



Universidade Federal
de São João del-Rei

Universidade Federal de São João Del-Rei

Departamento de Artes da Cena - DEACE

NELSON BRUNO DELFINO DA CONCEIÇÃO

VER E PRATICAR - O Teatro Em Via De Mão Dupla

Artigo de TCC apresentado à banca examinadora para obtenção do título de licenciado pelo curso de Teatro (COTEA) no Departamento de Artes da Cena (DEACE) da Universidade Federal de São João del-Rei.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Ana Cristina Martins Dias

Julho / 2019

“Quem ouve histórias, sendo estimulado a compreendê-las exercita também a capacidade de criar e contar histórias, sentindo-se, quem sabe, motivado a fazer história.” (DESGRANGES, 2011, p.23)

VER E PRATICAR - O Teatro Em Via De Mão Dupla

Nelson Bruno Delfino da Conceição¹

RESUMO

Este trabalho investiga de maneira prática o uso dos recursos da mediação teatral com o intuito de pesquisar o processo de intermediação entre a cena e o espectador. Analisando a abordagem de Flávio Desgranges no seu livro “Pedagogia do Espectador”, que expõe estratégias para que o teatro e a escola possam aproximar-se de maneira efetiva. Nesse artigo defende-se a educação libertária (na cena e na sala) a partir do estudo de Silvio Gallo sobre teóricos anarquistas, que deu origem à sua “Pedagogia do Risco”. Sob essa perspectiva, afirma-se aqui a noção de que no encontro do aluno (de espaço formal/não formal de ensino) com a cena teatral (criada com princípios pedagógicos anarquistas), podemos usar uma metodologia de aparatos técnicos/sensíveis para ampliar a experiência artística e incentivar uma recepção crítica aos eventos espetaculares que fazem parte do cotidiano do aluno/cidadão. Essa investigação fundamenta-se no princípio de que o teatro é parte da vida, defendida pelo Professor Doutor André Magela (UFSJ), e que, portanto, “fazer teatro” é um caminho para desenvolver conhecimentos que possibilitam re-escrever a própria história. Nessa pesquisa, utilizou-se o texto teatral como recurso para verificar a interseção entre “o ver e o fazer teatral”.

Palavras-Chaves: Teatro; Educação; Mediação Teatral; Texto Teatral; Pedagogia do Risco.

¹ Licenciando do curso de Teatro da UFSJ - Universidade Federal de São João del-Rei, Minas gerais, Brasil.
E-mail: nelsonbrunodelfino@gmail.com.

A Cena e a Sala

A relação entre a escola e o teatro adquiriu nova configuração a partir da regulamentação do ensino de Arte, em suas quatro linguagens (música, dança, artes visuais e teatro), na estrutura básica de ensino pela Lei nº 13.278, de 2016. Apesar da lenta implementação dessa medida (cinco anos para adequação visando formação de professores suficientes para o seu cumprimento), a disciplina de Arte dentro do currículo é um avanço para uma sonhada perspectiva do ensino básico obter professores qualificados em cada uma dessas áreas. Flávio Desgranges, professor de teatro² e pesquisador no campo da mediação teatral, no seu livro “Pedagogia do Espectador” (2010) argumenta como esse profissional, licenciado em teatro, pode mediar o encontro dos alunos com os espetáculos oferecidos pela instituição escolar e a proposição de jogos e exercícios teatrais potencializadores para uma descoberta prazerosa da apreciação artística, salienta também a importância dos demais professores e membros do corpo docente conhecerem os meandros dessa linguagem, e assim esse único professor de teatro, não será um contra todos dentro da escola, lutando para que a instituição se abra a propostas de qualidade. Como podemos então conjugar o ensino do teatro dentro das instituições de educação com a frequência a espetáculos artísticos que despertem o interesse dos alunos, além de construir estratégias para que os demais professores iniciem também contato produtivo com essa arte?

A escola vai ao teatro - Relato de uma experiência

No silêncio do camarim, eu pensava em como poderia fazer daquela apresentação algo significativo para as crianças que iriam assisti-la. Exercícios de respiração. Alongamento corporal. Maquiagem, figurino, objetos cênicos. Tudo checado. As luzes do palco diminuem e na coxia chegam os primeiros risinhos. Elas chegaram. Minutos depois invadem a plateia e o teatro torna-se vivo. As professoras distribuem como folhetos as regras: não falem durante a peça, não levantem, não gritem, não riam alto, etc. Respiro fundo. O anúncio da produção. O espetáculo começa. Depois de 15 minutos de peça eu finalmente tenho uma marcação (posição determinada previamente no palco) que me possibilita olhar o público de frente, e eu

² UDESC - Universidade Estadual de São Catarina.

percebo que até aquele momento sequer sabia como eram os rostos daquelas crianças. Eu não sabia do que elas gostavam, se haviam escolhido assistir aquela peça, o que lhes interessava. Simplesmente um dia a escola as colocou dentro de um ônibus e elas foram convidadas a participar daquele evento cênico. Ao longo da peça eu percebi que alguns estavam totalmente envolvidos com o desenrolar da história, enquanto outros fugiam: para o celular, para o colega do lado, para qualquer lugar. E eles eram culpados? Não. Nem sabiam porque estavam ali. No final, algumas fotos. Abraços e fim.

O Teatro Dentro do Ambiente Escolar

Essa experiência, relatada acima, que ocorreu no ano de 2018, quando apresentei o espetáculo infantil “Tik Pu Iki” de minha autoria, no teatro municipal Sylvio Monteiro em Nova Iguaçu, cidade da baixada fluminense no estado do Rio de Janeiro, é comum, seja quando a escola vai ao teatro ou quando as companhias vão à escola. O fato é que na maioria dos casos, tudo é determinado previamente sem conhecimento dos alunos, que não são preparados ou questionados sobre as propostas assistidas. Como consequência, essas experiências teatrais podem se tornar entediadas e sem muito significado para os alunos, que associam o teatro a mais uma tarefa estudantil. Desgranges (2010) fala sobre como isso torna-se nocivo para a formação do aluno/espectador e a necessidade de uma relação diferente entre o teatro e a escola, pois, na maioria dos casos, principalmente em locais periféricos, o primeiro contato da criança com o teatro acontece por meio da escola, seja em idas ao teatro, na visita de grupos teatrais na escola, ou na montagem de espetáculos em datas comemorativas. “É fundamental que a relação do espectador em formação com o teatro não seja a do aluno que cumpre uma tarefa imposta, mas a do sujeito que dialoga livremente com a obra, elabora suas interrogações e formula suas respostas.” (DESGRANGES, 2010, p.67). Ao entendermos que a apreciação da obra artística pode ser despertada para além da criação de condições ao seu acesso, mas também pela experiência qualificada, e com o prazer do espectador em ser um participante neste jogo, assim como defende Desgranges, o teatro dentro do ambiente formal/não formal de ensino não deve ser tratado como uma obrigação. Esse encontro pode ser uma “Intersecção de cena e sala” (DESGRANGES, 2010, p.9), seguindo o movimento de uma educação libertária que não tem a função de perpetuar uma

