceiro de trabalho a intenção de puxar ou se apoiarão no corpo do outro trabalhando a ideia de empurrar.

Regras da atividade:

- Apenas um puxa (empurrar), enquanto o outro faz oposição,
- Não pode desconectar do oponente até chegar à linha estabelecida.

Derivações das regras da atividade:- Podem ser estabelecidas (tempo, espaço, pontuação, faltas etc.) conforme a intencionalidade do plano de aula ou poderá ser estabelecida pelo grupo.

APÊNDICE D – Relatórios - Ludos**RELATÓRIO SEMANAL - LAB 4/EMAC – LUDOS****Estudos de composição de corpos cênicos.****Relatório – Encontro Presencial em Goiânia – 28/09/2021 – LAB 4/EMAC – LUDOS**

Ramon Ferreira Teles

1. **Chegada 9h** - ao espaço;
2. **Primeiro momento do dia** - Apresentação: auto apresentação;
3. Iniciamos o dia com a oficina da Elisa sobre bordado de braço -
4. Breve Despertar de corporal com alongamento;
5. **Segundo momento do dia:** Alongamento coletivo e dinâmico - Kempo Indiano - exercícios e variações;
6. **Volta à calma** - Círculo de conversa;

Pausa para o almoço

7. **Terceiro momento do dia** - Exercícios de Respiração, Tônus muscular, Estrutura e Movimento. Exercícios dos Vetores - Systema;
8. **Quarto momento do dia:** Deslocamento - Kempô - Postura e movimento de controle.

Objetivo: Alongar, fortalecer e desenvolvimento da coordenação motor;

- a) Estudo da forma/estrutura do animal;
- b) Exercícios de verticalização do animal.
- c) Exercício de compreensão das qualidades que formam o corpo / Tai;

Qualidades e características energéticas: Serenidade de espírito, graça, dignidade, olhar distante que pode ou não ver tudo – a vida ou/e morte no horizonte.

- d) **Exercício de simbiose: Parte I:** Estudo das qualidades da estrutura do corpo do animal com as qualidades de energia do tai.
- e) **Exercício de simbiose: Parte II:** Personificando, representando, simbolizando e/ou incorporando as qualidades em uma sequência que ofereça um mapeamento das

fases/etapas de representação a união e fusão dentre as qualidades do animal e o corpo cênico.

9. Demonstração – Dos corpos cênicos – A queixa, o Guerreiro, a Pessoa Velha e o Infante.

10. Exercício de volta a calma de se colocar no próprio eixo e reencontro consigo.

11. Círculo de conversa: avaliação do processo

12. Palavra do dia: (...) Encerramento e agradecimentos.

RESIDÊNCIA TEATRO LUDOS

**CRIAÇÃO POÉTICA
DA CENA
EM SÃO BERNARDO,
ENTRE CORPOS
E FIOS.**

Data: 13, 14 e 15 de julho - 08h às 13 h

16 de julho de 2022 - 08h às 18h

Local: LACENA

Vagas: 10

Inscrições abertas de 01/07 a 8/07

E-mail: claricecosta@ufg.br



Prof. Artes
Mestrado Profissional em Artes

EMAC
ENLARGANDO
MUNDOS ARTÍSTICOS



Teatro Ludos - Residência em novembro de 2022



APÊNDICE E – Relatórios - Escola Parque

Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais.

Uma aplicação com estudantes da Escola Parque 210 Sul

Arte-educadora Leônix

Ao experienciar a metodologia “Composição de Corpos Cênicos e os Princípios do Systema” desenvolvida pelo arte-educador e mestrando Edimilson Braga, em laboratório realizado pelo Grupo de Pesquisa e Extensão Teatro Ludos, da Universidade Federal de Goiás - UFG, verifiquei a eficácia do método para a preparação psicofísica de atores (em seus diversos e complexos requisitos) e para a construção de personagens. Enquanto atriz me senti extremamente motivada a continuar nesse processo, profundo, que mesmo em pouco tempo de trabalho presencial trouxe resultados esteticamente interessantes e mais, uma coerência e equilíbrio entre a forma física e o conteúdo interno do personagem. Percebi também que a metodologia proposta por Braga aponta um caminho de autonomia para atores ou atuantes, desmistificando o processo criativo, quando aponta um caminho factível de ser trilhado, repetido e investigado tanto individualmente, quanto como partícipe de um coletivo.

