

Jornada por *Verás Que Tudo É Mentira*: dos fios à trama

POR TEJAS (LÍVIA FIGUEIRA)¹

Para a mãe-aranha aquilo não passava de mau senso. Para quê tanto labor se depois não se dava a indevida aplicação? Mas a jovem aranha não fazia ouvidos. E alfaiatava, alfinetava, cegava os nós. Tecia e retecia o fio, entrelaçava e reentrelaçava mais e mais teia. Sem nunca fazer morada em nenhuma. Recusava a utilitária vocação da sua espécie.

- Não faço teias por instinto.
- Então faz por quê?
- Faço por arte.

Infinita Fiandeira, Mia Couto

Tecelões de vida e de arte

A peça *Verás Que Tudo é Mentira*² foi montada pela turma de PA2 da unidade da Adolfo Gordo no segundo semestre de 2015, período cujo tema da mostra era Tecendo Vidas Com o Fio do Texto. A turma era formada por jovens estudantes que, em sua maioria, participariam, naquele período, do primeiro processo de montagem teatral de suas vidas.

Convidada a trabalhar com um grupo que estava no início de sua formação atoral e afetada pelo tema que nos foi proposto, era inevitável que despertassem em mim algumas questões. Estava clara a relação entre ator e tecelagem de vida. Mas de que forma esse mesmo tema se relacionaria com o ofício do artista pedagogo? Seria tal profissional também uma espécie de tecelão? Teceria vidas? Ou seria muita prepotência pensar tal possibilidade? Quais são as matérias primas do trabalho do artista pedagogo? O que tece? Tece? Inspira tecelagens?

1. Atriz, professora, palhaça e pesquisadora. Formou-se na pedagogia de Jacques Lecoq na Escuela Internacional de Teatro Berty Tóvias (Barcelona) e atualmente é mestrandia pela ECA/USP. Atuou e ministrou workshops de teatro físico e palhaço na América Latina, Europa e África. É professora no Teatro Escola Macunaíma desde 2008.

2. *Verás Que Tudo É Mentira* é uma peça de Reinaldo Maia, adaptação do romance *Capitão Fracasso* (Capitaine Fracasse), do francês Théophile Gautier. Nesta montagem, estavam no elenco: Alessandra Asriel, Anderson Galiza, Daniel Neves, Danni Cirino, Dayane Arrebola, Diego Gonçalves, Dinho Takagaki, Ed Bretas, Guilherme D'Lucio, Iris Nascimento, Jean Xavier, Jun Sapuppo, Letícia Bertolino, Letícia Gianotto, Maíra Modesto, Marina Soares, Mathews Toniuzzi, Murillo Nascimento e Tom Oliveira. A assistente de direção foi Júlia Barnabé. Todo o processo de montagem foi apresentado e debatido em reuniões quinzenais no Projeto Chama, no qual professores partilham e discutem a pedagogia e a formação de atores a partir do Sistema Stanislávski.

Alimentada por todas essas perguntas que se respondiam e se refaziam ao longo do processo fui, junto com o grupo, ajudando a tecer nosso caminho. Como será melhor revelado ao longo desse artigo, a presença era nosso guia e cada fio foi recebido e trabalhado com alegria, entusiasmo e uma dose de ansiedade e caos, que não pode ser diferente em um processo de criação. Tecidos, texturas, cores e tramas foram inspiradores para a criação de exercícios e metáforas que alimentaram e guiaram essa trajetória investigativa, criativa e receptiva. Foi assim que tecemos nosso processo:

Descoberta dos primeiros fios: cores, texturas, possibilidades

Sempre dedico os primeiros encontros do semestre para criar espaços e situações que me permitam explorar dois territórios principais: o primeiro, a introdução de um treinamento que é construído durante as semanas iniciais, de acordo com a necessidade técnica/ética que detecto em cada grupo. Normalmente, em uma turma de PA2, esse treinamento se relaciona com o trabalho do ator sobre si mesmo e dele com o coletivo – abre-se um espaço inicial para o olhar e a percepção presente de si, do outro e do todo.