estrutura social, mas a partir do estímulo ao pensamento crítico do cidadão/aluno, provocar nele a percepção de que é capaz de transformar a sociedade. Nessa perspectiva, aliado ao estudo de Desgranges, durante o primeiro semestre de 2019 realizei com o “Coletivo Meu Pai Diz Que Vem”, formado por alunos do curso de teatro da Universidade Federal De São João del-Rei, a montagem de um espetáculo pautado em princípios defendidos pelo pesquisador e professor Sílvio Gallo no seu livro “Pedagogia do Risco” que tece uma pesquisa sobre a educação anarquista. Uma teoria que pensa a educação como um espaço de transformação da sociedade:

Esta teoria concebe a educação como fenômeno político-social que se pode abrir em duas frentes: ser o veículo da reprodução da sociedade e, portanto, de sua manutenção; ou ser um espaço privilegiado para a realização de algumas tarefas que culminem com um processo radical de transformação da realidade social. (GALLO, 1995, p. 163)

Com o intuito de identificar novas possibilidades de relação entre o espectador e a cena teatral, o trabalho que originou-se dessa pesquisa foi apresentado para três grupos diferentes: participantes de uma oficina de jogos teatrais realizada durante o 3º Festival de Teatro de Cipotânea / MG entre os dias 17 e 21 de abril de 2019; grupo de teatro da 3ª idade do projeto de extensão da UFSJ “Universidade Aberta para a Terceira Idade” em maio de 2019; e em uma oficina aberta à população da cidade de São João del-Rei no mesmo período. O trabalho foi dividido em três etapas: inicialmente foi feito um primeiro encontro com os participantes para que fossem realizados jogos com o texto da peça, depois no segundo encontro apresentamos o espetáculo, e no terceiro momento os participantes recriaram o texto e a cena e apresentaram para os atores. Para coletar dados como idade e escolaridade e obter por escrito a percepção do espetáculo e da oficina pelos participantes, foram criados três questionários específicos para cada etapa do processo. Estes questionários têm o intuito de identificar se os participantes perceberam em si transformações ao realizarem as atividades propostas e qual a relação que fazem desse trabalho com a sua vida. A intenção da oficina aliada ao espetáculo foi utilizar os princípios defendidos por Gallo de uma educação que rompa com um modelo tradicional de ensino. Nesse sentido, ao pensar uma pedagogia teatral, volto meus olhos para uma educação que se propõe libertária, em que o indivíduo possa, no caso do teatro, ser capaz de compreender sua própria história, reinventar narrativas, e ser provocador de transformações sociais, o que Gallo identifica na educação anarquista:

A educação anarquista, por sua vez, teria por objetivo desestruturar essa ideologia social e ensinar a construção da liberdade, para que cada um pense e aja à sua maneira, criando a sua própria ideologia, assumindo a sua singularidade, sem no entanto fechar-se para a amplitude do meio social. (GALLO, 1995, p.37)

Penso então numa pedagogia do espectador que possibilite ser braço de uma educação libertária, que não seja mola de reprodução da sociedade capitalista calcada em princípios opressores. Se pensarmos que o domínio da teoria e da prática possibilita a construção de um cidadão completo, entendemos que fornecer conhecimentos para que o espectador/cidadão possa ter uma percepção mais apurada é um caminho nesse sentido, como Desgranges salienta:

Para se pensar uma pedagogia do espectador torna-se relevante, entretanto, considerar não apenas a proposta estética que constitui o espetáculo, mas também os procedimentos extra-espetaculares que podem fornecer instrumentos preciosos para uma recepção mais apurada. (DESGRANGES, 2010, p.175)

Tornou-se bastante comum o teatro ser apontado como valioso aliado da educação, sendo indicada a frequência a espetáculos como relevante experiência pedagógica. Esse valor educacional intrínseco ao ato de assistir a uma encenação teatral, contudo, tem sido definido, por vezes, de maneira um tanto vaga, apoiada em chavões do tipo: teatro é cultura. Outras vezes, percebido de maneira reducionista, ao serem enfatizadas somente suas possibilidades didáticas de transmissão de informações e conteúdos disciplinares, ou de afirmação de uma determinada conduta moral. (DESGRANGES, 2011, p.22). Esse trabalho é uma tentativa de compreender que a obra teatral pode propiciar ao aluno/participante/espectador caminhos para que ele seja capaz de refletir criticamente a cena e assim sua própria história, e ser capaz de criar novas narrativas em sua vida.

O Aluno-Espectador que recria a cena e sua própria história

É inegável a resistência, mesmo em tempos de consumo da imagem tão exacerbados, de artes como o teatro e a literatura, que continuam provando sua importância cultural na vida humana. Longe de últimos suspiros de agonia, a linguagem teatral coloca-se como potente em renovação de experiências artísticas. A televisão e o cinema que compõem, junto com outras mídias, as novas tecnologias de consumo, utilizam a teatralidade dessa arte, mas esse

fato não retira do teatro seu papel comunicativo e reafirma sua existência. Celso Favaretto cita no prefácio do livro de Desgranges (2010), experiências internacionais, que serviram de base para a pesquisa do autor, tentativas de propor encontros reflexivos entre a arte e o público. Nesse sentido Favaretto sinaliza a importância de uma pedagogia do espectador, que se justifica diante de um cenário de mercantilização dos espetáculos, e principalmente da espetacularização dos eventos sociais. Ao se pensar uma pedagogia de intermediação dessas obras artísticas, existe um caráter de mobilização para que o espectador possa desenvolver um pensamento crítico e reflexivo e utilizar essas contribuições para refletir sua própria atitude na vida cotidiana. Favaretto indica que essa não é uma tarefa simples, porém de extrema necessidade, e para isso os artistas/educadores não devem negar o espaço social e político onde essas propostas de mediação teatral serão colocadas em prática. (DESGRANGES, 2010, p.5-11). Jogos de improvisação, jogos dramáticos e jogos teatrais são algumas das estratégias adotadas por educadores ao redor do mundo para que os alunos possam experienciar os elementos da linguagem teatral, formular suas próprias criações e analisar de maneira crítica os espetáculos assistidos. (DESGRANGES, 2011, p.92-102)