Percebi a simplicidade e grandeza do método, quando cheguei em casa e dois dias após o primeiro encontro, quis experimentar sozinha a continuidade do processo e notei que estava ali, meu corpo já havia compreendido o caminho, e em breves momentos de solidão imersiva, consegui recapitular e trabalhar outros aspectos do velho que surgiu no laboratório. Senti que se abriu a possibilidade de experimentação: E se eu trazer a energia feminina, posso transformar meu velho em velha? E como seria criar uma personagem com base em outro animal, mesclar a energia da gueixa e a forma de aranha? Posso verticalizar o animal e trazer o canto, tecendo uma teia com tricô de braços? Assim, percebi que me sentia segura para experimentar... A metodologia de composição de corpos cênicos proposta traz a complexidade da construção de um personagem, por um caminho simples, fácil e coerente de ser experienciado e percorrido.

Outra coisa que me chamou a atenção foi o modo como me senti respeitada em meu processo e em meus limites físicos, sempre recebendo a orientação e o cuidado para não extrapolar os limites, para explorar um caminho seguro para o corpo.

Como arte-educadora me senti instigada a aplicar em sala de aula o processo que experimentei. Seria possível, aplicar esse processo que achei tão pertinente e eficaz para o treinamento de atores, com os estudantes? Conseguiria replicar esse processo com os estudantes do 4º ano, para o grupo que leciono? O que precisaria adaptar, em se tratando de linguagem, para tornar acessível à compreensão dos estudantes e ter êxito?

Em face de tais questionamentos, me preparei para iniciar uma investigação, para testar a eficácia deste trabalho no ensino de Teatro/Artes Visuais para os anos iniciais do ensino fundamental, sob orientação do próprio Edimilson Braga.

A primeira replicação da metodologia de Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais se deu em 2021, com turmas dos 4 e 5º ano da Escola Parque 210/211 SUL.

Este trabalho culminou na performance Cabana, que integrou o evento “ A Escola é o mundo” No entanto o trabalho não se limitou a essa aplicação, posto que desde então foi incorporado como metodologia de ensino de teatro em sala de aula e vem sendo aplicado, com adaptações visando adequar as atividades/jogos à faixa etária, ano e necessidade/desenvolvimento da turmas de Ensino Fundamental. Uma das adaptações que faço ao aplicar os jogos com estudantes do 1º ao 5º ano é substituir as referências imagéticas derivadas de exercícios que provém das Artes Marciais. Então, onde os jogadores têm que desviar de uma “faca” imaginária, troco a palavra faca, por pincel, tinta, com comandos como “desvie da colega!”, “Olha a tinta!”. No jogo dos pregadores, por exemplo, fiz uma derivação com locutor. Enquanto os estudantes jogam, um locutor narra a partida. Essas derivações têm acontecido de forma espontânea e funcionam muito bem. Os estudantes têm apresentado excelente desenvolvimento em sua percepção espacial, psicomotricidade, coordenação motora, expressão corporal e vocal, respiração, interação com o outro, percepção de estados e movimentos corporais extras cotidianos. Também observei um bom desenvolvimento no campo emocional, pois estes se sentem seguros com o trabalho que é inclusivo e possibilita que todos participem de acordo com suas habilidades, de forma respeitosa, além de melhorar gradativamente o desempenho individual e do grupo.