O segundo, a detecção de temas que, de alguma forma, estejam em ebulição no grupo naquele momento e que, em um futuro breve, irão se tornar as sementes para a escolha do texto a ser trabalhado ao longo do processo. Acredito que tais temas se relacionem com o que Jurij Auschitz diz sobre a “ideia do papel” (2012, p. 30). Para ele, a ideia – ou o campo das ideias – existe e está aqui desde sempre. O paradoxo consiste no fato de que estamos o tempo todo em busca dela, enquanto na realidade é ela quem sempre nos procura.

Meu desejo no início dos processos – e nesse não foi diferente – é tentar abrir espaços para que essas ideias, esses temas em ebulição que clamam por serem “descobertos” assim o sejam. O que anseia ser dito por esse coletivo nesse momento? O que os

move como artistas e humanos nesse instante e que precisa ser revelado? Acredito que esse seja um dos grandes motores do processo. E, nesse semestre, tais temas seriam nossos primeiros fios, nossa primeira matéria prima para tecer vidas.

Não é incomum que os temas, quando descobertos, dialoguem muito intimamente com os princípios de treinamento que começo a desenvolver nos inícios de processo, que evoluem também em consonância com o aprofundamento dessas sementes. Revelo aqui, então, as primeiras provocações – o primeiro movimento do tear e os primeiros entrelaçamentos.

Para introduzir o tema da mostra, instigá-los e conhecer melhor o grupo, levei no primeiro encontro o conto *Infinita Fiandeira*, do Mia Couto. Ele foi lido logo depois de um exercício no qual criamos uma grande teia, a partir do jogo com um rolo de barbante e da fala sobre como estávamos nos sentindo exatamente naquele momento. Jogo e texto abriram espaço para a reflexão sobre o tema da mostra e sobre fazer teatro. Dali saíram as primeiras centelhas da nossa jornada: seria mesmo tecer vidas o trabalho do ator! O texto era um fio importantíssimo para isso, mas outras referências poderiam ser também fios, ou botões, ou miçangas que compusessem tal tecelagem. A vida mesmo poderia ser material para isso. E todas essas vidas tecidas juntas, em uma grande trama, revelariam a obra – no nosso caso, o experimento cênico que seria trabalhado e desenvolvido. Surgiu também a reflexão de que por trás disso tudo está a vida do ator, consciente de si e de seu trabalho, autor e responsável por ele, tecida e tecendo, em diálogo com outras vidas – as dos seus companheiros, inclusive a diretora pedagoga – toda essa grande tela a ser apresentada.

Quando observamos a teia mais uma vez, notamos que havia espaços vazios entre cada fio entrelaçado. Não titubeei ao perguntar o que aqueles espaços tinham a ver com teatro. Teriam? Falamos, então, sobre o mistério no teatro e sobre os espaços que são preenchidos, muitas vezes, por um tipo de

matéria que não alcança a racionalidade. Feita essa primeira reflexão, dedicamos as aulas seguintes para explorar o “espaço de ebulição” de cada um dos atores do grupo e tentar, então, descobrir quais eram essas ideias que estavam à espreita, esperando para serem reveladas. Para isso, exploramos, em duas etapas, a criação de cenas, instalações e percursos cênicos que surgiram a partir de provocações inspiradas no tema da mostra:

- Quais são meus rasgos, meus bordados e meus remendos?

- O que eu teço no mundo? O que o mundo tece em mim? O que eu desejo tecer no mundo? O que eu desejo que o mundo teça em mim?

Esses trabalhos iniciais são sempre interessantes para que se tenha uma visão primeira e geral da forma como aquele coletivo pensa, conhece e faz teatro. Em um primeiro momento, pude notar na maioria do grupo uma fragilidade em suas exposições, e um referencial escolar e televisivo muito presente. Havia pouco risco por parte dos alunos naquele momento inicial, o que é natural para uma turma de primeira montagem. Ao mesmo tempo, um desejo imenso de estar ali.