Podemos tecer uma relação entre a concepção da educação anarquista que busca uma formação não fragmentada do indivíduo, ao concebermos uma apreciação artística mediada para que o espectador possa apreender a arte como um todo. Esse trabalho de criar mecanismos para que o espectador aos poucos possa exercer seu papel de co-autor da experiência artística não é das mais simples e demanda consciente luta contra a cultura do silêncio. “Empresa árdua esta: retirar o espectador de seu mutismo, de sua inapetência ao discurso, do seu sono rancoroso que evita o pensamento, para despertá-lo para o diálogo com a diversidade, é tarefa quase heróica.” (DESGRANGES, 2010, p.9). Esse espectador habilitado a empreender uma reconstrução da cena assistida pode talvez reconstruir os espetáculos que presencia no cotidiano. “Com um senso crítico apurado, esse cidadão-espectador, consumidor-espectador, eleitor-espectador procura estabelecer novas relações com o entorno e as diferentes manifestações espetaculares que buscam retratá-lo.” (DESGRANGES, 2010, p.37).

No livro de Gallo citado anteriormente, o autor contextualiza a visão dos principais teóricos anarquistas sobre a educação, a partir da concepção de liberdade. Essa definição é fundamental para o entendimento da relação entre a anarquia e a educação. Para esses teóricos a liberdade é como uma construção social, que só acontece na relação do indivíduo

com o outro, e só é possível com a liberdade do outro, diferente do pensamento iluminista que define a liberdade como um ato natural. Para o liberalismo, a liberdade é sempre natural, nunca uma construção social. (GALLO, 1995, p.21).

Ao contrário do popular ditado, a liberdade do indivíduo não termina onde começa a liberdade do outro, mas ambas as liberdades começam juntas. Liberdade, para Proudhon, é comunhão (...) Deste modo, ele afirma que a liberdade é a própria condição para a experiência da sociedade. (GALLO, 1995, p.23)

Assim na visão dessa teoria a educação tem um papel fundamental na construção de uma sociedade libertária, em oposição ao que ocorre no sistema capitalista, que utiliza a educação como meio de perpetuação de uma cultura de dominação: “A educação popular capitalista é, muito propriamente, uma “educação servil”, que procura manter as massas na ignorância, ensinando-as a obedecer e a servir, para manter a supremacia das classes dominantes.” (GALLO, 1995, p.49). As experiências desenvolvidas dentro da perspectiva libertária suscitam uma relação com o conhecimento que entende a formação completa do indivíduo, tanto na prática quanto na teoria:

É no âmbito da Educação, porém, que o pensamento libertário do anarquismo tem suscitado maior interesse. Afinal, educadores anarquistas têm realizado experiências muito fecundas em escolas que se transformaram em modelos de crescimento humano e convivência civilizado. Em nenhum outro espaço social que não o da Educação, faz-se tão necessário a liberdade para ser e criar, a igualdade de consideração humana e de oportunidade, como necessário se faz sempre o ideal de solidariedade. (GALLO, 1995, p.11)

Assim, o pensamento anarquista defende que só quando o homem desfruta da liberdade, pode ser completo e exercer sua humanidade. “Uma sociedade socialista libertária seria, pois, a realização do homem completo, livre e senhor de suas habilidades.” (GALLO, 1995, p.24). Quando pensamos no âmbito artístico, bebendo dos princípios dessa teoria da educação, percebemos que o espectador é bombardeado constantemente na sociedade da espetacularização pelas novas mídias, o que pode o impedir de manifestar reflexão crítica sobre o que está assistindo.

A indigestão de signos empurrados goela abaixo, o abuso e banalização da ficcionalidade, o estilhamento visual, a hiper-fragmentação narrativa modificam ainda o campo da percepção do espectador, influenciando seu modo de relação com a espetacularidade e seu horizonte de expectativa. (DESGRANGES, 2010, p.32-38)

Então para identificar os efeitos concretos dessa teoria, realizei estas experiências de mediação teatral pensando perspectivas para aplicação desses processos em espaços formais e não formais de ensino, em consonância com a minha prática de iniciação científica realizada na UFSJ.

O teatro como potência de vida

No ano de 2017 comecei a fazer parte do projeto de pesquisa “Produção de Subjetividade em Dimensões Teatrais”, financiada pelo CNPq, como bolsista de iniciação científica. O projeto acontece no curso de teatro da UFSJ em duas vertentes: encontros práticos/teóricos para estudo de uma série de exercícios, chamados de prototípicos³, e aulas de teatro em espaços de ensino formal na cidade de São João del rei. Esse projeto de pesquisa é coordenado pelo professor e pesquisador André Magela. Para ele, o teatro está em constante uso na nossa rotina: quando planejamos o futuro, quando recorremos ao passado ou estabelecemos uma ação conjunta, por exemplo, estamos fazendo uso de princípios teatrais. Um “teatral” que está na vida. Faz parte da vida. A criança não precisa ir à escola aprender sua língua materna, pois isso já ocorre no seu dia a dia, e sim para conhecer as engrenagens desse sistema e potencializar o seu uso. Da mesma forma, na sua concepção, o teatro é um saber que integra a vida, e seu estudo e conhecimento são importantes para que a relação do indivíduo com esse teatro na vida, chamado por ele de “Dimensões Teatrais”, possa ser cada vez mais potente:

São processos teatrais porque podem ser descritos resumidamente como modulações imbricadas do tempo, do espaço e do comportamento, o que podemos chamar de dimensões teatrais da vida. A perspectiva aqui desenvolvida se foca sobre esta teatralidade inerente à vida social: formas, forças e percepções teatrais entranhadas no cotidiano, e que devem ser abordadas por aulas dedicadas para isto, se pensamos a educação como política de intervenção na sociedade pelo enriquecimento da cognição, no sentido mais abrangente, de todas as pessoas. (MAGELA, 2018, p.305)

³ Exercícios corporais cuja prática é inspirada por conceitos e perspectivas oriundas de escritos de Gilles Deleuze (2002, 1988, 1991, 1992, 2005, 2003), Félix Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 1996), Michel Foucault (2004) e Jerzy Grotowski (1987, 2001, 2012).

Assim, as aulas de teatro podem ser pensadas como necessárias a todas as pessoas, pois a prática dessa educação teatral pode potencializar o uso de inteligências que são teatrais. No nosso cotidiano fazemos uso de recursos que foram incorporados ao teatro, mas esses recursos não são exclusivos das artes da cena e sim do humano, portanto quando aprimoramos, com jogos e exercícios, o uso desses recursos chamados aqui de “inteligências teatrais”, potencializamos nossa modo de estar na vida.

O praticante da aula de teatro constrói em seu corpo conhecimentos que lhe possibilitam o uso de inteligências que estão dentro da cena, mas que são usadas na sua vida cotidiana. (...) percepção mais complexa do espaço, do tempo e de relações humanas ou a capacidade de invenção colaborativa de outros mundos de experiência e novas formas de viver. (...) um estrato teatral que forma a vida cotidiana e que a prática qualificada da cena exercita e amplia. (MAGELA, 2017, p.28)

Em nossas relações diárias utilizamos princípios que são levados para a cena, porém são parte da vida de todas as pessoas e podem ser exercitados com aulas de teatro. Nesse sentido, em 2016, a INSEA - Sociedade Internacional de Educação pela Arte – enviou uma carta aberta ao governo brasileiro em que são elencados tópicos, na sua maioria de carácter cognitivo, relacionados ao ensino de teatro⁴:

“conhecimentos e competências essenciais para a vida”: “saber comunicar; persistência e atenção; cooperação; resolução de problemas; auto-regulação; pensamento crítico; pensamento criativo; conhecimento das culturas; conhecimento da identidade pessoal e comunitária; consciência e respeito pela diversidade; desenvolvimento de valores cívicos/valores sociais e comunitários”. (MAGELA, 2017, p.47)

⁴ Estas aulas de teatralidade fomentam, na acepção aqui sendo construída, a instauração social de um paradigma estético como avaliador e orientador das ações de cada um, para o fomento de uma vida estética, imbricada a uma estética da existência. Se pensamos assim, é necessário abordar o teatro não apenas como fenômeno cultural institucionalizado (espetáculos teatrais, por exemplo), mas como uma dinâmica complexa que mobiliza aquilo que está presente no comportamento, aquilo que é teatral no dia-a-dia. Trata-se de processos cognitivos implicados em todas as esferas da experiência – desde colaborar com uma pessoa que está com apenas uma mão livre apertando o botão da garrafa térmica porque ela acabou de pegar uma xícara (sem ela ter pedido, deduzindo sua intenção pelas circunstâncias e papéis já estabelecidos), até a emulação mental dinâmica de vários cenários ou roteiros alternativos em uma situação, para tomar a melhor decisão. (MAGELA, 2018, p. 305)

Com o intuito de pormenorizar competências que são trabalhadas com o teatro, em seu artigo “Cognição Teatral” (2018), Magela elenca elementos operados no teatro e identificados como cognitivos:

Pensar o teatro de modo intensivo, e em sua cognição, é também por em relevo a qualidade teatral de um fato, de uma ação, de um ambiente. Na intenção de tornar mais concreta essa perspectiva, são discriminados abaixo elementos operados pelo teatro naquilo que podemos identificar como a cognição de caráter teatral que ocorre sempre na vida de todos em suas relações intersubjetivas.

- Perceber as relações do corpo com e no espaço;
- Pensar e agir coletivamente sem necessidade de comunicação explícita e/ou segura (fala, gestos, sinais);
- Sustentar a angústia de não compreender os eventos, mantendo-se no desenrolar dos acontecimentos, mesmo sem o amparo de certezas;
- Desenvolver sensibilidade crítica sobre as próprias ações;
- Constituir alternativas éticas e sistemas de valores pautados no âmbito estético, diminuindo o poder de valores meramente utilitaristas;
- Escolher o momento adequado (*kairós*) para uma fala, para uma ação, percebendo “janelas” para entrar no fluxo dos acontecimentos e coproduzi-lo, em temporalidades e funcionalidades (forças) complexas, respondendo de maneira dinâmica às situações. (MAGELA, 2018, p.306-307)

Então, a partir do meu contato com essa teoria, penso uma prática de formação de espectadores nesta perspectiva. Se o teatro já é utilizado pelas pessoas no seu cotidiano, assistir espetáculos de maneira ativa, refletir criticamente sobre esse teatro, pode ser um potencializador dessa inteligência teatral. Magela sinaliza em sua pesquisa, a educação teatral como um processo de subjetivação, deste modo as atividades propostas durante as oficinas de mediação teatral foram centradas em experiências pessoais dos participantes:

A abordagem adotada compreende a educação teatral de um modo mais abrangente, conexo a uma experiência teatral da realidade, e sua caracterização como processo de subjetivação. Nesta perspectiva, os processos abordados nas aulas de teatro se dirigem para a vida dos alunos, não quanto a suas temáticas, mas a operações pedagógicas que atuam em seus modos de agir, de sentir, de pensar enfim. O pensamento teatral estimulado nas aulas remeteria aos pensamentos e modos de ser que já estão operando em dimensões teatrais na sociedade (MAGELA, 2017, p.6)

Para Magela é preciso que os professores e profissionais envolvidos com a educação teatral, seja formal ou não formal, tenham conhecimento da necessidade e da finalidade dessas aulas:

Este processo de concepção, discussão e concretização de práticas de educação teatral escolar tem passado por transformações significativas, no que diz respeito aos entendimentos que o amparam e modos de sua efetivação. Mas há obstáculos neste processo - precariedades e necessidades de retificações e aprimoramentos em situações hoje quase impeditivas para a realização das aulas de teatro. Um destes problemas é a incompreensão, ainda muito generalizada, sobre os motivos e as matérias abordadas que tornam necessárias as aulas de teatro na vida dos alunos no ensino básico. (MAGELA, 2017, p.12)

Magela propõe que as aulas de teatro, sejam pensadas a partir de uma “Abordagem Somática” (MAGELA, 2017, p.28), em correspondência ao pensamento de Grotowski no seu método de treinamento do ator, que é baseado numa apropriação corporal dos conhecimentos sem a necessidade de verbalização, por isso a montagem do espetáculo “Lembre-se de mim”⁵, apresentado aos participantes da oficina de mediação teatral, foi criado a partir de exercícios retirados do livro “Em Busca de Um Teatro Pobre (1976), neste livro, o método de trabalho do diretor, no período de 1959-1966, é sistematizado. Transferindo esses princípios para um projeto de mediação teatral, podemos pensar em atividades que coloquem os participantes diante dos elementos cênicos, mas tornando-os aptos a criar interpretação particular desses signos, assim em contato com o espectador de maneira efetiva, procuramos estabelecer práticas que potencializam uma atitude que já lhe é inerente, mas que pode ser ampliada a partir da sua relação com recursos e aparatos estéticos. O intuito da oficina foi propiciar um pré-conhecimento de parte do texto da encenação que seria assistida, e após, possibilitar que o espectador assumisse o papel de ator e o ator de espectador, invertendo as posições sociais.

Desgranges salienta a importância de um domínio metodológico por parte dos monitores e coordenadores das oficinas de mediação teatral, que podem tecer conhecimentos sobre as engrenagens do fazer teatral de maneira horizontal ou verticalizando os elementos de composição, mas, enquanto caminho pedagógico, o processo deve estabelecer marcos norteadores para que não se tornem uma justaposição desordenada. O coordenador da oficina pode, de acordo com o tempo e demais condições, estabelecer se o trabalho de aquisição da

⁵ O espetáculo retrata a vida de dois refugiados lutando para sobreviver e amar. A peça propõe reflexão sobre a situação de milhares de jovens gays vivendo em países onde sua orientação sexual é considerada crime.

estrutura da linguagem teatral, em paralelo a uma expressão artística, se dará focando em determinados elementos da montagem cênica, tendo em vista que um espetáculo possui incontáveis possibilidades de interpretação e abordagem. (DESGRANGES, 2011, p.159-160). Como objeto de análise neste trabalho, utilizamos o texto dramaturgico como ponto norteador para desenvolvimento da oficina. O texto neste trabalho tornou-se a lanterna para que os espectadores participantes da oficina pudessem desbravar a selva da encenação. O objetivo principal é que, com as nuances da construção da dramaturgia, esses espectadores-pesquisadores possam obter subsídios para empreender uma frutífera análise da cena assistida. O público, ao assistir um espetáculo teatral que, de maneira direta ou indireta, possui uma forma dramaturgica que orienta todos os artistas envolvidos no trabalho, encontra-se diante de uma criação, um ato criativo que é estruturado dentro de um texto; essa oficina, então, concede a esse espectador, que através de uma análise realizou um ato criativo de auto-revelação⁶, estímulos para realizar um ato artístico que irá recriar, a partir de um retorno a si mesmo, a cena.

Oficina e apresentação do espetáculo

Um reencontro com o outro. Um encontro consigo. Nosso coletivo possui um ponto que une e entrelaça nossos caminhos: o fazer. Depois de um trabalho que nos ensinou na prática as “agruras e delícias” da cena, estávamos novamente com sede de nos aventurarmos na labuta. Na mão que desliza pela argila e constrói. Mas não queríamos somente nossos braços, nossa vontade era sentir o corpo do espectador e do ator num ato único de criação. “A representação do ator - afastando as meias medidas, revelando-se, abrindo-se, emergindo de si mesmo, em oposição ao fechamento - é um convite ao espectador.” (GROTOWSKI, 1976, p.198) E assim, tendo essa premissa, nós nos confrontamos com as paredes da sala de ensaio durante quatro meses para entender, primeiro em nós e depois no outro, o lugar que poderíamos abrir como um convite ao público. As cenas foram construídas com exercícios retirados do livro de Grotowski citado anteriormente, a partir da construção de partituras

⁶ A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo.. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total - não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido.(GROTOWSKI, 1976, p.41)

físicas e sonoras de memórias escavadas.⁷ Essa memórias tornaram-se símbolos para construção dos papéis. “Artifício - articulação de um papel por meio de símbolos.” (GROTOWSKI, 1976, p.3). Um trabalho de mãos dadas. De extrema confiança e respeito. Depois, entrelaçamos como serpentes no bote as palavras para a construção de uma dramaturgia pensada nos princípios da “Pedagogia do Risco”, buscando uma horizontalidade não do discurso, mas da ação. Por fim, o processo precisou ser “alimentado de fome”, para que continuasse vivo. Sobre a ideia de “vida para a cena”, reflete Magela (2017, p.10-11):

De modo implícito ou explícito, na maior parte das propostas teatrais há percepções mais fundamentais, de onde sairão os procedimentos e os critérios para aquela criação. Tais embasamentos têm uma relação íntima com a concepção do que seja “cena”, “arte” e “vida” para aqueles que os geram ou os seguem. Isto se mostra na intenção de produzir algo que esteja “vivo” para a cena (até quando, por antítese ou por uma concepção mais específica, isto for a morte ou a inação). Algo que nos atinja enquanto vivente e que altere ou pelo menos fale daquilo que importe para quem é envolvido pela obra.

A principal dificuldade foi como tornar esse processo que acontece dentro da sala de ensaio provocador para um outro que chega alheio a todos os acontecimentos pesquisados e descobertos durante a montagem. Nesse sentido, a catapulta do texto, em nossa opinião, tornou-se uma mola de proliferação de significações. O espetáculo foi estruturado com propostas de participação ativa do espectador. A cena é iniciada no momento em que o público chega na porta da sala/teatro. Os atores estabelecem um jogo em que o público escolhe o nome da cafeteria, lugar central do texto, e também escrevem suas saudades e esquecimentos que serão utilizados durante o espetáculo. Os atores perguntam os nomes de alguns dos espectadores, e esses nomes são escritos no cavalete em que se encontra a programação da cafeteria. Nossa intenção é que o público participe de múltiplas formas da

⁷ A montagem do espetáculo teve o seguinte plano de trabalho: primeiro, a partir de exercícios inspirados no método de treinamento de ator de Grotowski, construção de partituras corporais de memórias e sonoridades criadas pelos atores. No segundo momento a costura dessas partituras com o texto e no terceiro momento montagem das cenas com criação de personagens. As sessões de trabalho foram organizadas da seguinte forma: ritual de abertura, exercícios de experimentação, busca de memória, construção e escrita de partitura. Música e ritual de finalização.

Ritual de abertura: Marcha diagonal com número exatos de passos. Inclusão de uma palavra por cada um dos participantes e repetição no ponto exato. Sonoridade e gesto incluídos por cada um dos participantes em uma parte do percurso.

Ritual de finalização: cada participante deve encontrar seu animal interior e criar ações para os seguintes comandos; acordar, espreguiçar, alongar, correr, caçar e devorar os demais.

Exercícios de experimentação: Andar com diferentes partes do pé. Marcha de pombo. Improvisação com as mãos. Experimentação da voz em partes diferentes do corpo para conscientização dos ressonadores.

cena: atuando, fazendo a dramaturgia e sendo também cenário. Então, na entrada algumas pessoas do público são convidadas a segurar em seus ombros, como “homem-cartaz”, o cavalete de divulgação da cafeteria; depois dentro da sala/teatro, seguram uma caixa e tornam-se as mesas utilizadas pelos atores. Em alguns momentos a cena assume um lugar de quarta parede e o espectador apenas assiste, em outros momentos o público é convidado a cena, como no trecho da boate, em que todos são convidados a levantar e vestir roupas vermelhas como o figurino dos atores e são oferecidas músicas a partir das saudades escritas na portaria.

Em nossa primeira viagem com esse trabalho nos deparamos com as costas de uma cidade. Nosso espetáculo e oficina foi convidado a participar do terceiro Festival de Teatro da cidade de Cipotânea em Minas Gerais, uma cidade com aproximadamente 7 mil habitantes e a religião católica extremamente arraigada em sua cultura. O Festival aconteceu paralelo à semana santa, um dos principais eventos do catolicismo e de forte potencial econômico para a região. O resultado dessa “disputa” de público com um evento tradicional foi um completo esvaziamento das apresentações, que, por falta de espaço adequado, ocorriam dentro do salão paroquial da principal igreja da cidade, localizada na praça central. Em nossa oficina tivemos a presença de seis participantes de idades bem variadas, entre 9 e 40 anos, sendo duas crianças, duas adolescentes, um jovem e uma adulta. Três desses integrantes eram de outros grupos que estavam na cidade para participar do festival. Nossa primeira atitude diante da falta de integração da cidade com o evento teatral que ocorria para eles, foi realizar a oficina na praça em frente a igreja, para que os moradores pudessem perceber que algo estava acontecendo além da semana santa, porém ainda assim os moradores se mantinham distantes da programação do festival. Uma outra tentativa foi conversar com as pessoas que passavam pela praça para falar da oficina e do espetáculo que apresentaríamos. O retorno da grande maioria era de que não sabiam do festival e que a divulgação não tinha acontecido. Realizamos a oficina com esse número de participantes e apresentamos o espetáculo para cerca de 20 espectadores, sendo que alguns deixaram a apresentação no meio para participar da missa que começou antes do fim da encenação. No último dia do evento sentamos junto com o organizador e os demais grupos para dialogamos sobre o festival. O que percebemos foi a necessidade de ouvir e dar voz ao moradores daquele lugar, saber o que eles querem assistir enquanto proposições artísticas e que tipo de práticas eles gostariam de exercitar nas oficinas, pois em nossa percepção somente com essa abertura a cidade faria o movimento

inverso para receber artistas de outras regiões, e assim de fato seria possível uma troca entre os que chegam com propostas concebidas em outros lugares e outras questões com os moradores daquele lugar. Respeitar a identidade e aspirações talvez seja um passo importante para criar diálogo. Os seis participantes da oficina de jogos teatrais que propusemos como mediação do espetáculo reconstruíram ao longo de três dias algumas cenas.

Nossa principal tarefa foi reelaborar os exercícios para um público com faixa etária tão diversa (nosso espetáculo possui classificação indicativa de 14 anos). Era importante tornar o trabalho lúdico para que as crianças pudessem ter interesse em participar, principalmente ao discutirmos os temas do texto que toca em questões como: refugiados, homofobia e uso de entorpecentes. Conforme Desgranges, nossa função era gerar provocações para o que eles tinham vivenciado enquanto espectadores. “Portanto, a função do mediador teatral, em oficina, é estimular o participante a manifestar-se artisticamente sobre a cena, efetivando a (co) autoria que lhe cabe, elaborando compreensões que vão sendo construídas para além da mera análise fria e racional do que viu.” (DESGRANGES, 2011, p.168). Essa diversidade de momentos históricos dos participantes tornou o processo de mediação das rodas de conversa extremamente rico, pois tivemos a oportunidade de receber feedbacks com olhares particulares para a cena, assim como foi possível identificar a diferença de compreensão e ângulo de atenção para as camadas do espetáculo. Nossa principal lição foi entender a importância de não ter medo de falar sobre questões que são tratadas como impróprias para crianças, pois as próprias crianças que estavam participando das atividades nos disseram que esses temas e fatos aconteciam ao seu redor, seja na escola ou na rua, e que para elas não era novidade falar sobre esses assuntos e a necessidade de tocar nesses temas para entendê-los e desmistificá-los.



Foto1- Oficina de mediação teatral na Cidade de Cipotânea. Fotografia Lucas Martins.

Retornamos a sala de ensaio após nossa primeira oficina/apresentação para nos confrontarmos com as questões que emergiram do processo. A segunda oficina foi realizada na sala preta do curso de teatro da UFSJ e aberta à população da cidade de São João del Rei em maio de 2019. Cinco participantes responderam ao nosso chamado online e realizaram os exercícios que utilizamos como construção de partituras corporais no espetáculo assistido por eles. As memórias evocadas pelos participantes conversaram entre si, pois retratavam momentos da infância e da relação com os seus pais, o que também aconteceu durante o processo de montagem do espetáculo pelos atores. Devido ao número reduzido de participantes, os atores do espetáculo realizaram os exercícios de reescrever parte do texto e construção de cena junto com os alunos. Esse contato dos criadores da peça com os participantes da oficina proporcionou conversas extremamente produtivas para a compreensão do todo cênico, das escolhas feitas pelos artistas e principalmente da possibilidade de escuta do ator pelo espectador e do compartilhamento desses papéis.



Foto2 - Oficina de mediação teatral na Sala Preta do campus CTAN da UFSJ. Fotografia Nelson Bruno Delfino

Paralela a oficina realizada na sala preta, oferecemos o mesmo processo para um grupo de nove senhoras que compõem a oficina de teatro no projeto de extensão “Universidade Aberta para a Terceira Idade” promovido pela UFSJ.



Foto 3 - Oficina de mediação teatral no programa Universidade Aberta para a Terceira Idade. Fotografia Lucas Martins.

No primeiro momento da oficina realizamos a leitura de trechos do texto da peça, separados previamente, após em duplas criaram cenas com esses fragmentos e apresentaram para os atores. No segundo momento os participantes da oficina assistiram ao espetáculo e no terceiro momento realizaram perguntas para os atores e criaram uma cena em grupo. Esse trabalho de jogar com o texto é extremamente rico para a mobilização do aluno/participante como salienta a professora e pesquisadora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo:

Imaginar encenações para um texto, jogar com situações que serão redescobertas durante o espetáculo e escrever a partir de desafios similares aos dos autores são propostas especialmente férteis, na medida em que mobilizam os alunos a agir, formular discursos próprios, mergulhar no prazer da invenção e da metáfora. (PUPO, 2015, p.338)

Em cada dia do processo os participantes responderam a um questionário que serviu de norte para o andamento da pesquisa. Nos questionários preenchidos durante as oficinas foi possível perceber que a primeira experiência com teatro para a maioria dos participantes aconteceu por intermédio da escola. Outro dado importante foi que a maior parte não tem o hábito de frequentar espetáculos teatrais, mas quase todos responderam que assistir e/ou fazer teatro provoca transformação em sua vida, conforme trechos dos questionários citados abaixo:

Na sua opinião os exercícios nas aulas de teatro provocam alguma transformação na sua vida?

A- “Sim. Você percebe que há outras possibilidades de se portar, de se colocar no mundo além das regras estabelecidas pela sociedade vigente. Podemos fazer diferente, nos vestir diferente, sentar, andar, falar de forma diferente.”

Você considera que essa apresentação pode provocar alguma mudança na sua vida?

A- “Sim. Um bom espetáculo sempre acrescenta um pouco mais na nossa vida. Precisamos de beleza, poesia para vivermos mais felizes e termos uma maior compreensão da vida sem nos deixarmos manipular.”

Para você reescrever o texto possibilita repensar as relações escritas na vida real?

R- “Reescrever é um processo de repensar e colocar em ordem coisas difusas da vida. Tudo isso contribui na reflexão.”

R- “Sim, ao reescrever podemos mudar a ênfase e o caráter do que foi contado. Sendo assim podemos aplicar esta “reescrita” na vida real, mudando a ênfase para fatos mais positivos. (ou não)”

Segue abaixo material quantitativo retirado dos questionários:

Primeira oficina realizada no Festival de Teatro de Cipotânea

Idade	Escolariedade
49	Superior completo
12	7º ano
12	8º ano
13	8º ano
17	3º ano do ensino médio
9	5º ano

Segunda oficina Realizada na Sala Preta do Curso de Teatro da UFSJ

Idade	Escolariedade
18	Superior completo incompleto
31	Ensino Superior
61	Ensino superior
28	Ensino superior
37	Ensino Superior Incompleto

Terceira oficina realizada no programa de extensão Universidade Aberta para a Terceira Idade

Idade	Escolariedade
69	Ensino médio
68	Ensino médio
77	Primário
62	Ensino médio

75	5º ano
79	Ensino médio

Frequência dos participantes da oficina em espetáculos teatrais

	Nunca	Pouco	Frequentemente	Muito
1º oficina		3	2	1
2º oficina	1	3	1	
3º oficina	1	2	1	1

Primeira experiência como espectador de teatro

	Escola	Pais	Iniciativa Própria	Outros
1º oficina	3	1	1	1
2º oficina		1	1	1
3º oficina	3	1	1	

Quando questionados sobre a influência da leitura do texto na compreensão do assunto do espetáculo a grande maioria não atribui grande importância a esse fato:

Ler o texto antes contribui para compreender melhor o assunto da peça?
Sim
Acho que sim
Mais ou menos
Não
As vezes, depende muito da atuação
Sim, porque da pra entender o enredo desde o inicio
Sim, mas pode interfiri pois cria expectativa
Acredito que sim, embora além do texto escrito há também o texto cênico

Não

Sobre reescrever as cenas e apresentá-las aos atores, os participantes atribuem uma transformação maior por conta do desafio da tarefa do que pela relação direta com o seu cotidiano, o que sugere ser necessário uma pesquisa que acompanhe o espectador por um período maior para identificar melhor essa questão:

Para você reescrever as cenas e apresentá-las provoca transformação em sua vida?
Sim - desafio
Sim - Lembranças, saudades, segurança
Sim
Sim
Sim, de maneira que reescrever te faz buscar mais clareza nas suas ações do passado e como elas podem te influenciar
Sim
Sim
Não respondeu

Descortinar os caminhos do texto para trazer experiências como um ato de criação proporcionou aos alunos e ao coletivo proponente do exercício cumplicidade para travar diálogos pessoais em processo horizontal de troca e respeito às subjetividades.

Inspirador antes de mais nada é o estabelecimento de diálogos – por vezes desestabilizadores – com a cena, em que associações livres e a abertura para experiências de caráter sensorial sejam o fio condutor para que a subjetividade ganhe o primeiro plano. (PUPO, 2015, p.351)

O caminho de mão dupla do teatro conduz para uma potencialização da capacidade do participante/aluno de investigar os acontecimentos que a cena lhe apresenta e concede voz ao seu ato criativo. Sua participação é concreta na obra artística com o intuito de encorajá-lo a empreender esse processo no seu dia a dia.

Perspectivas para um aluno investigador através do teatro

As formas artísticas fazem parte da vida humana desde seu princípio; assim como a humanidade altera e adapta-se às mudanças históricas e sociais, as artes se metamorfoseiam para dar conta das questões que estão postas na sociedade. Atualmente, a máquina social debruça-se sobre uma vida extremamente espetacularizada devido à velocidade das informações e às redes sociais. Nesse contexto, veículos como cinema e televisão atraem muito mais espectadores do que o teatro. As mudanças ocorridas no teatro a partir dos encenadores modernos deslocaram o centro da cena do texto para a plateia, que passou a assumir um papel de co-autoria nos espetáculos. Os artistas passam então a conceber suas obras com a finalidade de que o público participe efetivamente do ato criativo, mas esse ato não é inato ou natural: assim como o artista necessita de conhecimentos e técnicas para realizar sua criação, o espectador precisa de formação para empreender essa compreensão artística do teatro. Surge então, situando-se entre a obra e a recepção, a mediação teatral, um campo de pesquisa que entende que esse fazer criativo do espectador depende de uma aquisição cultural, não se tratando de uma qualidade inata. (DESGRANGES, 2011, p.36-38)

Estudiosos como Flávio Desgranges têm se dedicado nos últimos anos a compreender o ato do espectador pedagogicamente, imbuídos da vontade de propiciar a esse indivíduo uma apreciação artística que lhe convide a uma co-autoria, à análise e à reflexão. Então, pensar sobre uma pedagogia do espectador justifica-se para colaborar com esse cidadão na sua leitura crítica e própria da sociedade. Desgranges (2011) explicita pesquisas que confirmam que o primeiro contato com o teatro, para a maioria das pessoas, acontece dentro da escola, porém normalmente de maneira burocrática, sem autonomia, de modo que a criança acaba por encarar esse ato como mais uma tarefa escolar. Por outro lado, existem estratégias, como o projeto “Formação de Público” desenvolvido por Desgranges no estado de São Paulo, que preocupa-se com a capacitação dos professores para que os alunos possam através da descoberta do prazer na apreciação artística, adquirir material para travar diálogo com as obras apresentadas. Nessa perspectiva, um projeto de mediação teatral que se preocupe com a autonomia do espectador em seu processo criativo, pode ser abastecida com estudiosos da área da educação, como o professor Silvio Gallo, que descortina proposta de uma educação

libertária sob uma égide anarquista. Uma educação que pensa o aluno de maneira completa, capacitado de forma teórica e prática. Um ensino que vise a integração do aluno/participante/cidadão e proporciona a sua liberdade dentro desse processo.

A ideia de *formar* espectadores, que pressupõe um patamar a ser atingido, será substituída pela ideia de processo, de provocação dialógica. Um teatro interessado tanto na capacidade performática do espectador, de reagir aos lances propostos, de desferir golpes surpreendentes, quanto na *performance* da própria atividade artística, em sua capacidade provocativa, de formular novos lances, novos jogos de linguagem. (DESGRANGES, 2011, p.150)

Para se gostar de teatro, primeiro é necessário que se conheça teatro. Ninguém pode gostar de algo que não tenha conhecimento, então para que as pessoas despertem o prazer para a apreciação artística, primeiro é preciso conceder condições efetivas para o acesso aos pormenores dessa linguagem, sua engrenagem e seu funcionamento. É conhecendo teatro que o espectador entenderá porque vai ao teatro e poderá analisar criticamente os espetáculos assistidos, retornando depois a si mesmo para refletir sobre a relação dessa obra com sua vida e, com essas habilidades desenvolvidas, poderá escolher não só ir ao teatro, mas a que tipo de teatro ir. (DESGRANGES, 2010, p.33).

O indivíduo contemporâneo está imerso num mar de signos que lhe chega por inúmeros espetáculos cotidianos, mas esse gigante informacional ao invés de ampliar o campo de percepção do cidadão, utiliza a fragmentação, a ficcionalidade e outros elementos que podem dificultar a reflexão e conseqüentemente a crítica. Penso a formação de espectadores sobretudo na relação que o cidadão trava diariamente em uma sociedade múltipla em discursos, signos e espetáculos pautados em princípios com fins capitalistas. (DESGRANGES, 2010, p.36-38). É importante que a criança saiba que está indo ao teatro e que conheça as informações mínimas do programa do espetáculo, como o nome da peça, do autor, diretor, do que trata, qual a história, para que o aluno tenha consciência da atividade que está realizando. (DESGRANGES, 2010, p.76-77). Assim, esse aluno, espectador da vida, ao perceber que também é autor da “cena”, pode tornar-se autor na “vida”. Nessa perspectiva, Gallo nos indica a potencialidade de uma educação que vise a liberdade e a igualdade. Um olhar diferente em uma sociedade “parasita”:

No momento em que educamos para a liberdade e a igualdade, no seio de uma sociedade de exploração e desigualdade, já estamos realmente fazendo a revolução: estamos começando a mudar as consciências, estamos ajudando a ver o mundo de

maneiras diferentes - E ver de outro modo é o primeiro passo para a transformação, pois ninguém transforma nada se não consegue ver as coisas de outra maneira. (GALLO, 1995, p.67)

A experiência com a construção do espetáculo e a proposição da oficina mostrou que quando o participante tem conhecimentos aprofundados da obra sua relação e participação efetiva-se de maneira mais direta. Alguns participantes da oficina relataram que se sentiram parte do espetáculo, pois já conheciam o texto e tinham realizado exercícios com os atores e isso lhes possibilitou uma interação mais desinibida durante os jogos na cena. Participar desse processo amplia a percepção do todo e possibilita uma experiência de co-autoria da cena conferindo a esse espectador um papel, que lhe cabe, de artista na encenação, e assim talvez com essa experiência de reescrever uma cena assistida esse indivíduo/cidadão possa se sentir estimulado a empreender essa atitude na sua própria vida. Podemos então pensar, a partir dessas experiências, a importância da mediação teatral nas escolas e na sua contribuição para a formação de futuros espectadores.

Referências Bibliográficas

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. 3.ed. São Paulo: Hucitec, 2011. 183 p.

GALLO, Sílvio. **Pedagogia do Risco: Experiências Anarquistas em Educação**. Campinas, SP: Papiris, 1995.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

MAGELA, André L. L. **Abordagem somática na educação teatral**. In: MORINGA – Artes do espetáculo. Revista do departamento de artes cênicas da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: UFPB, 2017. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/34856>> acesso em 02 de junho de 2019.

MAGELA, A. L. L. **Cognição Teatral e Educação**. Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, v. 5, n. 3, 20 dez. 2018. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/43132>> acesso em 25 de junho de 2019.

MAGELA, André L. L. **Produção de Subjetividade em Dimensões Teatrais: Deleuze, Grotowski e Educação Teatral**. São João Del Rei: Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ); Projeto de Pesquisa Científica CNPQ; 2017.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Luzes sobre o Espectador: artistas e docentes em ação** Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 330-355, maio/ago. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>> acesso em 22 de junho de 2019.