Rotina de trabalho/Sequência Pedagógica com estudantes do 4º ano

Ensino híbrido: presencial e remoto

- 1. Roda de conversa:** Conversa sobre o trabalho desenvolvido e solicitação de autorização de uso de imagem e voz.
- 2. Exercícios vocais:** concomitante com alongamento, buscando uma expressão vocal orgânica e intuitiva integrada ao movimento.
- 3. Alongamento:** sequência de movimentos

Saudação ao Sol, Cobra, Tartaruga, Gato e Gato no teto.

4. Jogos

Rolamento da Alga: movimentos circulares no chão, sem tocar cotovelos e joelhos no chão, puxando o movimento pelo quadril;

Caminhada lambendo o chão: consiste em caminhar sem descolar os pés do chão;

Vetores, Baliza ou pêndulos e os Pregadores.

5. Criação de Corpos Cênicos

Matriz gestual de animais: sapo e macaco;

Verticalização do animal;

Verticalização do animal, com adição de camada de energia do guerreiro, do velho, do

feminino. Construção de corpo cênico a partir da matriz do animal verticalizado com essas três energias primordiais.

6. Performance art “CAMACOS”

No último dia de oficina de teatro, os estudantes criaram uma obra coletiva com seus corpos com matrizes gestuais dos animais trabalhados em sala;

Processo: Os estudantes caminharam sobre a tela, com pés e mãos com tinta (nas cores de sua escolha), deixando na tela o rastro desses corpos com matriz gestual de macacos e sapos.

Material: tinta acrílica em tela de EVA.

Trilha Sonora: música com ritmo de tambores

7. Verificação de aprendizagens

Realizada por meio de texto sobre o processo criativo experienciado e questões para verificação de aprendizagens. Essa parte foi feita de forma remota, os estudantes receberam orientações em sala de aula, os estudantes levaram a atividade para casa e trouxeram realizadas.

8. Performance “CABANA”

O evento de culminância de atividades do ano letivo da Escola Parque 210/211 Sul teve uma abordagem diferente da convencional, realizada comumente no auditório. Estações Performáticas ocuparam ambientes distintos da escola no evento “ O Museu é o mundo ou A Escola é o Mundo” que aconteceu nos dias 24 e 25 de novembro de 2021. Inspirado nas obras de Hélio Oiticica, contou com a organização da arte-educadoras Leônix, Tati Romeu e Elisa Mariana.

A performance artística “Cabana” foi realizada como culminância da sequência pedagógica da oficina teatral, mesclando teatro e artes visuais.

A obra de arte “Camacos” produzida pelos estudantes do 4ºano foi colocada não em uma moldura tradicional, mas dentro de uma cabana de camping verde, no chão. Para apreciar a obra, os estudantes tinham que entrar na cabana com as matrizes gestuais de animais e percorrer a tela como macacos, sapos, cães, lobos, trazendo para o seu corpo a matriz gestual de animais de sua escolha. Dentro da Cabana, uma caixa de som, com a mesma trilha sonora do momento de produção da obra, ambienta a experiência. O evento foi noticiado amplamente pelo SINPRO e a matéria pode ser lida no link abaixo:

<https://www.sinprodf.org.br/o-museu-e-o-mundo/>

APÊNDICE F – Release e ementa - Curso de extensão

COMPOSIÇÃO DE CORPOS CÊNICOS E OS PRINCÍPIOS MARCIAIS

Curso de Extensão: Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais

Data: 23, 24, 25, 26, 27 e 28 de janeiro de 2023

Local: Teatro Helena Barcelos - Departamento de Artes Cênicas, Campus UnB

Horário: 08:30 às 12:00

Carga Horária: 25 horas/aula (A carga horária corresponde a 17h30min de aulas presenciais e 7h30min de estudo dirigido em aulas assíncronas.)

Idade: a partir de 18 anos

Público-alvo: estudantes, atores iniciantes e profissionais do teatro.

Release:

O curso “COMPOSIÇÃO DE CORPOS CÊNICOS E OS PRINCÍPIOS MARCIAIS” é destinado a estudantes, iniciantes e profissionais do teatro, visando a preparação psicofísica para criação e composição de corpos cênicos, assim como a busca pelo estado de “presentificação em cena”, baseada no treinamento das artes marciais, imbricados à Antropologia Teatral dentre outras metodologias das artes cênicas.