Paralelamente, nossos treinamentos eram compostos por elementos como: observação/percepção de si – corpo, respiração, movimento, sensações –; implicação do corpo em um nível de tensão adequado para o início das atividades – trabalhos com metáforas, como “árvore” e “campos magnéticos” –; percepção do outro e do grupo – olhar, escuta, comunhão, conexão com “espaços entre” –; e conexão e percepção do espaço. A proposta era criar um espaço potencial para a exploração de um “corpo receptivo” (FABIÃO, 2010, p. 323), princípio que trago aqui a partir do artigo *Corpo Cênico, Estado Cênico*, de Eleonora Fabião. Para ela, como estamos treinados para criar e executar movimentos e não para ressoar impulsos, geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. A busca por um corpo

conectivo, atento e presente é justamente a busca por esse corpo receptivo.

Naquele grupo, pelo que havia notado nos primeiros encontros, seria necessário fazer um trabalho que não só estimulasse a criatividade, mas também a recepção. E isso, pela minha percepção, deveria reverberar não só na ação, nas cenas e nos exercícios práticos, mas também nas discussões e reflexões. Precisavam escutar, escutar, escutar. Em relação à criatividade, era necessária a ampliação de referências sobre e de teatro, a partir da apresentação de diferentes linguagens – a abertura do olhar para a teatralidade. Além disso, sentia a necessidade de estimulá-los a perceber também a importância de se questionar – sobre o mundo, sobre a vida, sobre a sociedade, sobre o humano e sobre eles mesmos nessa jornada de formação.

Todas essas provocações, tanto no treinamento quanto na investigação dos temas, geraram no grupo a criação de cenas, conversas, discussões e reflexões que foram fazendo com que as ideias escondidas comesçassem a emergir. O que estava mais evidente naquele material produzido era a percepção de como a vida na atualidade, principalmente nos grandes centros urbanos é vivida “no automático”. Os alunos traziam depoimentos sobre o fato de que a maioria de nós está imersa em um cotidiano repetitivo, com grande dificuldade de estar presente nas ações do dia a dia. Por isso, mal conseguimos perceber a superficialidade com que as relações se estabelecem e a falta de espaço para a experiência plena em cada momento da vida. Aí estava o assunto que pairava sobre o coletivo.

Na medida em que fomos nos aprofundando nessas vivências e discussões, eles percebiam mais intimamente que também no teatro é necessário que estejamos presentes e que saíamos do tal “automático”. Por isso, fui tentando trazer à consciência daqueles jovens estudantes as diferentes trajetórias que compõem o trabalho do ator e a necessidade de se viver cada uma delas com frescor e porosidade. Falamos sobre a trajetória

de criação, de treinamento, a trajetória da própria dramaturgia, até da trajetória de uma ação. Essa reflexão sobre os diversos caminhos percorridos pelo ator em um processo de trabalho e o olhar para a presença em cada um deles dialogavam exatamente com os temas que haviam surgido do mergulho nos rasgos, bordados, remendos e tecelagens.

No final desse primeiro período, ao revisitar o turbilhão de imagens, percepções, temas e experiências e perceber o encantamento pela arte do ator que se revelava entre os alunos, tive o desejo de sugerir *Verás Que Tudo É Mentira*³ como proposta de texto para o semestre. Vários fatores foram determinantes para essa escolha. Um deles, que dialogava com a ideia de caminhos e trajetórias, foi o fato de que a dramaturgia trata de uma viagem e, quando estamos viajando, normalmente estamos presentes, abertos aos afetos, à mercê da vida e do que aparece no caminho. No texto, esses viajantes estão nessa situação: ora são agraciados por uma onda de sorte, ora são infelicitados por uma onda de azar. De uma forma ou de outra, relacionam-se com aquilo com intensidade e verdade e isso foi o que julgamos necessário para fazer teatro e viver com plenitude.