Palavras-chave: processo criativo, treinamento marcial, preparação de atores, laboratório dramático, teatro, Systema.

Texto para divulgação

Ao longo de 25 anos de trajetória enquanto ator, arte-educador e preparador de atores, Edimilson Braga trilhou um caminho em busca de respostas para questões inerentes à preparação de atores. A partir de um mergulho profundo e intenso nos princípios da pré-expressividade da Antropologia Teatral e das Artes Marciais - mais especificamente nas ginásticas marciais e no Systema - Arte Marcial Russa, Braga encontrou respostas para suas proposições investigativas, estabelecendo uma interseção entre o treinamento do Systema e os processos da preparação psicofísica como estratégia pedagógica para o ensino de teatro e artes da cena. Dessa interseção entre as Artes Cênicas e as Artes Marciais, em sinergia, nasce essa proposta metodológica que estudantes, atores principiantes e profissionais do teatro poderão entrar em contato, através do curso de extensão oferecido pela Universidade de Brasília: “COMPOSIÇÃO DE CORPOS CÊNICOS E OS PRINCÍPIOS MARCIAIS”. O curso é teórico-prático com vinte e cinco horas de carga horária, condensadas em uma jornada intensiva de uma semana, de segunda a sábado, do dia 23 a 28 de janeiro de 2023. Para participar desse profundo mergulho teatral basta se inscrever, clicando no link abaixo. Não perca tempo, são apenas 25 vagas!

Equipe de trabalho

Coordenador: Érico José Souza de Oliveira

E-mail: erico.jose@unb.br

Professor: Edimilson Aprígio Braga

E-mail: edibraga7@hotmail.com

Produção e monitoria: Leôni Cristina dos Santos Dias

E-mail: lsantosdias1982@gmail.com

Secretária: Sarah dos Santos Graciano

E-mail: sarahdossantosgraciano@gmail.com

Fotografia: Arthur Boas da Silva Gonzaga

Email: arthurboas@gmail.com

Filmagem: Anderson Ferreira Floriano

E-mail: afloriano30@hotmail.com

Recursos Materiais:

- 1 caixa de som, 25 pranchetas, 25 lápis/canetas, 20 balizas, 4 dúzias de pregadores e 10 panos de chão.

Universidade de Brasília

Departamento de Artes Cênicas

PROFARTES/PPGCEM

Coordenador: Prof. Dr. Érico José

Prof.Mestrando: Edimilson Braga

Monitora: Leôni Cristina

Curso: Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais

EMENTA: Abordagem teórico-prática da preparação de atores. Diretivas marciais e os pilares do Systema para preparação do corpo do ator e busca do estado de prontidão. Estudo dos três eixos norteadores do processo:

- Eixo Teórico: consiste no estudo, análise das referências teóricas das artes cênicas, teatro e Performance;

- Eixo Marcial: consiste no estudo específico dos conceitos e princípios do “*SYSTEMA*” - Arte Marcial Russa - fundamentado em quatros pilares constituídos pela *Respiração*, *Tônus Muscular*(relaxamento), *Estrutura*(postura) e *Movimento*;

- Eixo da Encenação: constitui-se como eixo síntese entre o Eixo teórico e Marcial, onde há o encontro entre as teorias e práticas, para propiciar a experiência estética artística. É o lugar onde se produz as conexões de todo o processo vivido somado à proposta do texto e da dramaturgia construída.

PROGRAMA DE CURSO: vivência de preparação de atores com processo criativo de composição de corpo cênicos, dramaturgia de cena e elaboração de performances, constituído pelos seguinte roteiro de aula:

1ª aula- 23 de janeiro (segunda-feira)

- Abertura do curso, apresentação de ementa e explanação sobre a metodologia para composição de corpos cênicos;

- Alongamento, aquecimento corporal e vocal;

- Exercícios e jogos com diretivas marciais e os pilares do Systema para preparação do corpo do ator e busca do estado de prontidão;

- Massagem do Systema.
- Círculo de discussão: avaliação e registro do processo do dia.

2ª aula- 24 de janeiro (terça-feira)

- Alongamento, aquecimento corporal e vocal;
- Exercícios e jogos com diretivas marciais e os pilares do Systema para preparação do corpo do ator e busca do estado de prontidão;
- Exercícios do Kempô, matriz corporal de animais e verticalização;
- Tai: a energia do velho, guerreiro e uma mulher (feminino);
- Círculo de discussão: avaliação e registro do processo até o momento.

3ª aula- 25 de janeiro (quarta-feira)

- Alongamento, aquecimento corporal e vocal;
- Exercícios e jogos com diretivas marciais e os pilares do Systema para preparação do corpo do ator e busca do estado de prontidão;
- Exercícios do Kempô, matriz corporal de animais e verticalização;
- Tai: a energia do infante, velho, guerreiro e mulher;
- Jogos lúdicos, Tai do infante;
- Protoestrutura;
- Círculo de discussão: avaliação e registro do processo até o momento.

4ª aula- 26 de janeiro (quinta-feira)

- Alongamento, aquecimento corporal e vocal;
- Exercícios e jogos com diretivas marciais e os pilares do Systema para preparação do corpo do ator e busca do estado de prontidão;
- Exercícios do Kempô, matriz corporal de animais e verticalização;
- Tai: a energia do infante, velho, guerreiro e gueixa(feminino);
- Jogos lúdicos, Tai do Infante;
- Protoestrutura, derivações do método Suzuki e Michael Tchekhov;
- Círculo de discussão: avaliação e registro do processo até o momento.

5ª aula- 27 de janeiro (sexta-feira)

- Apresentação da proposta de trabalho do dia, com foco no desenvolvimento de personagens e performances poéticas;
- Alongamento, aquecimento corporal e vocal;
- Composição de Corpos Cênicos;
- Dramaturgia de cena e elaboração de performances poéticas;
- Círculo de discussão: avaliação e registro do processo até o momento.

6ª aula- 28 de janeiro (sábado)

- Alongamento, aquecimento corporal e vocal;
- Apresentação de performances artísticas desenvolvidas pelos estudantes;
- Avaliação do processo individual e coletivo, assim como da proposta e da condução do trabalho pela equipe;
- Confraternização com os integrantes do curso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. **Arte Marcial na Formação do Artista da Cena**. São Paulo. Paco editorial, 2014.

AZEVEDO, Sônia Machado. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo. Editora Perspectiva, 2008.

BARBA, E.: SAVARESE, N. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Tradução Luís Otávio * Burnier et al. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BOGART, Anne e Tina Landau. **O Livro dos Viewpoints: O Guia Prático para Viewpoints e Composição**. São Paulo. Editora Perspectiva. 2017

BURNIER, O. L. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CURI, Alice Stefânia. **Traços e Devires de um Corpo Cênico**. Brasília: Editora Dulcina, 2013.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: Provocação e dialogismo**, São Paulo: Hucitec Editora da Unicamp, 2011.

DEWEY, John. **Arte como experiência**, São Paulo. Martins Fontes Editora, 2012.

FABIÃO, Eleonora. CORPO CÊNICO, ESTADO CÊNICO - Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1996.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. Brasília. Editora Dulcina. 2011.