Em todo esse primeiro mês de aula, as novas descobertas e experiências foram trazendo ao grupo uma atmosfera de trabalho permeada por mais confiança, coragem para o risco e maior comunhão entre eles e comigo. Por isso, inevitavelmente, havia mais olhos brilhantes e interesse pelo teatro. O texto gerou entusiasmo na grande maioria e eles, que já haviam chegado com fome de teatro, ao mesmo tempo em que se alimentavam dele, eram provocados para que esse apetite se abrisse ainda mais.

3. A peça trata da história de uma trupe de atores italianos que viaja rumo a Paris e, no meio do caminho, agrega a sua expedição o falido Barão de Sigognac, que há muitos anos vivia isolado do mundo em seu castelo. Ao longo da viagem, à mercê de momentos de sorte e outros de azar, a trupe afortunadamente perde um de seus atores, o Capitão Matamouros, em uma forte tempestade e o Barão assume seu posto, preferindo ser chamado de Capitão Fracasso.

Trama e entrelaçamento: bordados, rasgos, remendos, tear

Antes de contar um pouco sobre como se deu o processo de montagem a partir da escolha do texto, acho importante dizer que todos os caminhos e exercícios propostos partiram do meu entendimento de que a obra criada é um “sistema vivo”. Isso significa que a considero como uma totalidade integrada, cujas partes e camadas são inter-relacionais e interdependentes. Cada elemento que compõe a peça influencia e é influenciado pelos outros. Como o ator é parte desse sistema, toda sua criação modifica a obra inteira e também os outros atores. Tais modificações, reciprocamente influenciam e modificam esse mesmo ator. Portanto, acredito que ator e obra se modificam juntos durante o processo.

Vou chamar essa modificação de “evolução do sistema” ou, no nosso caso, de “evolução da obra/ator”. Segundo Capra, todo sistema está suscetível a perturbações de elementos diversos, que podem gerar desde pequenas adaptações até, dependendo de sua intensidade, profundas mudanças em sua estrutura (2006, p. 280). Portanto, acredito que cada exercício proposto (a tal “perturbação”) pode fazer com que esse sistema-obra evolua – haja mais criações de cenas e aprofundamento das já criadas – e, assim, que o ator evolua também, tenha mais consciência de seu trabalho, da obra e amplie sua possibilidade de criação. Como já dito, as novas criações também são perturbações e tudo vai evoluindo em fluxo, simultaneamente.

Por considerar a peça como um sistema, foi pensada a necessidade de que os alunos entrassem em contato diversas vezes com a obra em sua totalidade, independente do momento em que estivéssemos da criação. Jurij Auschitz, em seu livro *40 Questões Para um Papel*, fala sobre o desejo de inteireza que deve existir durante um processo teatral. Para ele, assim como o pintor esboça o quadro inteiro para captá-lo como um todo e reter a sua imagem principal para só depois começar a delinear os detalhes, durante sua criação, o ator

deveria agir da mesma forma (2012, p. 56).

Portanto, em diversos momentos do processo, os artistas aprendizes desse grupo eram convidados a improvisar a obra inteira de diferentes formas. No início, tratava-se realmente de um esboço que, pouco a pouco, ganhava detalhes e era preenchido de cores, texturas e imagens. Começamos, por exemplo, divididos em grupos e improvisando a peça em dez minutos. Houve um exercício em que improvisaram toda a história apenas com paisagem sonora. Em outros momentos da Análise Ativa, havia jogos em que todos experimentavam todas as personagens ou passavam, em circuito, por todos os Acontecimentos da peça. Ainda houve momentos em que, quando as personagens já estavam distribuídas entre eles, todos entravam em todas as cenas para jogar com o que estava acontecendo, mesmo que isso ocorresse de forma discreta para não desarticular o jogo que estava sendo estabelecido entre os atores que eram realmente os participantes daquele trecho. E, ora ou outra, voltávamos a improvisar a peça inteira com os novos elementos e cenas que haviam sido criados. Acredito que esse processo abriu um espaço potencial para que os alunos não só ampliassem sua consciência e entendimento do texto, mas para que, por isso, também aprofundassem suas criações.

Relatarei alguns dos exercícios e provocações, os novos fios e miçangas que auxiliaram os bordados e tecelagens desse caminho criativo.

No processo da Análise Ativa, começamos investigando o Super Objetivo provisório. Através de diversas vivências, fomos entrando em contato com essa espécie de prisão que nos impede de nos relacionarmos com a vida *na presença*, abertos ao que vem, entregues aos riscos e às belezas do caminho. Notamos que havia uma “prisão” no texto, que metaforicamente dialogava com essa a que nós estávamos nos referindo: o castelo do Barão de Sigognac. Segundo as reflexões feitas pelo grupo, tal castelo havia servido de refúgio para o Barão, como uma forma de se esconder da vida. Por isso, nosso

Super Objetivo provisório foi sendo discutido a partir da frase “permitir-se relacionar-se verdadeiramente com a vida” até chegar à metáfora “permitir-se sair do próprio castelo”. Para nós, o castelo era aquilo que nos aprisionava e não nos deixava estar à deriva, à mercê e abertos ao que a própria vida nos traz. O mesmo Super Objetivo dialogava com o caminho pedagógico que trilhávamos: a necessidade de atirar-se ao desconhecido, ao risco que o teatro exige do ator, e de relacionar-se com o que surgisse daquele espaço vazio e misterioso, com ações vivas e presentes.

Diante de todas essas informações, observando que a dramaturgia de Reinaldo Maia trazia o tema “viagem” e, portanto, a passagem por diversos lugares, e lembrando também da necessidade e do desejo de apresentar aos alunos uma linguagem e uma estética que se afastassem da referência televisiva que eles apresentaram no início do semestre, pensei em trabalhar com alguns princípios do mimodrama propostos por Jacques Lecoq.

Segundo o pedagogo francês, o mimodrama (ou historieta mimada) é uma linguagem muito próxima do cinema, que restitui através do gesto e das ações, a dinâmica latente no interior das imagens:

Imaginemos uma personagem que desce para um porão à luz de uma vela. Os atores podem representar ao mesmo tempo a chama, a fumaça, as sombras sobre as paredes, os degraus da escada... todas as imagens podem ser sugeridas pelos atores em movimento, em uma representação silenciosa (LECOQ, 2011, p. 153).

Cada um desses detalhes é, nessa proposta, revelado pelo corpo do ator. O diálogo com o cinema se dá no jogo com os diferentes enquadramentos: como descrito acima, em uma mesma cena, os atores podem revelar em destaque apenas a chama da vela e, em seguida, transitar para todo o espaço do

porão onde essa vela está, incluindo as personagens presentes nesse momento da história.

Pelo tempo e pela proposta pedagógica da escola, a ideia não era montar essencialmente um espetáculo de mimodrama, mas usar alguns elementos ou princípios dessa linguagem para alimentar a criação das cenas. Optei por trabalhar com eles três desses princípios: o espaço reduzido, a exploração de enquadramentos (fechado, médio, aberto e detalhe) e as transições econômicas de uma cena para outra. Por isso, ao longo do processo, foi decidido que toda a peça seria encenada dentro de um quadrado feito de fita crepe e que apenas o ator seria responsável por, com seu corpo, criar os elementos que compusessem o espaço da encenação. Para apresentá-los à linguagem e alimentá-los, além de exercícios e jogos que se relacionavam com essa

exploração de enquadramentos, apresentei algumas referências de grupos que fizeram trabalhos com o mimodrama, dos quais, o que mais chamou a atenção da turma foi o grupo inglês Off Balance com a montagem de *Robin Hood*.