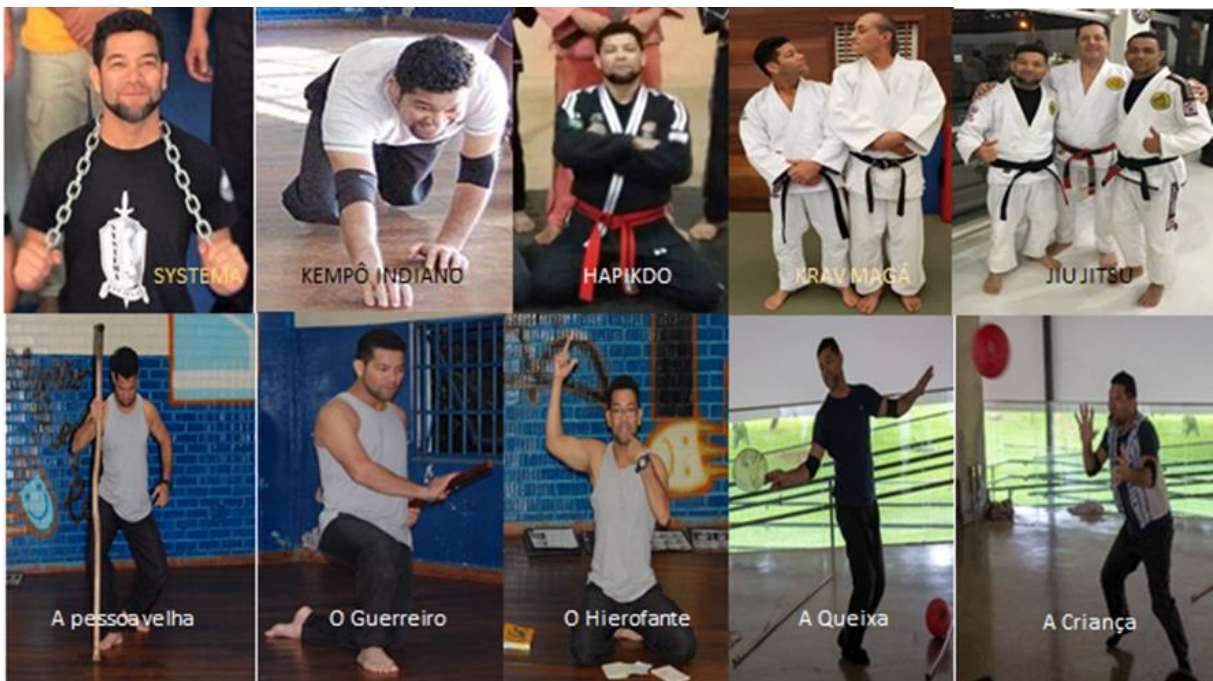
ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico**. São Paulo. Editora Perspectiva. 2013.

Personagem – O guerreiro



Fonte: Wellington Abreu [fotógrafo].

Fonte: Wicked Priest Yokokawa Kakuhan, 1856 by Toyokuni III/Kunisada (1786 - 1864); Japanese woodblock print.



BORDADOS

Bordados, é livremente inspirado em São Bernardo, de Graciliano Ramos. A escolha por uma abstração constituída por corporeidades e fios, justifica-se por pesquisas individuais e coletivas no bojo do Teatro Ludos. Destacam-se duas personagens, Paulo Honório e Madalena, materializados em sistema coringa, ou seja, por diversos intérpretes.

Elenco

Dayanne Toko
Gabriela Silva
João Vitor Frazão
Maria Eduarda de Almeida
Matheus Gomes
Pedro Galdino
Pâmela Caixeta
Wande Moraes
Wanessa Kethyn