Inspirados por essas referências, os alunos criaram diversas soluções bem interessantes de enquadramentos e transições. Na cena em que a trupe procura Matamouros depois da tempestade, por exemplo, eles propuseram, em um primeiro momento, a composição da floresta de forma que os atores oscilavam entre árvores e personagens em um fluxo contínuo (enquadramento médio). Em seguida, transitavam para um enquadramento aberto, em que as mãos dos mesmos atores “caminhavam” sobre seus braços, mimando as personagens à distância, à procura de Matamouros.



DIVULGAÇÃO

Verás Que Tudo É Mentira, texto de Reinaldo Maia e direção de Tejas, apresentada na 84ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma



DIVULGAÇÃO

Verás Que Tudo É Mentira, texto de Reinaldo Maia e direção de Tejas, apresentada na 84ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma



DIVULGAÇÃO

Verás Que Tudo É Mentira, texto de Reinaldo Maia e direção de Tejas, apresentada na 84ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma



DIVULGAÇÃO

Verás Que Tudo É Mentira, texto de Reinaldo Maia e direção de Tejas, apresentada na 84ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma

Finalizavam a cena no enquadramento médio, com a chegada dos outros companheiros e a descoberta de Matamouros morto.

Outra referência lhes apresentada foi a *Commedia dell'arte*. A ideia também não foi trabalhar as máscaras nem os *canovacci*, mas sim apresentar os alunos a essa linguagem e, principalmente, à história de como aqueles grupos viviam, se apresentavam, como estruturavam seus espetáculos e como era o espaço reduzido em que atuavam. Convidei Eddy Stefani, do Centro de Pesquisa da Máscara, para conversar com eles e dar uma aula de esgrima, inspirada na *Commedia dell'arte*. Um dos focos foi justamente a experimentação daquelas técnicas em um espaço muito reduzido. Além disso, fomos juntos à UNESP para uma palestra do italiano Donato Sartori, artífice de máscaras, que estava no Brasil naquele momento, e ao espetáculo *Zabobrim, o Rei Vagabundo*, do Barracão Teatro, que misturava as linguagens da *Commedia dell'arte* e do palhaço.

Paralelamente a essas pesquisas, realizávamos vivências e estudos que nos ajudaram a compreender melhor a Linha de Ação Contínua e de Contra Ação do texto, a investigar quais personagens estariam em ação em cada uma delas, a dividir os Acontecimentos e a entender melhor as Circunstâncias de cada um deles. Tudo isso no processo de análise e criação, retomando a obra como um todo vez ou outra, afetados por cada novidade, e revisitando o que já fora vivenciado através de exercícios e registros.

Depois que todos já haviam experimentado as personagens e improvisado todos os Acontecimentos da peça, determinei qual papel cada um teria para aprofundar seus estudos a partir daquele momento do processo. Essa investigação ocorreu, na maior parte do tempo, através de exercícios inspirados no *Viewpoints*. A regra principal era caminhar em linhas retas pelo espaço e diversos comandos eram dados ao longo dessa exploração, que os auxiliavam a trabalhar os Objetivos, Monólogos Internos, Segundo Plano, relações e Caracterização da personagem. Tudo isso sempre em relação com

as Circunstâncias e os Acontecimentos do texto, além do jogo com o espaço. Variávamos, então, de momentos de vivências e estudo das personagens e cenas na Análise Ativa, a momentos de se pensar a cena a partir do mimodrama.

Acredito que esse tenha sido o maior desafio do processo. A proposta estética e de linguagem não era fácil. Significava a ruptura de uma visão de teatro implícita na cabeça deles há muito tempo e que precisava ser derrubada como a única verdade. Era uma ruptura intensa. Além disso, na medida em que nos aproximávamos da data de apresentação, a ansiedade e o desejo pelo “resultado positivo” muitas vezes faziam com que eles descreditassem ou não compreendessem o processo e a influência disso tudo na formação deles. Tivemos, nesse período final, alguns momentos de rasgos e remendos. Mas eram rasgos e remendos daqueles naturais. Se não há caos e angústia, como pode haver criação? Se não há desestabilidade e perturbação, como pode haver evolução desse sistema vivo? Se não há entrelaçamento, costura, emaranhamento e “desemaranhamento”, como pode haver tecelagem de vidas?

Enquanto tudo isso acontecia, eu me emaranhava e desemaranhava junto com eles. Na maioria das vezes, com mais calma porque olhava de um lugar que me permitia respirar com um pouco mais de tranquilidade. Tentava fazê-los respirar comigo: às vezes, conseguia, às vezes, não. Toda essa angústia se transformou em entusiasmo depois da primeira apresentação. Havia um trabalho lindo construído em um percurso muito intenso e belo, muito belo. A cada apresentação, procurava alertá-los de que o sistema ainda estava vivo e ainda em evolução. Nada estava acabado. Na verdade, muito daquilo estava apenas começando. Havia muitos fios a serem tecidos pela frente.

Do fim ao recomeço: todos nós, novos tecelões

⋮ “Ele [o mestre ignorante] não ensina seu



Verás Que Tudo É Mentira, texto de Reinaldo Maia e direção de Tejas, apresentada na 84ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma

Verás Que Tudo É Mentira, texto de Reinaldo Maia e direção de Tejas, apresentada na 84ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma

saber aos alunos, mas ordena-lhes que se aventurem na floresta das coisas e dos signos, que digam o que viram e o que pensam do que viram, que o comprovem e o façam comprovar. O que ele ignora é a desigualdade das inteligências.”

O Espectador Emancipado, Jacques Rancière

O mestre ignorante de Jacques Rancière (2012, p. 15) dialoga com a infinita busca da minha jornada como artista pedagoga. Por isso, de alguma forma, me ajuda a responder às questões que expus no início desse artigo.

Acredito que minha tentativa, ao longo do semestre que aqui compartilhei, foi justamente a de criar esses espaços para que os alunos, atores em formação, se aventurassem na floresta da criação teatral, que está dentro da floresta da vida; que

nessa aventura, pudessem ser autores e sujeitos de seu fazer artístico e criativo. Ao mesmo tempo, percebo que, ao longo do processo, eles criaram espaços para que eu também pudesse me aventurar pelo caminho de artista pedagoga, que está simultaneamente em criação, formação, pesquisa e diálogo. Nesse caminho cruzado, todos nós descobrimos, desvendamos, exploramos, dissemos e comprovamos o que vimos e o que criamos.

Estamos falando de um grande sistema. E, em um sistema, todas as partes estão relacionadas e integradas, sem que nenhuma se sobressaia à outra. Da mesma forma, o sistema não é o mesmo se alguma das partes desaparece. Tudo funciona e evolui junto, afeta e é afetado. Nesse processo, já chegamos todos cheios de bordados, rasgos e remendos. Ao mesmo tempo, fomos fios, miçangas, remendeiras, tear, tecidos e tecelões. Fomos rasgados novamente, bordados e remendados. Tecidos. Nós, obra, personagens e aquilo que não é possível dizer com palavras. Não há forma de qualquer dessas vidas sair ilesa às perturbações que o teatro provoca. Cada fio, miçanga, botão, rasgo e remendo faz do tecido um tecido diferente. Faz de nós tecelões diferentes. Teares diferentes. O bom é saber que sempre haverá algo mais para entrelaçar, remendar, alfaiatar. Infinitamente.

Referências bibliográficas

- ALSCHITZ, Jurij. *40 Questões Para um Papel*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CAPRA, Fritjof. *Ponto de Mutação*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- COUTO, Mia. *O Fio das Missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FABIÃO, Eleonora. “Corpo Cênico, Estado Cênico.” *Revista Contrapontos*, Itajaí – SC, v. 10, n. 3, set. – dez. 2010.
- LECOQ, Jacques. *El Cuerpo Poético*. Barcelona: Alba, 2011.
- RANCIERE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. ■