Produção de Arte

Laura Linhares
Karen Veríssimo
Júlia Barbosa
Marina Bastos
Luisa Couteiro

Trabalho de Corpo

Edimilson Braga

Concepção da Ambientação Cênica e Adereços

Elisa Mariana Santos

Trabalho de Voz

Claudia Costa
Cassiel Freitas

Concepção de Iluminação

Marcus Pantaleão

Operação de Luz

Dayanne Toko

Direção

Clarice Costa

Assistência de Direção

Takaíuna Correia
Leônix
Edimilson Braga

Instrutor de Shibari

Welberson Teles



Prof-Artes
Mestrado Profissional em Artes

EMAC
ESCOLA DE
MÚSICA E ARTES CÊNICAS





PARADIGMAS DA COMPOSIÇÃO DE CORPOS CÊNICOS

Uma proposta pedagógica

Defesa da Pesquisa

Mestrando: Edimilson Aprício Braga

Orientadora: Dr^a. Clarice da Silva Costa

Banca

Prof. Dr. Paulo Sérgio Bareicha

Prof. Dr. Saulo Germano Sales Dallago

Prof. Dr. José Mauro Ribeiro

DATA: 21 de julho de 2023

HORÁRIO: 14 horas

LOCAL : sala 240 - EMAC

UFG - Goiânia

EMAC
ESCOLA DE
MÚSICA E ARTES CÊNICAS



UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

Prof-Artes
Mestrado Profissional em Artes



UnB

APÊNDICE G - Diários de bordo - Curso de extensão

Curso de Extensão: Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais

Diário de Bordo de Alin Barbosa, 23 de janeiro de 2023

Início este diário com a percepção cheia de gratidão.

Em meio desta turbulência que está minha vida dessa volta para fora. Respondendo a pergunta do Edy, onde você está? EU ESTIVE AQUI O TEMPO TODO, EU ME PERMITI E CONSEGUI VENCER A BARREIRA DA MINHA MENTE.

Um processo que JÁ está sendo libertado para minha alma em meio ao caos.

Infinita gratidão a todos os envolvidos e por me permitir sentir tomamos o melhor.

• Gratidão por toda breca.

Hoje entendi o momento de respiração nos ajuda a lembrar o chão que habita em nós.

Curso de Extensão: Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais
Diário de Bordo de Carolina Braga, 23 de janeiro de 2023

Respiração

agui tudo começa. Experimentei bastante conectar respiração e movimento e energia.



Exercício

Tensões corporais

→ de Reação

e prende a

→ a atuação ativa

respiração =

→ ceder / restituir água parada.

Princípios de teatro
- melhar
- vibor
(...)

P/casa:

Princípios:

(Repetição)

Respiração

passos

Tônus musculares

d'água.

aquecer

Estrutura

de 3 a 5

Movimento

de 4 a 6

Energia

voiaçoes

"Mantra"

é su fazer

com meus

alunos também

(ele tem muito

medo):

☉ ☉ ☉ ☉

Caminhos e respirar.

2 passos

easy

Uma volta é 20

Inspira

é fácil

uma volta

expira

Eu posso

☉

(2,4,6,8)

Eu quero

Eu faço

Minha impressão é que conectamos com nós mesmos p/ explorar a "verdade" da cena. Só o começo. Muito bom. Penso que é necessário criar uma sensação de atenção dilatada p/ a criação artística

Curso de Extensão: Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais

Diário de Bordo de Julia Faundes, 23 de janeiro de 2023

- 1 - Respiração
- 2 - Tônus muscular
- 3 - Estrutura
- 4 - Movimento
- 5 - Energia

O princípio básico do teatro
na RESPIRAÇÃO
Ação da troca !!!

- # Começar, ^{desenvolver} ~~transmissionar~~ e terminar o MOVIMENTO
- # Ombinação de elementos e "temperos" pl composição de personagem X ESTEREÓTIPO
- ↳ Qualidade de movimento, personalidade, elementos da natureza, animais, formas, etc.

ARTE E VIDA:

- = Ações como uma ação ativa INTENCIONAL
- Começar e terminar o movimento
- = TENSÃO X FLUIDEZ, ^o tônus necessário

} *Manter a vida!*

Curso de Extensão: Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais

Diário de Bordo de Leôni Cristina, 23 de janeiro de 2023

Saltei da cama fora do horário proposto, o que fez com que a limpeza e organização do espaço levasse mais tempo que o previsto.

Senti falta do direcionamento para o alongamento individual, de maneira me situar/sentir o espaço.

As caminhadas, passadas + respiração, me ajudam a sentir um corpo afiado pelo álcool. Ah, Dioniso! Achei muito didática as explicações, gosto das repetições em grupo dos princípios marciais, o que pode ser usado mais, com outros conceitos, verbalizar ajuda a memorizar.

Respiração - Tônus Muscular - Estrutura - movimento e energia

Como explicar isso que na prática é tão simples, palpável, em palavras?

Auto-controle do corpo e expansão de limites, dentro da possibilidade de cada um.

Acho muito sensível a posição do professor, mostrando sempre alternativas de movimentos no tempo, livre os alunos do constrangimento de não conseguirem fazer ^{as estruturas corretas} os movimentos que o professor faz. E, na verdade, todos fazem do seu melhor jeito. Vivam as adaptações!

Condução da aula didática, eficaz, suave e emotiva, que encorage a continuidade do processo. Alguns momentos, poucos a fala foi excessiva.

Curso de Extensão: Composição de Corpos Cênicos e os Princípios MarciaisDiário de Bordo de TITO AURELIANO FILHO, 23 de janeiro de 2023

- RESPIRAR
- TORNO MUSCULAR
- ESTRUTURA / DESESTRUTURAR
- MOVIMENTO
- ENERGIA

- MOLNAGEM
- FLUTUAÇÃO
- VOO
- IRRADIAÇÃO

O QUE ESTEVA PRESENTE EM MIM
FOI A LIBERDADE DE EXPRESSÃO,
SER QUEM EU SOU. GRATIDÃO.

TJA

Curso de Extensão: Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais

Diário de Bordo de Debora de Almeida Guedes, 23 de janeiro de 2023

A primeira aula foi muito proveitosa, os exercícios trabalharam bastante os movimentos corporais, e isso é algo que eu adoro, tanto para o dia-a-dia quanto para trabalhos.

O professor é muito didático e divertido, tornando a aula prazerosa. Apesar de não ter feito esses exercícios de hoje antes, adorei cada um e pude conhecer ainda mais os limites do meu corpo.

Curso de Extensão: Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais

Diário de Bordo de Chela de Souza Luiz 24 de janeiro de 2023

Nossa! Que dia potente. Foi muito prazeroso e *desruptivo. Como o contato corpo a corpo tem me feito bem.

Algumas circunstâncias me fizeram temer o contato. Mas tenho percebido que é o medo, o receio, do autocontato.

Hoje deparei-me com meu eu agressivo. Com uma Chela fisicamente forte!

Legal ter a consciência disso!

• Que rico será transpor tudo isso para a artista que me busco tornar à cada dia. Só Gratidão!

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Eu, _____, portadora(o) do RG nº _____, inscrita(o) no CPF sob nº _____, residente à _____, responsável legal de _____, autorizo o uso de imagem e voz, registrados por meio de fotos e vídeos, em artigos, dissertação, tese e mídias, redes sociais, com finalidades educacionais e de divulgação, relacionada ao trabalho de pesquisa acadêmica e preparação de atores do professor mestrando Edimilson Aprígio Braga e da professora mestranda Leôni Cristina dos Santos Dias. A presente autorização é concedida de forma gratuita, como contrapartida da participação de _____ no Curso de Extensão "Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais", da Universidade de Brasília-UnB. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito, sem que nada haja a ser reclamado posteriormente a título de direitos conexos à imagem e voz.

Brasília, 23 de janeiro de 2023

CPF:

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Eu, _____, portadora(o) do RG nº _____, inscrita(o) no CPF sob nº _____, residente à _____, autorizo o uso de minha imagem e voz, registrados por meio de fotos e vídeos, em artigos, dissertação, tese e mídias, redes sociais, com finalidades educacionais e de divulgação, relacionada ao trabalho de pesquisa acadêmica e preparação de atores do professor mestrando Edimilson Aprígio Braga e da professora mestranda Leôni Cristina dos Santos Dias. A presente autorização é concedida de forma gratuita, como contrapartida de minha participação no Curso de Extensão "Composição de Corpos Cênicos e os Princípios Marciais", da Universidade de Brasília-UnB. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito, sem que nada haja a ser reclamado posteriormente a título de direitos conexos à imagem e voz.

Brasília, 23 de janeiro de 2023

CPF: