

Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Belas Artes

**TEATRO É INFÂNCIA E MEMÓRIA**  
o menino que há no homem



Créditos: Fabrício Trindade

Belo Horizonte  
2019

Charles Valadares Tomaz de Araújo

**TEATRO É INFÂNCIA E MEMÓRIA**  
o menino que há no homem

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

**Área de Concentração:** Artes da Cena

**Orientadora:** Professora Doutora Marina Marcondes Machado

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2019

**Ficha catalográfica**

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Araújo, Charles Valadares Tomaz de , 1991-  
Teatro é infância e memória [manuscrito] : o menino que há no  
homem / Charles Valadares Tomaz de Araújo. – 2019.  
110 f., : il.

Orientadora: Marina Marcondes Machado.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.

1. Barros, Manoel de, 1916-2014 – Teses. 2. Representação teatral  
– Teses. 3. Autobiografia – Teses. I. Machado, Marina Marcondes, II.  
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.  
Título.

CDD 792.028



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Teatro é infância e memória: o menino que há no homem**

**CHARLES VALADARES TOMAZ DE ARAUJO**

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ARTES, como requisito para obtenção do grau de Mestre em ARTES, área de concentração ARTES, linha de pesquisa Artes da Cena.

Aprovada em 25 de fevereiro de 2019, pela banca constituída pelos membros:

*Marina Marcondes Machado*

Prof(a). Marina Marcondes Machado - Orientador  
UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

*Alexandre*

Prof(a). Marcos Antonio Alexandre  
Faculdade de Letras - UFMG

*Raquel Castro de Souza*

Prof(a). Raquel Castro de Souza  
CEFET-MG

Belo Horizonte, 25 de fevereiro de 2019.

*Tenho em mim um atraso de nascença.  
Eu fui aparelhado para gostar de passarinhos.  
Tenho abundância de ser feliz por isso.  
Meu quintal é maior do que o mundo.  
Sou um apanhador de desperdícios:  
Amo os restos como as boas moscas.  
Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.  
Porque eu não sou da informática:  
eu sou da invencionática.  
Só uso a palavra para compor meus silêncios.*

Manoel de Barros

Ao José Antônio, meu pai: homem que me ensinou, desde cedo, o valor da educação.  
À Rosângela, minha mãe: mulher que me ensinou, silenciosamente, o que é o amor.  
Ao Raysner, meu “irmão gêmeo”: amigo com quem compartilho dores e delícias da vida.

## AGRADECIMENTOS

Começo por um agradecimento especial à Marina: com você aprendi a “agachar e ir até ao chão, onde a criança está”. Obrigado pelo convívio e inspiração na arte e vida; por me ensinar o valor dos paradoxos; pelo incentivo constante rumo à desaprendizagem de minhas certezas e por nutrir minha sede em saber mais.

Sou grato a cada pessoa que passou por minha vida, em especial...

Aos integrantes do “Mamãe tá na plateia Grupo de Teatro” (Helaine Freitas, Fabrício Trindade, Raysner de Paula e Vânia Silvério): primeiro espaço onde rabisquei minhas ideias de teatro. À Priscila Freitas, pelos carinhos, cafés, afetos e cuidados constantes: sem você a vida seria menos doce. Ao Fabrício Trindade, amizade nascida no entrecruzamento de desejos. Agradeço o olhar cuidadoso e rigoroso no processo criativo do “João” e incentivo ao caminho da vida acadêmica. À Vânia Silvério, amizade que me inspira e me faz querer mais, obrigado pela parceria de sempre. À Helaine Freitas, pelos 6 anos de vida compartilhada e pela colaboração com suas ideias inventivas, agradeço. Ao Raysner de Paula, pela colaboração na dramaturgia e inúmeras leituras dos meus “cacos” de pesquisa. À Rafaela Kênia, pelas palavras generosas, acolhedoras e repletas de saber espiritual e intelectual. A todas as crianças que passaram pela minha história, me atravessaram e deixaram um pouco do muito que sabem sobre a vida. À CAPES/PROEX pela concessão da bolsa, incentivo financeiro que possibilitou tranquilidade para pensar, sonhar e inventar a pesquisa: reafirmo sua importância, principalmente em “tempos sombrios”. À minha irmã Alessandra e ao meu irmão Douglas, com quem compartilhei a vida e meus devaneios na infância. Aos meus primos Vagner e Fagner, primeiras inspirações infantis que germinaram ideias para o trabalho cênico. Ao Ricardo Carvalho, professor responsável por semear em mim a infância como campo de estudo e pesquisa artística. A toda equipe da secretaria do PPGARTES, pela atenção e cuidado sempre, em especial: Natália Arruda, Kássio Santiago, Renata Sousa e a coordenadora Mônica Ribeiro. Aos estudantes da disciplina optativa “Brincar, criar, teatralizar, viver”, ofertada no primeiro semestre de 2017 pela professora Marina Machado, que me doaram textos de suas experiências como espectadores para análise, em especial: Anna Carolina, Daniela Lima, Gustavo Souza, Izabela Borges, Janaina Gomes, Jéssica Nunes, Laysa Maria, Lorena Tófani, Lucas Emanuel, Maíra Públio, Marília de Souza (Morgana), Nairalyce Souza, Osmar Júnior, Raiane de Oliveira e Sitaram Custódio. À Raquel Castro e ao

Marcos Alexandre, membros da banca que colaboraram com olhar atento, rigoroso e generoso em relação à minha pesquisa. À Denise Pedron e ao Clóvis Domingos, pelo aceite e disponibilidade como banca suplente. Ao Manoel de Barros, por entortar meu olhar e me fazer enxergar ainda melhor, vendo beleza nas coisas relegadas, esquecidas e rejeitas pela humanidade. Ao Paulo Freire, com quem (re) aprendo a renovar minha fé na vida, na educação pela libertação e no saber mais: com Freire também aprendi a amar minha inconclusão.

Sou filho legítimo da escola pública: a cada instituição que passei, meu muito obrigado!



## RESUMO

Essa dissertação realiza uma desmontagem do trabalho cênico João-de-Barros, sintonizada aos princípios de Caballero (2014, 2009). Tal procedimento investigativo propõe a revisão de poéticas artísticas, tornando visíveis os caminhos do processo criativo, as tessituras da cena, as escolhas éticas e políticas, dúvidas e reflexões que atravessam o criador e sua invenção, em conexão com o mundo. Outro princípio metodológico desta dissertação é a autobiografia: caminho potente para pesquisas artísticas ao partir da história de vida, revendo bases teóricas e filosóficas de nossas escolhas. Assim, narro, descrevo e comento parte da minha biografia e também percursos vividos na pós-graduação e que se desdobram nas reflexões da pesquisa: análise descritiva feita a partir de textos de espectadores do meu trabalho cênico, de modo a doar sentidos e significados entremeando conversas com poesia, filosofia, teatro, infância e memórias do processo criativo. Ao final verticalizo as reflexões que a desmontagem proporcionou, elaborando alguns princípios rumo ao teatro para e com a infância. A dissertação contribui para estudos criativos que mesclam literatura e discursividade teatral, bem como para o pensamento de práticas cênicas contemporâneas que tematizem a infância.

**Palavras-chave:** Teatro. Autobiografia. Desmontagem. Infância. Manoel de Barros.

## RESUMEN

Esta tesis realiza un desmontaje del trabajo escénico *João-de-Barros*, en sintonía con los principios de Caballero (2014, 2009). Dicho procedimiento investigativo propone la revisión de poéticas artísticas, haciendo visibles los caminos del proceso creativo, las tesituras de la escena, las elecciones éticas y políticas, dudas y reflexiones que atraviesan al creador y su investigación, en conexión con el mundo a su alrededor. Otro principio metodológico de esa tesis es la autobiografía: potente camino para las investigaciones artísticas a partir de la historia de vida, revisando las bases teóricas y filosóficas de nuestras elecciones. Así, narro, describo y comento parte de mi biografía además de los recorridos hechos en el postgrado y que se desdoblan en las reflexiones de la investigación: análisis descriptivo hecho a partir de textos de espectadores de mi trabajo escénico, de manera que aportan sentidos y significados intercalando charlas con poesía, filosofía, teatro, niñez y memorias del proceso creativo. Al final, ordeno la información que el desmontaje generó, elaborando algunos principios rumbo al teatro *para y con* la niñez. La tesis contribuye a los estudios creativos que mezclan literatura y discursividad teatral, así como al pensamiento de prácticas escénicas contemporáneas que tengan como tema la niñez.

**Palabras-clave:** Teatro. Autobiografía. Desmontaje. Niñez. Manoel de Barros.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 -</b>	Coroa e papelão e forro de mesa redondo	27
<b>Figura 2 -</b>	Momento em que me disfarço de dançarina para roubar o decreto, enquanto distraio a plateia e o grande rei com uma dança. Apresentação realizada na Praça Floriano Peixoto, em setembro de 2018.	45
<b>Figura 3 -</b>	Momento em que invado o palácio do rei, após escalá-lo com uma corda, para roubar o decreto. Apresentação realizada na Praça Floriano Peixoto, em setembro de 2018.	46
<b>Figura 4 -</b>	Momento em que lanço um <i>kamehameha</i> (um tipo de “magia”), comentado por Sitaram. É uma referência de desenho animado clássico dos anos 90: o anime Dragon Ball Z. Foto tirada na estreia do trabalho, em outubro de 2015, no Centro Cultural Lindéia Regina.	47
<b>Figura 5 -</b>	Momento em que construo os muros que separam os quintais, após decreto do grande rei. Apresentação realizada na Praça Floriano Peixoto, em setembro de 2018.	59
<b>Figura 6 -</b>	Momento em que apresento o diverso povo que habitava a ilha que cheguei navegando pelo mar inventado. Foto tirada na estreia do trabalho, em outubro de 2015, no Centro Cultural Lindéia Regina.	59
<b>Figura 7 -</b>	Momento em que chego arrastando meu navio. Apresentação realizada na Praça Floriano Peixoto, em setembro de 2018.	60
<b>Figura 8 -</b>	Momento em que navego e alço voo em meu navio-voador, feito de caixa de papelão. Apresentação realizada na Praça Floriano Peixoto, em setembro de 2018.	62
<b>Figura 9 -</b>	Momento em que lanço a primeira bomba, feita de potinho de iogurte, em batalha contra o exército do rei. Apresentação realizada na Praça Floriano Peixoto, em setembro de 2018.	63
<b>Figura 10 -</b>	Momento em que me rendo após batalha travada com exército do grande rei. Foto tirada na estreia do trabalho, em outubro de 2015, no Centro Cultural Lindéia Regina.	64
<b>Figura 11 -</b>	Momento em que observo terras distantes através de uma luneta de rolo de papel. Foto tirada na estreia do trabalho, em outubro de 2015, no Centro Cultural Lindéia Regina.	65
<b>Figura 12 -</b>	Momento em que anuncio o decreto absurdo feito pelo grande rei. Foto tirada em Raposos, minha cidade natal, na Casa de Gentil (espaço de convívio e culturas idealizado por voluntários). Apresentação realizada em maio de 2016.	65
<b>Figura 13 -</b>	Momento em que avisto uma terra distante pelo binóculo feito de rolo de papelão. Apresentação realizada no Teatro Minas Tênis Clube.	73
<b>Figura 14 -</b>	Momento em que toco a gaita antes de me transformar no capitão dos mares inventados. Apresentação realizada em dezembro de 2015, na Escola Municipal Jaime Avelar Lima, localizada no bairro periférico Bom Destino, divisa entre Belo Horizonte e Santa Luzia.	74
<b>Figura 15 -</b>	Momento em que convido o público a viver um ato performativo partindo de elementos da narrativa	91

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: O QUINTAL, MEU PRIMEIRO MUNDO.....</b>	<b>12</b>
<b>I CONSTRUINDO A CASA: ALICERCES DA PESQUISA.....</b>	<b>20</b>
• Caderno de aprendiz.....	20
• Pesquisa como espaço e tempo para sonhar.....	22
• Aproximações à desmontagem.....	25
• Inventando a metodologia: princípios para um processo analítico...	31
• Modos de fazer.....	34
<b>II DESMONTAR A CASA HABITADA: ANÁLISE DESCRITIVA DAS SIGNIFICAÇÕES DOS TEXTOS DE ESPECTÂNCIA.....</b>	<b>36</b>
• Espaço corpo próprio.....	36
• O brincar.....	40
• Estética desenho animado.....	44
• O mar.....	49
• O vazio.....	52
• O tempo.....	54
• A Solidão.....	56
• O brinquedo-sucata.....	58
• Espacialidade quintal.....	67
• Memórias pessoais e memórias inventadas.....	69
• Arte e política.....	75
<b>III OUTROS CÔMODOS: COMEÇOS E RECOMEÇOS.....</b>	<b>80</b>
• Noções teatrais e de infância vividas antes do “João-de-Barros”.....	82
• Noções percebidas ao longo do percurso no Mestrado.....	87
• Noções desejadas: rumo a cinco princípios do teatro para e com a infância.....	90
• Remate.....	100
<b>CONCLUSÃO: JANELAS ABERTAS PARA O MUNDO.....</b>	<b>102</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>107</b>

## INTRODUÇÃO: O QUINTAL, MEU PRIMEIRO MUNDO

*Meu primeiro mundo foi o quintal de casa, com suas mangueiras, cajueiros de fronde quase ajoelhando-se no chão sombreado, jaqueiras e barrigudeiras. Árvores, cores, cheiros, frutas que, atraindo passarinhos vários, a eles se davam como espaço seus cantares.*

Paulo Freire

Reviro minha história, busco a memória mais antiga que carrego comigo do “meu primeiro mundo”. Lá, me encontro com cinco anos de idade, acompanhado de uma pequena lancheira, preenchida com um pedaço de bolo feito pela mãe e 250 ml de café com leite. Caminhava cerca de 1 quilômetro de distância, sozinho, até chegar à escola que, na época, era conhecida como “prézinho” (atualmente corresponde à Educação Infantil). Essa lembrança, apesar de turva, me acompanha. Hoje, ao mirar a infância que vivi, percebo que foi rica em liberdade e autonomia. Ao longo do processo de maturação das minhas memórias para a escrita da dissertação, nomeei a infância que vivi de “pés descalços”, para conversar com um modo de ser que atravessou minha vida primordial: de pés no chão, simples, inventiva e imaginativa.

Cresci, na década de 1990, em Raposos, pequena cidade da região metropolitana de Belo Horizonte, estado de Minas Gerais, lugar que guarda costumes de município do interior. Passava parte do dia brincando na rua. Junto a outras crianças, investigava as geografias do nosso bairro, atravessava de um quintal para outro, me molhava em nascentes, voltava para casa coberto de terra e inventava brinquedos e brincadeiras com materiais que seriam descartados.

Paulo Freire, ao descrever seu quintal no livro *À sombra desta mangueira* (1995), fala da importância dessa espacialidade em sua vida, que diz ser seu primeiro não-eu geográfico: “foi com esses diferentes não-eus que me constituí como eu. Eu fazedor de coisas, eu pensante, eu falante” (FREIRE, 1995, p.25). Identifico-me com seus dizeres e hoje, ao buscar as origens do teatro em minha vida, percebo que as experiências de liberdade, autonomia e inventividade, vividas na infância, trazem pistas para essa resposta. As descobertas criativas e o prazer por imaginar desdobraram-se em meu gosto pelo fazer artístico: “o quintal da minha infância vem como se desdobrando em tantos outros espaços, não necessariamente outros

quintais. Sítios em que este homem de hoje, vendo em si aquele menino de ontem, aprende por ver melhor o antes visto” (FREIRE, 1995, p.24).

Apesar da minha infância de “pés descalços”, marcada por uma intensa vida compartilhada em brincadeiras de rua e nos quintais, meu desejo por ser ator deriva das horas seguidas que passava dentro de casa alimentando meu fascínio pelas produções televisivas: as telenovelas. Foram as primeiras referências próximas ao teatro que me chegavam, já que em minha cidade natal não existiam experiências ligadas ao teatro (cursos livres, oficinas, apresentações de espetáculos, etc.).

A escolha por prestar vestibular para Teatro, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2008, veio após a experiência de um curto curso livre feito em Belo Horizonte aos 15 anos de idade (2006). Ao longo da graduação (2009-2014), convivendo no mundo (experimentando oficinas livres e práticas artísticas independentes) e com o “mundo dentro do mundo” que é o espaço da universidade, veio o amadurecimento acerca da profissão. Mudei meu modo de pensar, de ver a vida e de ver o teatro. Aquilo que na meninice era fascínio, desejo em ser “ator de TV”, na mocidade não fazia mais sentido. No processo de crescer, os sonhos também amadurecem e o teatro ganhou outros contornos e novos sentidos em minha vida. Como alerta Paulo Freire: “ninguém caminha sem aprender a caminhar, sem aprender a fazer o caminho caminhando, sem aprender a refazer, a retocar o sonho por causa do qual a gente se pôs a caminhar” (2014, p.213).

Nessa reinvenção dos meus sonhos, descobri a infância como campo de investigação artística e docente. A gênese desse amor se deu a partir da iniciação em pesquisa acadêmica oportunizada por Ricardo Carvalho de Figueiredo, docente da UFMG na graduação em Teatro/Licenciatura, pessoa importante em minha formação de professor-pesquisador e grande colaborador para o desvelamento das relações entre teatro e infância em mim. Em 2011, fui bolsista em seu projeto de extensão intitulado “Teatro-infância: experimentos Teatrais na Educação Infantil”, espaço potente da pesquisa acadêmica enraizada no mundo, que proporcionou o exercício da reflexão aliado à prática.

A experiência extensionista aconteceu na UMEI<sup>1</sup> Alaíde Lisboa, uma instituição pública de Educação Infantil, localizada no *campus* UFMG/Pampulha. Junto a outros três bolsistas<sup>2</sup> elaboramos práticas e acontecimentos teatrais com crianças de 4 e 5 anos. Permaneci no

---

<sup>1</sup> Unidade Municipal de Educação Infantil.

<sup>2</sup> Gabrielle Heringer, Gabriella Lavinias e Bruno Pontes, licenciandos da graduação em Teatro.

projeto por 1 ano e no início de 2012 migrei, a convite do professor Ricardo, para outro projeto: o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência. Conhecido nacionalmente pela sigla PIBID, esse programa insere na prática docente licenciandos de diversas áreas, com intuito de contribuir para sua formação enquanto professor-pesquisador. O programa aconteceu por meio de parcerias firmadas entre escolas públicas de ensino básico e as universidades. O PIBID do qual fiz parte acontecia em parceria com a Faculdade de Educação da UFMG (FaE) e a orientação era dividida, na Instituição, por duas professoras referências em Educação Infantil: Iza Rodrigues Luz e Isabel de Oliveira.

O núcleo dos dois projetos se pautava na investigação de práticas pedagógicas e estéticas que dialogassem com os modos de vida infantil e que pensassem nas relações entre infância, teatro e cena contemporânea. Na época estudávamos, além de outros textos, o livro *Cacos de infância: teatro da solidão compartilhada* (2004) e o artigo *A criança é performer* (2010a), ambos de autoria de Marina Marcondes Machado (hoje orientadora desta dissertação), referência em estudos sobre infância e sua relação com o teatro. As duas obras nos incentivavam a pensar uma prática de teatro atenta aos modos de ser e estar da criança que questionasse a visão comum da experiência teatral no contexto escolar, como, por exemplo, criação de dramaturgias de caráter didático e moralizante, marcação de cenas, criação de personagens, memorização de textos, etc.

Com a vinda de Marina para o corpo docente da UFMG, no ano de 2012, pude conversar e conviver com uma das autoras que tínhamos como referência. Essa proximidade foi potencializada a partir das disciplinas que cursei sob a regência dela, nas quais ampliei as noções de arte e infância construídas até então. Portas se abriram e me levaram a caminhos para além daqueles estudados no projeto de extensão, aproximando-me da possibilidade da escrita autobiográfica na academia, em conversa com uma pedagogia teatral contemporânea, pautada na valorização processual e na busca pela autonomia e autoralidade, tanto como futuro docente quanto como estudante. Tais caminhos ampliaram minha visão de mundo, de ser humano, de teatro e infância. Fiz o convite para Marina me orientar na produção do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), no qual elaborei reflexões acerca dos processos vividos nos dois projetos de extensão.

Marina me apresentou os estudos de Maurice Merleau-Ponty acerca da fenomenologia da criança, caminho para pensar a relação com a infância e outras formas de elaborar pesquisa em artes, conectado à tríade eu-outro-mundo. A fenomenologia como método filosófico

revela um modo de pensar com foco no outro, pautado na observação e descrição densa, mergulhada no cotidiano. A fenomenologia nos convida a “reaprender a ver o mundo, e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta “profundidade” quanto um tratado de filosofia” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.19). Convida-nos à porosidade e à generosidade, a sensibilizar nosso olhar para os fenômenos da existência, enxergar o ser como algo inacabado, em processo contínuo de fazer, refazer, começar e recomeçar. Foi nesse processo inconcluso que segui (e ainda sigo!) após ter me graduado. Vi florescer, aos poucos, o gosto por estudar e criar artisticamente, e ser professor de teatro para e com a infância.

Ao ser atravessado pelas invencionices de Manoel de Barros, que conheci um ano antes da escrita da monografia, decidi elaborar, de modo artístico, as reverberações de sua obra em mim. Comprei, no verão de 2013, o livro *Manoel de Barros – Poesia completa* (2013), editado pela LeYa (São Paulo), que reúne grande parte das criações do poeta. Li durante as férias que desembocariam no semestre do TCC.

As memórias de Manoel, caldo saboroso para suas peraltices gramaticais, reavivaram as minhas lembranças infantis. Em sua poética enxerguei uma noção de infância que me apetece, afinada com as reflexões e desejos tecidos na monografia: em defesa do brincar livre, imaginativo, inventivo, de pés no chão, regado com simplicidade e generosidade na relação entre adulto, criança e mundo. A partir das provocações poéticas que a poesia manoelina me propiciou, elaborei uma cena que conta a narrativa de um menino que brinca sozinho, no quintal de sua casa, inventando seres e situações.

Criei uma cena curta (15 minutos) para participar da terceira edição do “A-mostra.lab”, festival experimental de cenas curtas que acontece anualmente em Belo Horizonte desde 2012<sup>3</sup>. É uma tradição, na cena belorizontina, artistas, grupos e coletivos participarem de festivais de cenas com duração de até 15 minutos. Muitos trabalhos cênicos de longa duração nascem dessas experiências; há também em outras partes do Brasil eventos artísticos similares.

A inscrição do festival “A-mostra.lab” de 2014 aconteceu de forma simples e democrática (marca específica desse festival): bastava enviar um vídeo de, no máximo, 1 minuto explicando a sua proposta. As primeiras 50 pessoas que enviassem estariam selecionadas. Nos

---

<sup>3</sup> A mostra foi idealizada pelos artistas belorizontinos: Denise Lopes Leal; Cristiano Diniz; Soraya Martins; Léo Kildare; Ramon Brant; Sartre e Tálita Mota.



meses de junho e julho me dediquei à criação. Sabia de antemão que o brincar de faz de conta e memórias da minha infância seriam pontos de partida. A possibilidade de criar um solo surgiu colada ao desejo de ressignificar minhas lembranças dos momentos de brincadeira solitária que vivi, devaneando o faz de conta, acompanhado de uma coleção de brinquedos-sucata.

O brinquedo-sucata como uma noção de estudo e pesquisa conheci a partir do livro *O brinquedo-sucata e a criança*, com primeira publicação em 1994, fruto do amor de Marina Machado pela infância, suas experiências como arte-educadora e leituras da obra do psicanalista inglês D. W. Winnicott acerca da criatividade. O livro advoga um brincar livre, imaginativo, regado pela simplicidade no uso de materiais vistos como inúteis, como, por exemplo: rolos de plásticos, caixas de papelão, eletrodomésticos estragados, fitas, papéis, saco-bolha, entre outros. Uma infinidade de materiais podem ser colecionados e colocados à disposição como brinquedo na vida cotidiana, bem como em práticas educacionais.<sup>4</sup>

Dessa confluência de encontros, memórias, desejos e estudos, nasceu a cena curta “João-de-Barros”, que conta a história de um menino que inventou o mar no quintal de sua casa, navegou por ele e descobriu uma terra governada por um rei opressor. O principal elemento cênico utilizado era o brinquedo-sucata. A estreia da cena curta aconteceu no dia 06 de agosto de 2014, no Teatro Espanca!<sup>5</sup>

Um ano depois, em junho de 2015, me inscrevi na “3ª edição da BH in SOLOS”, uma mostra de trabalhos cênicos individuais de Belo Horizonte, concebida pelo artista Robson Vieira. Diferente das edições anteriores, nesta abriu-se espaço para a estreia de espetáculos. Vi essa possibilidade como oportunidade de desdobramento da criação. Fui aprovado e, de julho a outubro, estive imerso no processo de criação do espetáculo, que nomeei também de “João-de-Barros”: sua estreia aconteceu no dia 14 de outubro de 2015, no Centro Cultural Lindeia Regina<sup>6</sup>, região do Barreiro, em Belo Horizonte.

Apesar de meu trabalho cênico ser um solo, a criação foi atravessada por múltiplos olhares. Ao longo do processo, compartilhei meus devaneios criativos, principalmente, com o “Mamãe

---

<sup>4</sup> Em meu TCC conversei com essa noção para pensar a criação de aulas de teatro para crianças.

<sup>5</sup> Centro cultural localizado no hipercentro da capital mineira. Além de ser sede do grupo de teatro Espanca!, o espaço recebe manifestações artísticas e culturais de múltiplas vertentes.

<sup>6</sup> É um dos 17 Centros Culturais geridos pela prefeitura de Belo Horizonte, distribuídos por diversas regiões da capital.

tá na plateia<sup>7</sup>”: grupo de teatro independente criado em 2012 por Helaine Freitas, Raysner de Paula, Vânia Silvério e eu. A partir de 2014, Fabrício Trindade também passou a fazer parte do grupo. Apesar da pouca diferença de idade e de termos vindo de partes distintas de Minas Gerais, o que nos uniu, a princípio, foi a identificação mútua e aproximação de nossas origens de vida e realidade.

Na época em que vivia o processo de criação, trabalhava como arte-educador no PJC<sup>8</sup>, onde pude realizar experimentações, apresentando parte do trabalho nas regiões periféricas atendidas pelo programa. Foi a partir das oficinas de teatro no PJC que nasceu o primeiro projeto de Mestrado, ainda não vinculado ao João-de-Barros, em 2016. Meu projeto propunha uma pesquisa teórico-prática, a partir de vivências artístico-educacionais, junto a um grupo de adolescentes em situação de vulnerabilidade social. A fenomenologia seria uma das lentes para enxergar as experiências vividas nesse projeto. Assim, desejava desdobrar parte da pesquisa iniciada no TCC, e vislumbrava ser orientado por Marina. A minha aprovação no Programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes (PPGARTES), na linha de pesquisa Artes da Cena, e a demissão abrupta em massa dos trabalhadores do PJC aconteceram concomitantemente.

Em meio à tristeza do golpe vivido ao ficar desempregado em 2016, tive dupla alegria: fui selecionado para ser orientando de Marina e me tornei bolsista (CAPES/PROEX) em meados do primeiro semestre de 2017, o que proporcionou tranquilidade para me dedicar aos estudos.

Marina havia assistido ao “João-de-Barros” no final de 2016 e me propôs, como novo trajeto de pesquisa, partir do meu trabalho cênico autoral. Considero que minha criação é também desdobramento do meu TCC e do encontro vivido com a produção intelectual e convívio com

---

<sup>7</sup> O nome do grupo surgiu como uma brincadeira entre nós. Viemos de famílias onde ir ao teatro nunca foi um hábito cultural. Nossos pais e mães não são públicos assíduos em eventos artísticos. Assim, brincávamos com a ideia de fazer teatro para pessoas não frequentes, enxergando nesse gesto um caminho para democratização de acesso aos bens culturais. Em nosso repertório temos cinco trabalhos cênicos de longa duração ( “O menino que sonhava demais” -2011; “Ensaio para Aurora”-2013;“João-de-Barros”- 2015; “Elefante Branco” – 2016 e “Efêmero”- 2017) e três cenas curtas ( “Antes do fim “ – 2012; “ Ensaio para Aurora-2013; “Café das três”- 2014 e “João-de-Barros”-2014).

<sup>8</sup> Programa Judicial de Conciliação Para Remoção e Reassentamento Humanizados de Famílias do Anel Rodoviário e BR 381 (PJC). O programa fez parte de um acordo judicial de conciliação, firmado em 2014, entre Movimento Comunidade dos Moradores do Anel Rodoviário (CMAR) e o Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes (DNIT)<sup>8</sup>. Previa a revitalização da rodovia após a remoção dos moradores para áreas com melhor infra-estrutura social. Sua inovação estava no caráter participativo, no desenvolvimento humano dos atendidos e na busca pela autonomia do sujeito, contribuindo para a inserção mais digna dentro de uma lógica social hegemonicamente excludente.

Marina. Retomar essa parceria foi uma oportunidade de aprofundar os estudos já iniciados, adensando sentidos, contornos, pensamentos e sentimentos.

Já no primeiro encontro de orientação fui convidado a desenhar o novo projeto, partindo da seguinte moldura: estudar os atravessamentos da poética de Manoel de Barros (1916-2014), no trabalho cênico “João-de-Barros”, entrelaçando pensamentos sobre infância e teatro semeados na criação, em especial diálogo com a noção de desmontagem cênica<sup>9</sup> tal como pensada pela pesquisadora mexicana Ilena Diéguez Caballero<sup>10</sup> (2014).

Outros importantes referenciais intelectuais (e de vida) que não estavam em meu horizonte de pensamento no primeiro projeto, somaram-se ao processo dessa nova pesquisa. Destaco dois, brevemente. Encontrei-me com parte da obra do filósofo e educador Paulo Freire, no estudo do livro *Pedagogia do Oprimido* (1983), por meio da disciplina eletiva “Processos e discursos educacionais III: Paulo Freire”, cursada no segundo semestre de 2017 (na FaE/UFMG, ministrada pelo prof. Leôncio José Gomes). Pelas lentes freirianas (re)enxerguei a potência de uma pesquisa e escrita imaginativa, criadora, autoral, autobiográfica e intermediada pela minha relação com o outro no mundo.

No livro *A poética do devaneio* (2009), de Gaston Bachelard, especificamente no capítulo “Devaneios voltados para a infância”, encontrei inspiração para pensar a infância além dos dados cronológicos e, assim, enxergá-la como um vestígio permanente em nós, algo que coexiste no ser humano ao longo da existência. Para Bachelard, a poesia contribui para essa “experiência cósmica”, pois “um poeta nos faz reviver subitamente as nossas lembranças, reimaginar nossas imagens a partir de palavras bem reunidas” (2009, p.110). A obra poética de Manoel de Barros foi farol e guia do meu olhar, sintonia fina com uma noção de infância que me apetece: simples e inventiva. Assim, intermediado por esses autores (e autoras) e outros que revelarei ao longo da dissertação, cheguei ao final do processo da pesquisa com 3 capítulos, divididos da seguinte forma:

- No primeiro capítulo desvelo a trajetória que a pesquisa ganhou ao longo do Mestrado, caminhos trilhados, escolhas, teorias filosóficas e estudos fundamentais para o processo de compreensão e invenção da dissertação. Apresento também o experimento cênico realizado na disciplina optativa ofertada por Marina Machado

<sup>9</sup> No capítulo 1 discorro com mais detalhes acerca dessa noção que é uma das chaves da minha pesquisa.

<sup>10</sup> Embora em alguns trabalhos encontremos citações dessa autora tendo como entrada o sobrenome Diéguez, optamos nesta pesquisa por citá-la como Caballero.

“Brincar, criar, teatralizar, viver”, no qual fui monitor de Estágio Docente, experiência fundamental para a elaboração do capítulo seguinte.

- No segundo capítulo faço a análise descritiva de textos escritos por espectadores (estudantes do curso em que fui monitor) e da crítica teatral feita pelo estudioso Marcos Alexandre, a partir do meu trabalho cênico “João-de-Barros”. O processo analítico doa sentidos e significados às leituras de espectância encontra-se entremeado por conversas com poesia, filosofia, teatro, infância e memórias do processo de criação. Reflito acerca da experiência de espectância como ato criativo.
- No terceiro e último capítulo aprofundo as reflexões provocadas a partir do processo analítico. Para isso, apresento três eixos reflexivos: **noções teatrais e de infância vividas** anteriormente ao “João-de-Barros”; **noções percebidas** ao longo do percurso no Mestrado; e **noções desejadas**, onde verticalizo as reflexões que o processo de desmontagem me proporcionou, elaborando uma síntese como contribuição para o campo das Artes da Cena, a partir de cinco princípios rumo ao teatro para e com a infância.

Ao longo da pesquisa trafeguei por uma via desconhecida, o que gerou angústia e alegria, um misto entre dor e delícia de pesquisar aquilo que não sabia sobre meu trabalho cênico, trilhando um caminho autoral, enraizado no mundo e com o outro. Movido pelo desejo de contribuir com outros modos de pensar e fazer teatro em conexão com a infância, a vi como matéria-prima, em contraponto a um modo caricatural adulto do seus **jeitos** de ser criança em cena. O que você encontrará nas próximas páginas é fruto de um processo inacabado, pois ainda sigo vivo e inquieto, mas é o que construí enquanto pesquisador e artista nos dois anos de Mestrado. São setas que revelam uma poética cênica em mutação. Permaneço em conexão com Paulo Freire: “Ninguém se torna local a partir do universal. O caminho existencial é inverso” (1995, p. 25).

## I CONSTRUINDO A CASA: ALICERCES DA PESQUISA

*Com pedaços de mim eu monto um ser atônito*

Manoel de Barros

A inspiração do título deste capítulo vem da imagem dos “andaimos de uma construção” descrita por Joaquim Barbosa e Remi Hess (2010) no livro *O diário de Pesquisa: o estudante universitário e seu processo de pesquisa*. Normalmente, atentamos à obra pronta para ser usufruída. Os andaimos que constituem o percurso da construção de uma casa ou edifício são esquecidos e até ocultados: “É feio deixar à mostra as armações, os monturos, os cacos de pedras, blocos de cimento e pedaços de madeira que foram se amontoando durante o percurso até que a “casa” fique pronta” (BARBOSA; HESS, 2010, p.36). O dizer dos autores acerca da feiúra de se revelar os “cacos” de um processo de construção é irônico. Os autores o fazem para conversar sobre o valor dos Diários enquanto terreno fértil que abrigará o percurso da invenção de uma pesquisa.

Afinado com seus dizeres, revelarei meandros iniciais da pesquisa, pois “somos o que conseguimos nos tornar com nossos cacos e imperfeições” (BARBOSA; HESS, 2010, p.36). Tal como Manoel também nos aponta na epígrafe: é admirável um ser criado a partir de seus “pedaços”.

### • Caderno de aprendiz

Desde o princípio da pesquisa fui convidado por Marina a manter um Diário. No texto de sua autoria *O Diário de Bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes da cena* (MACHADO, 2002), discute as potencialidades desse recurso como caminho de autorialidade e invenção de processos artísticos contemporâneos. Apelidei meu Diário de “Caderno de aprendiz”, em homenagem a um subtítulo contido no livro *Menino do Mato* (2015), de Manoel de Barros, por condizer com meu estado de compreensão desse material:

sinto-me um aprendiz, estou em processo. Quero valorizar o “não saber” inicial. Nesse sentido, seguir cheio de dúvidas e admitir ser aprendiz pode soar como gesto de sabedoria.

Para aprofundar meus pensamentos acerca dessa ferramenta, encontrei no livro de Barbosa e Hess (2010) desdobramentos. Barbosa estuda e pratica junto aos seus discentes, desde 1992, o uso do Diário de Pesquisa como caminho potente para estudos acadêmicos autorais. Ressalta que para os Diários serem boas fontes de estudo, a escrita deve entretecer pessoalidade e objetividade, teoria e prática, desvelando as descobertas, trajetórias, dúvidas e angústias acerca do processo vivido.

Barbosa e Hess questionam o modo positivista de se fazer pesquisa, predominante no século XX, caracterizado pela separação do sujeito observador do objeto observado. Os autores defendem que para a prática do Diário de Pesquisa não há modo ou modelo a ser seguido. Sua elaboração deve ser perscrutada pelo pesquisador, que criará condições para uma “aprendizagem existencial, aquela voltada para o aprendizado não de fórmulas ou pensamentos prontos, mas do processo de elaboração de si.” (BARBOSA; HESS, 2010, p.18).

Escrevendo o Diário e compartilhando alguns fragmentos durante o processo de orientação, me aproximei e compreendi melhor as possibilidades da escrita fenomenológica. Afinado com esse pensamento fiquei mais poroso, generoso, sensível para perceber os fenômenos da existência e passei a compreender as teorias como lentes para ler a vida: caminho de meditação infinita que possibilitará uma escrita afetiva e reflexiva, mescla de razão e emoção.

O compartilhamento do Diário aconteceu a partir da minha participação no grupo de pesquisa AGACHO/ Laboratório de pedagogias teatrais<sup>11</sup>: espaço de convivência entre orientandos e a orientadora Marina, onde compartilhamos ideias, leituras e reflexões acerca da pesquisa desenvolvida por todos os membros. Em diversos encontros, levei trechos do meu Caderno de Aprendiz para ser lido e compartilhado. Além dos comentários após a leitura, Marina entregava, no encontro seguinte, os textos com apontamentos que sugeriam caminhos para lapidar nossa escrita e compreensão dos estudos.

Em orientação, fui convidado também a olhar de outro modo para meus “andaimes, arestas e entulhos”, a atentar-me ao processo vivido e à importância de seguir, inicialmente, sem muitas certezas a respeito da pesquisa, para investigar aquilo que não sei.

---

<sup>11</sup> Frequentei os encontros semanais entre 2017 e 2018.

- **Pesquisa como espaço e tempo para sonhar**

Para iniciar “do zero” meu novo projeto de pesquisa, tive que sonhá-lo<sup>12</sup> antes de pensá-lo. Em linhas gerais, posso dizer que o “espaço” foi a oportunidade de viver, desde o início, um caminho incerto e poroso ao processo. O “tempo” foi a possibilidade de ser bolsista (CAPES/PROEX), algo que trouxe tranquilidade para dedicação à escrita e estudos em um tempo dilatado, experiência prazerosa.

Cássio Hissa em seu livro *Entrenotas – Compreensões de pesquisa* (2017) também enriquece o convite para um caminho biográfico e investigativo. O estudioso, em conversa com outros pensadores, aponta maneiras de elaborar e compreender a prática da pesquisa, distintas do caminho tradicional e legitimado no espaço acadêmico. No eixo central de sua crítica está a universidade moderno-ocidental e os paradigmas hegemônicos dos seus modos de produção, como, por exemplo, o comum hermetismo na escrita científica e a anulação da presença existencial do autor, que faz emergir textos distanciados de si, do outro e do mundo:

como poderíamos pensar a inexistência do sujeito do texto a partir da evidente existência do texto? O sujeito do texto é o seu próprio texto; e se ele se esconde atrás de suas palavras, gesto inútil, o texto perde a sua capacidade de diálogo. A recusa do eu transforma-se em rejeição do outro. (HISSA, 2017, p.24).

Em seus escritos identifico duas noções interessantes. Primeiro a de “pesquisador curioso”: aquele que busca estudar o que não se sabe; compreende a pesquisa como algo que se transforma ao longo do percurso; é guiado pelo prazer e desejo de saber mais; não dissocia sua vida e existência da pesquisa e contribui com estudos a partir de sua visão de mundo, de forma generosa e rigorosa. E segundo a noção de “pesquisador-criador”: cria teoria; formula pensamento e sentimento em seu texto; lança um olhar crítico e reflexivo acerca do mundo, questiona os modos enraizados, modelados, endurecidos e busca tecer relação entre boniteza<sup>13</sup> e ciência (gosto por uma escrita que provoque prazer no leitor).

Para afinar meu caminho ao que é proposto por Hissa, a autobiografia é valiosa. Revelo que tive dúvidas acerca da via autobiográfica: havia em mim o receio de que o estudo

---

<sup>12</sup> Meu subtítulo é inspirado em um dos subtítulos de Hissa (2017): o autor propõe que o projeto de pesquisa seja “espaço-tempo de pensar”, questionando caminhos vividos tradicionalmente no âmbito acadêmico.

<sup>13</sup> “Boniteza” é uma categoria que atravessa a obra de Paulo Freire: “não há antagonismo entre escrever com rigor e escrever bonito. Tenho enfatizado que a busca da boniteza na produção de textos não é dever apenas do artista da palavra, mas de todos e de todas que escrevemos.” (FREIRE, 2003, p.219).

empreendido minasse desejos e sentidos que me levaram à criação do trabalho cênico “João-de-Barros” (ponto de partida da nova pesquisa), ao identificar suas fragilidades. Também duvidei se partir da minha biografia não tornaria o trabalho autocentrado demais.

Aos poucos, concluí que interpretar a própria história é “compreender os fatos como colocações e deslocamentos sociais” (BOURDIEU, 1996 *apud* MORAES, 2009, p. 3901)<sup>14</sup>. Ou seja, a pesquisa autobiográfica está inserida em contextos de relações intersubjetivas, pois somos seres em relação com os outros no mundo. Para sintonizar a esta chave de pesquisa seria:

(...) indispensável que o contexto em que se deu a sua formação seja reconstruído e nele sejam incluídas suas relações interpessoais, ou seja, cada pessoa reúne todas as características do seu grupo social e apenas em relação a esse grupo é que sua biografia pode ter algum significado. (MORAES, 2009, p. 3901).

Moraes acrescenta:

Historiar a própria vida representa uma oportunidade de sanção do sujeito ao seu percurso de formação, mas também pode ser o início de um profundo questionamento, o que também é positivo, uma vez que interrogar os pressupostos que estiveram por trás das escolhas feitas no passado introduz uma possibilidade de exercício crítico e reflexivo no tempo atual e abre novas possibilidades no futuro. (2009, p. 3905).

Assim, a autobiografia, como caminho de pesquisa, foi fundamental para o exercício crítico-reflexivo das experiências vividas (antes e no decorrer do Mestrado) e das possíveis contribuições intelectivas ao longo da dissertação. Duas disciplinas<sup>15</sup> cursadas reafirmaram esse pensamento e atravessaram, consideravelmente, os rumos investigativos do meu trabalho dissertativo: a disciplina “Processos e discursos educacionais III: Paulo Freire<sup>16</sup>”, cursada no segundo semestre de 2017 e o Estágio Docente.

Os primeiros laços que teci da minha pesquisa com Paulo Freire foi perceber a sintonia entre o educador e Manoel de Barros. O poeta, assim como Freire, também tem enorme afeto por aquilo que está relegado. Manoel diz que aprende mais com “as abelhas do que com aeroplanos” (BARROS, 1998, p.27); nos diz que nasceu com olhar voltado para as pequenas coisas. Um ser “chutado” pela sociedade, como uma barata, cresce em importância para ele. Manoel enxergou o mundo pelas lentes da poesia, Freire por meio da educação, da luta pela igualdade de direitos, da conscientização para a libertação dos sujeitos, da crença que o ser

<sup>14</sup> BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. *In*: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996, p.183- 191.

<sup>15</sup> Cursei também uma terceira disciplina, ministrada pelo professor Marcos Hill.

<sup>16</sup> Faculdade de Educação (FaE/UFMG), ministrada pelo prof. Leôncio José Gomes.



humano é algo inacabado, e a inconclusão é uma de suas maiores potencialidades. Assim como Freire, Manoel também acredita que "a maior riqueza do homem é a sua incompletude" (BARROS, 1998, p.79). Freire acreditou na alfabetização como uma experiência criadora. Manoel se fez um sonhador de palavras, que reinventou o mundo mostrando a sua percepção singular do universo.

Identifiquei também na obra freiriana<sup>17</sup> as possibilidades da escrita autobiográfica, afetiva, que não separa sujeito e objeto, que alia pensamento teórico-reflexivo e sentimento. Faço coro ao manifesto de Freire:

Gostaria desde já de manifestar minha recusa a certo tipo de crítica cientificista que insinua faltar rigor no modo como discuto os problemas e na linguagem demasiado afetiva que uso. A paixão com que conheço, falo ou escrevo não diminuem o compromisso com que denuncio ou anuncio. Sou inteireza e não dicotomia. Não tenho uma parte esquemática, meticulosa e outra desarticulada, imprecisa, querendo simplesmente bem ao mundo. Conheço meu corpo todo, sentimentos, paixão. Razão também. (FREIRE, 1995, p.18)

Ver seu modo autoral de articular a teoria, sempre imbricada à sua experiência existencial, colaborou para afinar compreensões, sossegar meu coração e inspirar meus escritos.

Já o Estágio Docente, obrigatório na formação do mestrando bolsista, fiz a partir do curso "Brincar, criar, teatralizar, viver": disciplina optativa, oferecida pela Marina, minha orientadora, para o curso de graduação em Teatro da UFMG, com abertura a interessados vindos também de outros campos de estudo. O núcleo central da disciplina foi a discussão e experimentação do brincar a partir da noção do "brinquedo-sucata". Os encontros aconteceram às sextas-feiras, das 14h às 15h40min, no Espaço Vermelho do prédio da graduação em Teatro, entre os dias 10 de março e 07 de julho de 2017. As aulas discutiam, de modo teórico-prático, as relações entre o brincar imaginativo e o fazer teatral, procurando semear nos participantes o gosto por elaborar pequenas propostas criativas que partissem do uso inventivo de brinquedos-sucata.

Naquele contexto, fui convidado a apresentar dois fragmentos do meu trabalho cênico João-de-Barros no curso. A escolha dos trechos ficou por minha conta, com a ressalva de focar no uso de brinquedos-sucata, não por acaso o principal elemento cênico de composição da minha criação.

---

<sup>17</sup> Em especial nos seguintes livros: **Dicionário Paulo Freire** (STRECK; REDIN; ZITKOSKI, 2016); **A Pedagogia da Esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido** (2014); **Cartas à Cristina** (2003); **À sombra desta mangueira** (1995) e **Pedagogia do oprimido** (1983).

- **Aproximações à desmontagem**

Compreendi que o convite era uma oportunidade de me aproximar da noção de desmontagem tal como estudada pela pesquisadora mexicana Ileana Diéguez Caballero (2014). O texto que orientou minha pesquisa nesse primeiro encontro foi escrito por Ileana para abertura do “III Interfaces Internacional de 2013”, evento acadêmico promovido pelo curso de graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Ileana Diéguez Caballero estuda a desmontagem a partir da cena latino-americana, em diálogo com demonstrações de trabalho dos atores do *Odin Teatret* (laboratório de pesquisa cênica criado em 1964 pelo teatrólogo Eugenio Barba). A desmontagem como um procedimento investigativo ganhou força na segunda metade do século XX, momento de florescimento de práticas artísticas que questionavam o estatuto hegemônico da representação e as hierarquias no teatro e nas artes em geral, bem como as relações entre obra e espectador e as tradições do fazer teatral. Nas palavras da autora, as desmontagens propiciam caminhos de “busca, experimentação, resultados, dúvidas, reflexões, onde se integram saberes culturais, aprendizagens espirituais e intelectuais” (CABALLERO, 2014, p.6). São trajetórias que evidenciam escolhas dos artistas que se propõem ao mergulho investigativo em suas poéticas, e tornam visíveis suas escolhas éticas, estéticas e as tessituras da cena.

As desmontagens são criações que se integram ao repertório dos grupos, como acontece com as demonstrações de trabalho feitas pelo *Yuyachkani* (Peru), uma das principais referências de estudo de Ileana, mas não há uma regra, um caminho único ou um modelo a ser seguido. Esse caráter inventivo, desestabilizador de estruturas fixas, provoca mais desvios do que aponta caminhos.

A compreensão, pueril, que tive no primeiro contato com esses estudos me levou a imaginar que elaborar uma desmontagem seria o mesmo que desfazer o que havia concebido, para fazer surgir algo novo. No entanto, como assinala Caballero, desmontar processos teatrais é diferente de desconstruir: é colocar “em discussão o sistema estrutural ao submetê-lo ao olhar dos outros sem pretender perpetuar modelos” (CABALLERO, 2014, p. 8).

Assim, a possibilidade de compartilhar os dois fragmentos do meu trabalho cênico surgiu como meu modo de desmontagem, em conversa com o texto de Caballero (2014). Para isso,

escolhi trechos que são núcleos da minha criação, momentos de forte carga imagética e com pouco texto falado.

Como desdobramento da experiência, os estudantes da referida disciplina elaboraram um texto para ser lido no encontro posterior (uma das atividades avaliativas do curso), ou seja, suas experiências como espectadores seriam registradas em um texto escrito, precioso material para minha análise<sup>18</sup>. Apesar do caráter de avaliação, não havia obrigatoriedade na forma textual, nem modo “certo” de responder, o que possibilitaria o surgimento de textos diversificados e revelaria as singularidades das percepções dos espectadores. Para orientação da feitura dos textos, Marina entregou aos estudantes a seguinte instrução:

*“Modos de fazer”*: a partir da poética da cena, criada por Charles Valadares, e especialmente a partir do uso que o Menino faz da caixa de papelão e seus objetos, crie um texto de 10 a 25 linhas que converse, de modo brincante, com o que você viu: seja um diálogo, uma intervenção, um discurso crítico [teatral, construtivo] em conexão com o curso até agora. Um ato performativo na escrita.

*“Modos de usar”*: um ato performativo na leitura, em voz alta, feita por você na aula do dia 26 de maio.

A apresentação dos trechos do João-de-Barros aconteceu no dia 19 de maio de 2017, no Espaço Vermelho, do prédio do Teatro da Escola de Belas Artes. Pouco antes, Marina e eu arrumamos a sala: uma meia lua com cadeiras, deixando o centro como “área de cena” ou dispositivo cênico.

Utilizei os seguintes elementos cênicos: uma caixa de papelão grande (1mx60cm) que guarda outra caixa, menor que a primeira, com diversos brinquedos-sucata: carretéis de linha; um cinturão feito de potinhos de iogurtes; quatro fitas de E.V.A de 1mx0,5cm compostas por tampinhas de garrafa de cerveja; latinhas de alumínio; potinhos de iogurtes avulsos, de formatos variados e canudos feitos de papelão. Havia, dentro da caixa de papelão grande, um rádio (imitando modelo antigo), no qual opero a maior parte da trilha sonora. Para esse experimento, o rádio ficou fora da caixa, para que Marina operasse o som do mar, que

---

<sup>18</sup> Os estudantes estavam cientes da pesquisa e cederam seus escritos, após compartilhamento em sala de aula, mediante assinatura de termo de cessão de direitos autorais para fins acadêmicos e outras publicações, desde que a autoria seja identificada.

compõe o fragmento 1. Havia também uma gaita cromática, usada para algumas intervenções sonoras ao longo da apresentação. Eu vestia um *short* azul petróleo, que alcança a altura do joelho, similar aos usados para jogar futebol; os pés descalços; uma camisa velha, de algodão, da cor preta; uma coroa de rei feita de papelão e uma capa feita de forro de mesa redondo, da cor bege, amarrada na altura do pescoço<sup>19</sup>.

**Figura 1** - Coroa de papelão e forro de mesa redondo



**Fonte:** Produzida pelo autor

Na dramaturgia, tal como escrita por mim, os fragmentos estão da seguinte forma:

### **Fragmento 1**

*Imagem: Espaço vazio. Em cena, o nada.*

*Pela lateral aparece, tocando uma gaita, uma figura portando uma coroa na cabeça, uma capa, presa ao seu pescoço, e em sua cintura uma corda fixa na caixa de papelão que surge arrastada. Dentro dessa caixa há diversos brinquedos-sucata, que serão revelados e utilizados ao longo do espetáculo, e um rádio desses de modelo antigo. Ao atravessar o espaço, ao toque da gaita, o movimento cessa. Como se avistasse alguém, essa figura começa a bradar em busca de um capitão. Se transforma no capitão que procura e, num jogo ininterrupto de ações, constrói um espaço que remete a um grande navio e seus tripulantes se preparando para navegar. Logo após decide que dará um mergulho. Pula no mar. Mergulha. Aos poucos se transforma nos peixes que*

<sup>19</sup> Fotos que revelam os elementos cênicos citados compõem o capítulo 2.

*habitam aquele lugar. Transforma-se em um grande tubarão. Ao dar um giro pelo espaço encontra a caixa de papelão e a manipula, transformando-a em um grande navio a navegar pelo mar. Aos poucos o mar ganha corporeidade também na boca desse navegante. Ele abre a caixa e a ocupa transformando em seu próprio barco. A cena finaliza quando este navegante avista terra firme, deixa o barco, contorna o espaço montado em seu cavalo e se depara com o público.*

## **Fragmento 2**

*João-Charles: “Mas pensa só que estrupício de ideia. Pois é, minha gente, fui chegando nessa tal ilha, onde vivia um tal povo, que era governado por um tal rei... um rei golpista! que queria acabar com os direitos conquistados pelo povo com tanto suor.” Aí falei com o povo: “não aceitaremos nenhum direito a menos!” Aí pensei assim: “e se essa baboseira de decreto nem nunca mais existisse? Como que faz para um decreto decretado desexistir?”*

*(no chão, vejo um pedaço de papel e brinco de encontrá-lo pelo caminho. É um convite)*

*João-Charles: “O que é isso?”*

*Leio em voz alta: “o rei convida a todos para a festa que irá escolher a sua nova dançarina”... “Mas o que isso tem a ver com... (como se fosse interrompido por uma ideia brilhante) já sei! Eu preciso de um disfarce. Assim, eu entro no castelo, roubo o decreto e fujo com ele!” (me aproximo do rádio e ligo a trilha sonora. É a música “Chuperlika”, do grupo Kibitka<sup>20</sup> (mixagem com diversos acréscimos e edições). A história da invasão ao castelo do grande rei é contada através da gestualidade em sintonia com a música que dita ações, colabora para instaurar climas e tensões durante a cena feita quase toda a partir do gesto.*

*Roteiro da cena: João-Charles entra no castelo escalando-o. Ao entrar presencia o*

<sup>20</sup> É formado por um coletivo de artistas imigrantes vindos de lugares distintos (Arménia, Bielorrússia, Moldávia, Galiza e Rússia), residentes em Santiago de Compostela – Espanha. O CD IDA HAÇALLO, ao qual a música Chuperlika pertence, foi gravado em 2010, de forma independente. Para saber mais acesse: <http://kibitka.eu/>. Acesso em: 14. nov. 2018.

*concurso de dançarinas do grande rei. Disfarça-se de dançarina, rouba o decreto, mas antes de conseguir fugir é descoberto. O Grande rei convoca seus soldados que perseguem João-Charles por todo o castelo. Ele é cercado pelos soldados e para salvar a sua vida se transforma em um super-herói com poderes mágicos. Ao terminar percebe que o exército do grande rei é muito maior que imagina e começa uma guerra. Na primeira parte da guerra joga bombas (feitas de potinhos de iogurte) e atira, transformando canudos de papelão em diversas armas. Após interferência sonora do rádio, bebe um iogurte e volta para guerra. Os soldados ganham e, em pedido de paz, o menino levanta uma bandeira branca. Tudo silencia. Porém, começa a ouvir um barulho de uma bomba relógio que está fixa em sua calça. Ao pegá-la com mão ela explode. Fim da cena, João-Charles recolhe os brinquedos espalhados pelo espaço, deposita a coroa e a capa dentro da caixa de papelão, fecha, faz um breve cortejo fúnebre, toca uma música com sua gaita e sai como se anunciasse o fim do espetáculo. Retorna abruptamente e desconstrói o clima criado pela sua suposta morte.*

Para descrever e estudar os fragmentos tal como apresentei na disciplina, atribuí a eles os seguintes títulos: (1) *Prólogo rumo ao faz de conta* e (2) *Sequência “desenho animado”*.

#### ***- Descrição do “Prólogo rumo ao faz de conta”***

Início tocando a gaita. Ponho na cabeça a coroa, a capa presa ao pescoço, e me posiciono ao lado da caixa de papelão grande. Toco alguns acordes simples na gaita, sons das possibilidades sonoras desse instrumento, sem pretensões de uma composição complexa. A sonoridade é similar à buzina de um navio. Esse som é um rito para o início. Finalizo, guardo a gaita no bolso, e, aos poucos, brinco de me transformar em mar. Meu corpo é tomado por uma onda leve, que me arrasta para frente e para trás. O mar ganha materialidade também por meio de sons feitos com a boca. Quando apresento o João-de-Barros na íntegra, concomitante ao movimento, inicia-se uma trilha sonora feita por barulhos do mar. Na demonstração na disciplina, devido a uma situação técnica, o som falhou. Fiz em silêncio. Após um breve momento experimentando o mar em meu corpo, cesso o movimento e grito: “Capitão! Desembarcar tripulação!”. Em seguida, dou um mergulho. Não sou mais o mar e sim aquele

que brinca em suas águas. Mergulho. Quase me afogo; retorno à superfície. Aos poucos me transformo nos peixes que habitam aquele lugar. Torno-me um grande tubarão. Sou tubarão e homem fugindo para não ser devorado, ao mesmo tempo. Dou um giro pelo espaço e encontro a caixa de papelão. Abro e ocupo seu interior, fazendo da caixa meu barco. Para fugir do tubarão que me persegue faço do navio uma aeronave. Alço voo. Lá no alto, uma pane no sistema paralisa uma das asas da máquina, isso me lança de volta ao mar. Através de um rolo de papelão que está no interior da caixa, avisto terra firme ao olhar em direção ao público que me assiste. Deixo o barco e sigo brincando de montar em um cavalo. Contorno o espaço num só galope e finalizo me despedindo do cavalo imaginário, que segue sua viagem, estrada afora, sem mim.

#### ***- Descrição da Sequência “desenho animado”***

Após falar um trecho do texto dramatúrgico, descrito no fragmento 2 (p.28), ligo o pequeno rádio para a execução de uma faixa sonora de 09 minutos, com mixagens de áudios que colaboram para as ações e instauração de climas e atmosferas. Busco sintonia entre gesto corporal e trilha sonora para construir a narrativa: invado o castelo, escalando-o. Ao entrar presencio o concurso de dançarinas do grande rei (efeitos sonoros de palmas colaboram para remeter que um evento festivo está acontecendo). Disfarço-me de dançarina usando a capa como um tecido que cobre o rosto. Roubo o decreto, mas, antes de conseguir fugir, tropeço e meu rosto é descoberto. Num giro corporal em meu próprio eixo me transformo no grande rei, modificando o desenho do meu corpo. Convoco meu exército para capturar o impostor. Dou outro giro e me transformo em um soldado (a trilha colabora com efeitos sonoros que remetem a um exército em marcha). Num terceiro giro volto a ser o menino em fuga. Os soldados do grande rei me perseguem pelo castelo. Sou cercado e, para me salvar, me transformo em um super-herói, amarrando ao redor da minha cabeça a capa, como uma faixa de lutador. Nesse trecho da narrativa há um pequeno diálogo entre dois personagens de um dos desenhos favoritos da minha infância: “Dragon Ball Z<sup>21</sup>”. A conversa entre Céu (o vilão) e Gokun (o herói) finda quando o segundo lança seu superpoder conhecido como *kamehameha*. Transformo-me nos dois: ora o mocinho, ora o vilão. Construo a diferença dessas figuras girando e modificando meu corpo no espaço, além de dublar os diálogos. Ao

---

<sup>21</sup> É uma série de anime produzida pela Toei Animation. Baseada na série de mangá Dragon Ball escrita por Akira Toriyama, que teve a sua primeira exibição em versão brasileira em 2001.

vencer a luta sendo o Gokun, comemoro. Logo em seguida, a partir da trilha (sons de soldados marchando, helicópteros e bombas caindo) instaura-se um ambiente de guerra. Preparo-me para o combate colocando um colete com munições feitas de tampinhas de garrafa e transformando a caixa de papelão num *bunker*. Na primeira parte da guerra lanço bombas produzidas com potinhos de iogurte e utilizo armas feitas de canudos de papelão. Uma segunda referência a desenhos animados compõe a narrativa, com o clássico dos anos 1980 “He-Man”. O trecho usado soa como uma voz de “outro plano” espiritual, que exige o fim da guerra. Durante o áudio bebo um iogurte (uma pausa na brincadeira para um pequeno lanche). Após me alimentar, cansado da falação “do além”, num ato de molecagem, transformo o potinho de iogurte numa bomba (com auxílio da trilha que colabora com o som de explosão) e jogo na direção do rádio. A guerra se instaura novamente, e só finaliza quando levanto uma mini bandeira branca, ao perceber que não possuo mais munições. Declaro-me rendido. Em seguida comemoro o fim do conflito. Porém, ouço o som de um tic-tac. Descubro, fixada em minha calça, uma bomba-relógio (feita de potinho de iogurte). Ao pegá-la com mão, a bomba explode. Permaneço alguns segundos em pé, com a cabeça abaixada e os braços soltos, como um corpo sem vida. Abro os olhos lentamente. Finalizo a brincadeira juntando os restos do meu faz de conta e colocando todos os brinquedos-sucata dentro da caixa. Fecho a caixa e toco a gaita novamente, de modo solene e fúnebre.

Para realizar a apresentação dos dois fragmentos optei por não usar o figurino que utilizo quando apresento o espetáculo, a fim de ficar mais despojado diante da turma, buscando significações para um “ensaio comentado”, aberto aos erros do percurso. Após a apresentação me sentei no chão do Espaço Vermelho, ao lado de Marina, para ouvir as impressões vindas dos espectadores. Perguntaram-me acerca do processo de criação e falei brevemente. Ainda estava recuperando o fôlego: a apresentação do segundo fragmento exige força e condicionamento físico.

- **Inventando a metodologia: princípios para um processo analítico**

No dia 26 de maio de 2017, os estudantes do curso “Brincar, criar, teatralizar, viver” apresentaram seus textos, criados a partir de suas experiências como espectadores. Guardei suas produções escritas em uma caixa no meu guarda-roupa, retomando-as meses depois para estudá-las e elaborar o segundo capítulo da dissertação.



Não sabia de antemão como iria analisar os textos, como seria o diálogo entre espectador e criador. Seguir sem muitas certezas me aproximava da noção de desmontagem, caracterizada por sua vertente experimental e existencial, que induz o artista ao risco, à inventividade, a criar seu percurso, questionando pesquisas institucionalizadas, hierarquias de poder e produção cênica. Há laços de afinidade entre a desmontagem e outra noção que me apetece e que somou ao processo de pesquisa: a de pesquisador *bricoleur*. Este, ao buscar sua metodologia, constrói:

(...) métodos de pesquisa a partir de ferramentas que temos à mão, em lugar de receber passivamente as metodologias “corretas”, universalmente aplicáveis. Evitando as modalidades de raciocínio que vêm de processos atestados de análise lógica, os *bricoleurs* também evitam diretrizes e roteiros pré-existentes, desenvolvidos fora das demandas específicas da investigação em questão. (KINCHELOE; BERRY, 2007, p.16).

O *bricoleur* se torna um “navegador de águas agitadas” (KINCHELOE; BERRY, 2007, p.16), percorre uma via filosófica de pesquisa, de risco, formula perguntas ainda não colocadas, compreende a teoria imbricada ao mundo vivido e como lentes possíveis para ler seus estudos. Recusa a separação entre sujeito e objeto, teoria e prática, objetividade e subjetividade.

Afinado com aquele caminho de pesquisa, inventei um trajeto. Para isso, me voltei à leitura atenta dos escritos dos estudantes. Percebi que os textos possuíam uma vida para além do meu trabalho cênico. Apresentavam características distintas: qualidades diversas de papel, diagramações específicas e estilos de escrita. Busquei enxergá-los como imagens, ricas em significados, capazes de suscitar novos devaneios para revelar sentidos da minha criação. Procurei também na poesia de Manoel de Barros (2013) inspiração para o processo analítico dos textos:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a  
imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás  
de casa.  
Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio  
faz por trás de sua casa se chama enseada.  
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que  
fazia uma volta atrás da casa.  
Era uma enseada.  
Acho que o nome empobreceu a imagem.  
(BARROS, 2013, p.279).

No processo de estudo do material textual dos estudantes, busquei não ser o homem que faz da imagem “de um vidro mole” apenas uma “enseada”. Nesse sentido, a poesia manuelina foi um dos faróis e guia do meu olhar, também em conversa com Bachelard (2009) que, ao tecer

a fenomenologia da criação poética, definiu como rota a “tríplice ligação entre imaginação, memória e poesia” (BACHELARD, 2009, p.100). Em seu livro *A poética do devaneio*, o filósofo investiga a criação das imagens poéticas, dos impulsos criativos, do valor dado à imaginação e memória. Para ele os devaneios poéticos criam “hipóteses que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo” (BACHELARD, 2009, p.8); os poetas nos ensinam esse valor e nos apontam caminhos.

Meu primeiro contato com Bachelard se deu a partir do livro de Machado (2004) *Cacos de infância - teatro da solidão compartilhada*, que narra, descreve e comenta a criação de um experimento cênico construído a partir de noções de infância existentes na obra de Bachelard e Merleau-Ponty. Ao iniciar os estudos para a criação do novo projeto de Mestrado, retomei a leitura do livro de Bachelard, o que me levou a estudar o capítulo “Os devaneios voltados para a infância”.

Para criar sua tese filosófica acerca do devaneio poético, Bachelard mescla, em seus escritos, uma coleção de fragmentos literários, memórias de infância e interpretações, a partir de leituras de poesias diversas. Para o filósofo, “um poeta nos faz reviver subitamente as nossas lembranças, reimaginar nossas imagens a partir de palavras bem reunidas” (BACHELARD, 2009, p.110). Há, para o autor, forte ligação entre poeta e esse estado primordial da vida humana: “o poeta redesperta em nós a cosmicidade da infância” (Idem, 2009, p.121). Manoel de Barros (2013) também reafirma a conexão entre poesia e infância:

Carrego meus primórdios num andor.  
 Minha voz tem um vício de fontes.  
 Eu queria avançar para o começo.  
 Chegar ao criancimento das palavras.  
 Lá onde elas ainda urinam na perna.  
 Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.  
 Quando a criança garatuja o verbo para falar o que não tem.  
 Pegar no estame do som.  
 Ser a voz de um lagarto escurecido.  
 Abrir um descortínio para o arcano.  
 (BARROS, 2013, p.315).

O poeta convida a “avançar para o começo”, síntese paradoxal e rica para meu trabalho analítico: um retorno ao “criancimento” em conversa com a infância, rumo à “desaprendizagem” de si e das certezas, para criar e recriar novos desvios, tal como a criança que “garatuja o verbo para falar o que não tem”. Bachelard também nos diz:

Se a palavra “análise” dever ter um sentido quando nos referimos a uma infância, não podemos deixar de dizer que analisamos melhor uma infância por meio de poemas do que por meio de lembranças, por meio de devaneios do que por meio de fatos. Existe

um sentido, acreditamos em falar de análise poética do homem. Os psicólogos não sabem tudo. Os poetas trazem outras luzes a respeito do homem. (BACHELARD, 2009, p.121).

Penso que os textos escritos pelos estudantes são seus devaneios, reflexos daquilo que os atravessaram, uma conversa com a memória do que assistiram, misturada aos resquícios de infância presentes em cada um, pois “por algum de seus traços, a infância dura a vida inteira” (BACHELARD, 2009, p.20). Os poetas nos ajudam “a reencontrar em nós essa infância viva, essa infância permanente, durável, imóvel” (Idem, 2009, p.21).

- **Modos de fazer**

Ao iniciar os estudos dos textos dos estudantes busquei dividi-los em unidades de significação comuns a todos. Fiz cópias dos escritos e li repetidas vezes, identificando diferenças e semelhanças nas leituras e percepções. Em seguida, elegi as unidades de significação e as marquei, usando cores distintas. Recortei e agrupei trechos, de acordo com as unidades de significação. Depois tirei uma fotocópia e organizei um mapa, em um papel grande, mantendo a divisão dos agrupamentos, formando ilhas. Ao material atribuí o nome “Mapa de estudo da espectância”.

A visualidade do mapa dimensionou a riqueza do material; ao longo do processo de escrita, essa cartografia das ideias teve rotas alteradas diversas vezes. A partir da primeira versão do mapa, percebi que haviam unidades de significação que poderiam ser mescladas a outras, e também novas poderiam aparecer. Outras surgiram mais por desejo meu do que do material dos estudantes, o que se mostrou um erro metodológico. Após alguns retornos em orientação e ao final do processo de escrita do capítulo, cheguei às seguintes unidades de significação: Espaço corpo próprio; Brincar; Estética do desenho animado; Mar; Vazio; Tempo; Solidão; Brinquedo-sucata; Espacialidade quintal; Memórias pessoais e memórias inventadas e Arte e política. É possível perceber que as unidades de significação se interligam e são indissociáveis, por isso ressalto que a separação foi adotada para fins do estudo analítico.

Procurei materializar um tear interpretativo, entre pensamento e sentimento, para doar significações aos dizeres dos estudantes, entrelaçando memórias, devaneios e reflexões acerca do teatro, infância e do processo criativo que originou o trabalho cênico “João-de-Barros”. As

linhas desse tear são os diálogos com autores e autoras e suas reflexões teóricas que colaboraram para adensar minha discursividade.

O mergulho nas teorias formuladas pelos pensadores e pensadoras que convido para conversar com minha análise foi feito posteriormente ao processo de descrição da minha experiência de leitura. Assim, me aproximo do princípio de redução fenomenológica: atitude de pôr entre parênteses as teorias “para ver o mundo e apreendê-lo, como um paradoxo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.10). Uma ação transitória que nos aproxima da experiência pré-reflexiva: caminho a partir das descrições da experiência, ao mundo em “carne e osso”, para depois buscar entretecimento com o pensamento teórico (que emergirá do mundo vivido).

Gosto da compreensão de Caballero ao falar acerca do pensamento teórico: “a teoria é também uma ficção. É um dos modos de fazer relato na academia. Penso que a potência do chamado pensamento teórico estaria em fazer consciente sua fragilidade, sua dimensão metafórica” (2016, p.4). Assim, ver as reflexões teóricas como metáfora da vida contribui para não elaborar possíveis dicotomias entre universidade e mundo vivido.

Para enriquecer as linhas desse “tear analítico” somei outro registro de espectância: o texto crítico feito pelo Professor Marcos Alexandre, docente da FALE (Faculdade de Letras-UFMG) e integrante do Mayombe Grupo de Teatro. O texto foi publicado no site Horizonte da cena<sup>22</sup>, espaço dedicado à crítica teatral, gerido por profissionais da área.

Em sua crítica, Marcos Alexandre comenta diversos aspectos do meu trabalho cênico, reflete acerca do uso e possibilidades do brinquedo-sucata, pontua questões pertinentes sobre a relação entre público e ator, conversa com fragmentos retirados do texto dramaturgico ao qual teve acesso ao me solicitar, entre outros apontamentos.

Outro aspecto interessante do diálogo com as contribuições da escrita crítica de Marcos Alexandre é a possibilidade de ter o olhar de um estudioso da cena registrado em palavras, acerca do João-de-Barros. Assim, pude somar sua percepção com a dos estudantes de teatro, não para confrontar, mas sim para enriquecer a rede de significações. Além disso, as reflexões expostas na crítica contribuíram, significativamente, para o desenrolar do terceiro capítulo, movimento que compreendi ao final do processo de escrita da dissertação.

---

<sup>22</sup> Publicado no dia 12 de maio de 2017. Disponível em: <https://goo.gl/B6ALvT>. Acesso em: 14 nov. 2018.

## II DESMONTAR A CASA HABITADA: ANÁLISE DESCRITIVA DAS SIGNIFICAÇÕES DOS TEXTOS DE ESPECTÂNCIA

*O que eu vejo? No corpo do homem, um menino (...). Na boca do homem-menino brota o som do mar.*

Sitaram Custódio

*(...) no menino Charles: um corpo adulto.*

Nairalyce Souza

“O menino que há no homem” é subtítulo da minha dissertação, sugerido em orientação. A frase sintetiza escolhas e desejos que atravessaram a criação do trabalho cênico e os dizeres de Sitaram e Nairalyce marcam seu valor e sentido. Compreendo, em minha criação, que o “homem” e o “menino” são matérias indivisas, mesmo ser, habitantes de um tempo-espaco, corpo-imaginação. Como afirma Bachelard, há “na alma humana um núcleo de infância, uma infância imóvel, mas sempre viva” (BACHELARD, 2009, p.94), lastro constituinte que resvala nas concepções de vida adulta, presença encarnada no corpo e na memória.

Para ser “menino que há no homem” no espetáculo “João-de-Barros” não transfigurei meu corpo, não oculto os vestígios de minha adultícia: deixo a face limpa, não utilizo artifícios de maquiagem para esconder a barba no rosto, nem os pelos ao longo das pernas, evidenciados pela bermuda curta. Tais escolhas reverberam nas epígrafes quando citam a díade homem-menino ou menino-adulto. Exponho meu corpo sem trejeitos, busco no gesto escolhas estéticas, caminho de discursividade artística: um teatro que converse com infância (a minha e dos espectadores), que a corporifique como “princípio de vida profunda” (BACHELARD, 2009, p.119) que permanece em nós.

- **Espaço corpo próprio**

*O teatro, a cena, a corporeidade, a forma de utilizar os objetos, e criar espacialidade com as modificações corporais e impulsos, tudo isso ao mesmo tempo, besuntado de brincadeira.*

Nayralice Souza

*Estar em vários lugares num piscar de olhos. Poder mover meu corpo todo de uma vez. Poder mover meu corpo fragmentado, meu corpo fragmentado no espaço desconhecido, no espaço inventado. O menino Charles, adulto teletransportador, leva seu corpo adulto para vários lugares inventados.*

Lorena Tófani

*O corpo do performer nos conduz junto com suas imagens, suas brincadeiras, para um mergulho no mar imaginativo que faz o corpo virar herói, monstro, tripulação, peixe, adulto e criança.*

Anna Carolina

“Corpo”, “corporificar”, “corporeidade” são palavras que se destacam nos fragmentos selecionados. Sua repetição revela uma característica do meu trabalho cênico: o corpo como via para criação de sentidos e significados, fonte primordial das relações entre ator e espectador. Para desdobrar a pluralidade de sentidos presentes nessas palavras-chave das epígrafes, faço algumas considerações acerca da “unidade de significação”.

O subtítulo “Espaço corpo próprio” tomo emprestado dos estudos da fenomenologia merleau-pontiana que conheci a partir o livro *Merleau-Ponty e a educação*, de Marina Machado (2010a). A autora, por meio de uma reflexão profunda, desenha uma fenomenologia da infância. Para isso, criou uma imagem e nomeou-a de “flor da vida”. Essa flor possui cinco pétalas e um cabo que a conecta ao chão (ao mundo). As cinco pétalas e o cabo são âmbitos existenciais que conversam com a obra de Merleau-Ponty sobre a infância. São elas: outridade (criança-outro); corporalidade (criança-corpo); linguisticidade (criança-língua); temporalidade (criança-tempo) e espacialidade (criança-espaço). O cabo é a mundaneidade (criança-mundo): enraíza a criança no mundo, na cultura compartilhada. Os estudos da fenomenologia da criança contribuem para sensibilizar o olhar adulto ao modo de vida infantil. Para a presente discussão, interessam-me imbricações das noções corporalidade e espacialidade, apesar de todas se conectarem e formarem uma única flor.

Enxergar por meio dessa lente é ver a relação de conexão com o mundo mediada, intrinsecamente, pelo corpo: somos a carne do mundo. Nesse sentido, ao invés de dizer que “temos um corpo”, podemos dizer que “habitamos um corpo” em processo contínuo de constituição ao longo da vida, como aponta Machado (2010a):

Inicialmente não há percepção disso: a criança está dissolvida, mergulhada como uma mistura homogênea com o mundo. A partir das experiências de cuidados rotineiros, o uso de roupas, os braços do pai e da mãe... vai se constituindo a noção espacial, que podemos dizer que surge por meio de contornos. O fora de si, o espaço do mundo compartilhado, será percebido por meio de grandezas, aproximações e afastamentos das coisas e pessoas. (...) é necessário “povoar o espaço” com convívio, gente, coisas, relações, afastamento e silêncio. (MACHADO, 2010a, p.64).

A partir de experiências relacionais, afetamos e somos afetados pelos outros e pelo mundo. A corporalidade abriga essas marcas, revela nossa identidade, hábitos vividos e lastros da vida primordial. As noções de espacialidade e corporalidade se embaralham, pois na fenomenologia as linhas que, supostamente, dividem interno/externo, dentro/fora e corpo /espaço, não existem.

Pautado por esse horizonte reflexivo e alinhado aos comentários das estudantes-espectadoras, meu corpo próprio carregou discursividade e identidade existencial, foi habitado por imagens e memórias, reveladas ao longo da encenação, a partir do modo como vivo e experiencio minhas invenções. Nessa chave, meu corpo é espaço cênico, território de encontro entre subjetividades, um entre-lugar grávido de possibilidades. Anna vê meu “corpo virar herói, monstro, tripulação, peixe, adulto e criança”; Lorena é transportada para “vários lugares num piscar de olhos” sem se deslocar fisicamente, e Nayralice enxerga a criação de “espacialidade com as modificações corporais e impulsos”.

No artigo *Teatralidades no corpo: o espaço cênico somos nós* (MACHADO, 2012), encontrei sintonia fina com as ideias tecidas acima. Trafegar por essa via levará à compreensão de que “experienciar teatralidades prescinde de cenários no sentido tradicional do termo” (2012, p.25). É uma escolha concreta e filosófica, afinada com a noção de infância que defendo e estudo; prescindo, no “João-de-Barros”, de materiais cênicos mirabolantes ou grandiosos e carrego, em meu corpo próprio, as espacialidades oriundas de meu imaginário, em relação com o outro.

Verticalizo essa compreensão questionando o *status* de “monólogo”, categoria atribuída ao meu trabalho cênico, ao pensar que a relação se dá entre corpo-espaço. Em linhas gerais, Jacob Guinsburg (2006), no *Dicionário do teatro brasileiro* nos diz:

Os tratadistas teatrais não estabelecem claramente diferenças rígidas entre monólogo e solilóquio. Ou seja, trata-se de um texto dramático a cargo de um só intérprete no palco. Pode ser parte de uma peça – e nesse caso o termo solilóquio também é apropriado –, ou uma peça inteira, geralmente não muito longa, que pode ser implícita ou explicitamente dirigida ao público. (GUINSBURG, 2006, p.206).

Transpondo essa compreensão atribuída à ideia de um único intérprete, numa relação na qual apenas um fala enquanto o outro escuta (categoria talvez hierárquica e centralizadora), na criação cênica conectada à noção fenomenológica do corpo, enxergo uma perspectiva dialógica entre corporalidades e imaginações, abertura para a horizontalidade da espacialidade cênica. Alinhado com o pensamento da *performer* e professora universitária Eleonora Fabião, penso que a “ação cênica acontece fora do palco, entre o palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena, portanto, não se dá ‘em’, mas ‘entre’, ela funda um ‘entre-lugar’” (2010, p.323). O trabalho do ator seria “gerar e habitar os entrelugares da presença” (Idem). Assim, nesse espaço “entre”, onde se dá a relação do ator e espectador, talvez fique inapropriado pensar a categoria “monólogo” como lugar em que um fala: há corpos e imaginários tecendo diálogos silenciosos.

Ainda acerca dessa possibilidade imaginativa de ver o corpo como categoria expandida, o texto de Gustavo Souza também contribui, ele viu um:

*(...) marinheiro, que se transforma em peixe, peixe que passa a ser tubarão, tubarão que volta a ser marinheiro.*

Corpo-espaco, corpo-animal, corpo-coisa: unidades de um mesmo ser, um corpo que brinca de ser outros, tal qual o poeta Manoel de Barros propõe, uma comunhão entre corpo e natureza:

Nos fundos do quintal há um menino e suas latas maravilhosas.  
Seu olho enxerga o azul.  
Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas com aves.  
Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco,  
os besouros pensam que estão no incêndio.  
Quando um rio está começando um peixe,  
ele me coisa, ele me rã, ele me árvore.  
(BARROS, 2013, p.291).

No léxico da fenomenologia tal conexão se aproximaria do corpo fenomênico, indivisível, que revela afeto ao mundo e pelo mundo. Manoel, a partir da palavra poética, transborda os limites do pensamento lógico e objetivo, une corpo e mundo, faz até besouro pensar que “estão no incêndio”. Seus escritos são fruto de sua relação carnal e conectiva com o mundo e com os outros. É tamanha a conexão que um peixe o faz sentir ser coisa, rã ou árvore. A poesia de Manoel “traduz” dizeres de Merleau-Ponty (ou vice-versa):



O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não “habita” apenas o “homem interior”, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.06).

Assim, vejo como a obra poética inventada por Manoel de Barros é fruto artístico de seu acesso ao mundo e celebra a comunhão entre ser e coisas da natureza. Outra noção que evoco da fenomenologia da infância (MACHADO, 2010), em diálogo com essas reflexões acerca da junção corpo-espço, é a polimorfia, presente no modo como a criança se conecta à vida a partir do brincar de faz de conta: prática criativa que foi inspiração na criação do meu trabalho cênico. Aprofundarei a noção de polimorfia ao longo da próxima unidade de significação.

#### • O brincar

*Olha o Charles brincando, parece criança... não é uma criança. Mas é? Isto não é um corpo adulto... hum, deixe-me ver.*

*Uma energia corporal diferenciada, a própria brincadeira, resquícios de lembranças da infância do Charles.*

Nayralice Souza

Vejo conexão entre o que a estudante-espectadora denomina de “energia corporal diferenciada” com o título da crítica escrita por Marcos Alexandre: “Teatro para criança, com energia de criança e cara de criança”. A “energia de criança” é matéria-prima, caldo da minha criação: o brincar de faz de conta, experiência criativa na infância, momento em que a criança elabora e recria o mundo a partir de brincadeiras, fabulações, corporificações de seres imaginários, inventando vozes e criando narrativas.

O psicanalista D. W. Winnicott (1896-1971) contribui para pensar essa experiência criadora, múltipla, complexa e fundamental na relação da criança com a vida. Em seu livro *A criança e seu mundo* (1979), especificamente no capítulo 22, o estudioso apresenta o brincar da seguinte forma:

A criança adquire experiência brincando. A brincadeira é uma parcela importante da vida. (...) para a criança essa riqueza encontra-se principalmente na brincadeira e na fantasia. Tal como as personalidades dos adultos se desenvolvem através de suas

experiências da vida, assim as das crianças evoluem por intermédio de suas próprias brincadeiras e invenções de brincadeiras feitas por outras crianças e por adultos. Ao enriquecerem-se, as crianças ampliam gradualmente sua capacidade de enxergar a riqueza do mundo externamente real. A brincadeira é a prova evidente e constante da capacidade criadora, que quer dizer vivência. (WINNICOTT, 1979, p.163).

Essa via inventiva de apreender a vida é saber adquirido de maneira relacional, a partir de mergulho em convívio cultural, no mundo, junto aos adultos e outras crianças. “Brincar se aprende brincando”, me diziam quando eu era criança. Esse saber popular encontra fundamento nos estudos de Winnicott, que afirma que, nos primórdios da vida, a experiência cultural começa a ganhar forma, na relação entre mãe e bebê, antes mesmo da linguagem falada ser pronunciada pela criança. O brincar se manifesta na corporalidade (e há quem nunca brincou, ao encontrar um bebê, de esconder e reaparecer por diversas vezes seguidas?).

A estudiosa Rosana Campos, em dossiê para a revista *Cult* sobre a vida e obra de Winnicott (edição 237, agosto de 2018), ressalta outras camadas desse ato criativo:

elaboração das angústias de separação, estabelecimento de potencialidades criativas e - pelo mesmo motivo - abrigo da esperança. Mas, também: elaboração das frustrações, sublimação e deslocamento da agressividade, tentativas de reconhecer e manejar a raiva. (CAMPOS, 2018, p.37).

Imbuído desses pensamentos acerca do brincar, compreendo cada vez mais a riqueza e o desafio para os artistas, professores e pessoas em geral que convivem com a infância, que é deixar se impregnar pela “energia da criança”: experiência que “na realidade humana, nunca nos abandona inteiramente, mas transformar-se de modo infinito ao longo da vida, sendo a própria matriz criativa de nossa cultura” (MOTA, 2018, p.28).

Inúmeras poesias de Manoel de Barros homenageiam o brincar. Gosto muito da intitulada “O fingidor”, que conversa com a noção do brincar de faz de conta:

Fazia tudo de conta.  
Fingia que lata era um navio e viajava de lata.  
Fingia que vento era cavalo e corria ventena.  
Quando chegou a quadra de fugir de casa,  
o menino montava num lagarto e ia pro mato.  
Mas logo o lagarto virava pedra.  
Acho que o erro que o menino herdava atrapalhava as suas viagens  
O menino só atingia o que seu pai chamava de ilusão  
(BARROS, 2013, p.364).

“Finge que agora eu era”, “faz de mentirinha” ou “faz de conta que sou” são dizeres nessa modalidade de brincadeira. Interessei-me pelas relações existentes entre o modo de brincar e o fazer teatral, cultivado a partir do convívio com a Marina Machado, minha orientadora, que

estuda as relações entre o faz de conta e o teatro. No texto *Teatralidades e pequena infância* (2011) a autora lista evidências dessa aproximação:

- a busca de um “espaço” imaginativo, cênico e de um “tempo ficcional (*agora eu era...Era uma vez, muito tempo atrás, muito longe daqui... Quando eu era*);
- uso do corpo de modo integral e imaginativo;
- corporificação de um “quem” (que não sou eu , mas está em mim);
- composição, a partir de combinados, de uma narrativa a ser vivida, vivenciada pelos que combinam;
- necessidade plena da capacidade humana para a invenção;
- saída da vida cotidiana tal qual ela se apresenta (uma espécie de suspensão do tempo e do espaço realista estrito senso). (MACHADO, 2011, p.4).

Esses princípios atravessam meu trabalho cênico, alguns de forma mais consciente do que outros, como, por exemplo, a disponibilidade e aderência do corpo em múltiplas ações: cavalgar, correr, imitar seres e coisas e transformar minha corporalidade rapidamente, criando imagens diversas. Compreendo que a “energia” observada por Nairalyce relaciona-se com o rigor e entrega ao viver essas ações em meu corpo. O estudante Lucas Emanuel também faz considerações em seu texto acerca do brincar:

*Em determinado momento seu corpo também vira objeto e dança na brincância. Poderia ser adultância, se fosse representação, mas não é, é presente ficando, presentificado. Brilho nas pelotas de olhar, dele e de quem assiste. Vendo o corpo-pena, tive certeza, são mais generosas as coisas sem sentido.*

Seu texto poético abre caminho para discutir três características, elaboradas por Merleau-Ponty e que Machado (2010a, 2010b) sublinha como noções-chave para compreender a infância e sua relação com o teatro: o polimorfismo, o onirismo e a não representacionalidade. O polimorfismo se expressa na plasticidade do corpo infantil e no seu pensamento pré-lógico: capacidade de transitar entre tempos e espaços diversos, identificados tanto na fala da criança, quanto em desenhos. A qualidade onírica é a forma de habitar um tipo de “zona híbrida”, onde realidade e fantasia se misturam. A não representacionalidade é a capacidade de a criança aderir às coisas de maneira a não se distanciar, e estar sempre imersa na experiência. Os âmbitos existenciais apresentados na unidade “espaço corpo próprio” estão mergulhados nesses ingredientes comuns à vida infantil, do ponto de vista merleau-pontiano acerca da infância.

No dizer do Lucas, associa o que ele chama de “virar” (transformar) do meu corpo em objeto que dança e brinca, à polimorfia; o enxergar um “corpo-pena” à qualidade onírica, e à “presentificação” o mergulho na experiência vivido pela criança no ato de brincar. Talvez seja

a disponibilidade e o engajamento corporal com os quais me lanço, ao viver meu trabalho cênico, alguns dos motivos que fizeram Lucas questionar o *status* de “representação”. Essa qualidade de “aderência no viver” tem relação com os lastros com minhas memórias infantis, matéria-prima da criação. Penso também que seja esse modo de estar em cena que faça Laysa Maria afirmar “que sou”, um tipo de dizer que parece confirmar um estado do corpo e presença:

*É rei, menino, guerreiro, dançarina, espião.  
É castelo, muro, mar, labirinto, campo de batalha.  
E não é?*

Foi no decorrer da graduação que comecei a compreender que a criança vive mergulhada naquelas nessas três características já citadas, que Machado (2010a, 2010b) relaciona à cena contemporânea<sup>23</sup>. Na imersão do processo criativo em “João-de-Barros”, já havia estudado tais compreensões acerca da infância, do brincar, e buscava, em minha prática enquanto professor de teatro, enxergar e criar a partir dessas lentes, sabendo da gama de possibilidades e complexidades que esse ato inventivo guarda. Assim, além de minhas memórias de brincadeiras vividas quando menino, também contei, como inspiração criativa, com as horas de convívio junto às crianças, onde pude observar o modo engajado, entregue e inteiro daqueles seres-no-mundo mergulhados em brincadeiras e inventividades. Foi assim que comecei a imaginar como seria interessante uma criação teatral imbuída desse modo próprio de experienciar a vida. Deixei-me contaminar.

Estar próximo da criança, poder observá-la e ouvi-la, sensibilizou e atentou àquele modo próprio de ser, algo já vivido por mim em minha meninice. Mesmo assim, o estudante Sitaram Custódio, ao comentar a energia brincante em cena, pontua minha fragilidade enquanto adulto diante dessa aproximação:

*Eu vejo um pesquisador, Charles e toda sua fragilidade inerente de um ator, criança. Ele encara o que faz com a mesma seriedade que uma criança encara uma brincadeira.*

Seu dizer lembra minha adulez, aponta princípios no modo de conversar com a infância, e recobra um dado importante: não sou uma criança, observação valiosa para não tentar mimetizar e caricaturizar um modo de ser. Vejo também que o que ele chama de “seriedade” vai além do rigor do trabalho, diz do meu afeto e gosto por aquilo que faço, tal como a criança

---

<sup>23</sup> No terceiro capítulo aprofundarei esses estudos.

que mergulha prazerosamente em seus devaneios inventivos. Outros espectadores também tecem comentários acerca do brincar:

*Percebe-se que Charles se coloca todo o tempo em um estado de jogo deixando o seu corpo ser levado pela imaginação, mas sem perder o controle de seus movimentos e a consciência do que se faz. Ele mantém um estado cênico até o fim e tem movimentos e voz sintonizados.*

Gustavo Souza

*O jogo para a criança se estabelece no ato de viver cada fantasia como se fosse a última “verdade” a ser representada, ou melhor, corporificada.*

Marcos Alexandre (em crítica do ano de 2017)

Marcos sublinha a relação que estabeleço com o espectador ao corporificar imagens devaneadas. Aproxima a “verdade” inventada (próxima ao que Sitaram nomeia de “seriedade”) vivida de forma intensa, ao modo como, em sua percepção, a criança vive imersa na brincadeira.

Já Gustavo pontua o “estado cênico” que relaciono com o “estado brincante”: atitude comum ao de faz de conta, que se aproxima da noção de “presença cênica”, “estado de jogo” ou “estado cênico”. Ryngaert (2009), pedagogo teatral francês, diz que o “jogo” no campo cênico é “uma forma de abertura e de capacidade para comunicar, ele desenvolve a conscientização de novas situações e um potencial de respostas múltiplas, ao invés de um recuo a terrenos familiares e da aplicação sistemática de estruturas preexistentes” (2009, p.61). Ou seja, no fazer teatral, o corpo cênico está “cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva” (FABIÃO, 2010, p.322), característica que pode ser percebida também em algumas formas de brincar.

- **Estética desenho animado**

*Vai ter festa na casa do rei... terá dançarina. O menino se disfarça de dançarina para pegar o decreto escondido que vai salvar todos. Eis a busca, uma espionagem estilo 007. Ele consegue pegar o decreto, mas o disfarce já não dá muito certo. É descoberto.*

Jéssica Nunes Pereira

**Figura 2** - Momento em que me disfarço de dançarina para roubar o decreto, enquanto distraio a plateia e o grande rei com uma dança. Apresentação realizada na Praça Floriano Peixoto, em setembro de 2018.



**Fonte:** Produzida por Élcio Paraíso.

Os trechos anteriores se referem à cena descrita no capítulo 1 (p. 25-26). Foi a partir da ideia de viver inteiramente uma brincadeira que, para elaborar essa cena, parti de algumas referências que marcaram minha infância, em especial o desenho animado, animação de imagens feita de forma digital, voltado, usualmente, para crianças.

Antes mesmo de reinventar essa memória (ligada à lembrança afetuosa) de forma artística, vivi, no primeiro semestre da graduação (2009), a criação de um exercício cênico que considero o “embrião” dessa cena. Na disciplina obrigatória “Oficina de Improvisação I”<sup>24</sup>, ministrada pela professora Mariana Muniz, fiz um exercício nomeado “improvisação do hotel”, no qual cada estudante, a partir de uma pequena estrutura de narrativa preexistente, tecia sua compreensão de alguns princípios vividos em aula. A situação imaginária era a seguinte: estava acontecendo uma festa em hotel luxuoso do centro de Belo Horizonte, não fomos convidados, mas tínhamos que entrar escondidos, furtar um alimento e fugir antes de sermos pegos.

<sup>24</sup> A disciplina apresentava, além do recorte historiográfico, princípios básicos de uma noção de improvisação tradicional, pautada em jogos e técnicas específicas, tais como: composição cênica de personagens, jogos teatrais da Viola Spolin, estruturas narrativas e exercícios introdutórios de mímica e máscara neutra (referenciado no trabalho de Jacques Lecoq).

A inventividade do exercício estava no modo como cada um desdobraria essa situação. Tínhamos como referência alguns exercícios de mímica experimentados em aula. Tínhamos também o “desafio” de conseguir fazer com que o público (os próprios colegas) acompanhasse a narrativa a partir da relação e desenho do corpo no espaço. Minha solução foi escalar o hotel, roubar a roupa de um garçom e me passar por ele. Ao ser descoberto era expulso e lançado pela janela. Essa experiência, vivida na disciplina, carreguei comigo como parte de um repertório. Vejo relação direta com o João-de-Barros:

*(...) Os movimentos são precisos.*

*(...) Play! O papel que o menino havia esquecido era um convite para uma festa no reino. Surge a ideia “invadir o palácio e roubar o decreto”. Corpo em movimento, através das mímicas e uma trilha sonora no fundo sintonizada com a cena.*

Gustavo Souza

*(...) A gestualidade, o movimento, o mergulho na ação. Seja remar o navio imaginário, seja ver que a bomba-relógio-pote-de-iogurte vai explodir, seja escalar um castelo. A precisão do ator em cena e as qualidades da personagem em seu espaço e com seus objetos fazem com que o espectador transcenda o espaço físico do teatro, e se coloque mentalmente na realidade criada pela criança-adulto.*

Osmar Júnior

**Figura 3** – Momento em que invado o palácio do rei, após escalá-lo com uma corda, para roubar o decreto. Apresentação realizada na Praça Floriano Peixoto, em setembro de 2018.



**Fonte:** Produzida por Élcio Paraíso.

O contato com elementos técnicos dos estudos da mímica foi incipiente em minha trajetória. Profissionais que pesquisam tal prática realizam treinamentos constantes e rigorosos, executam partituras físicas e códigos corporais específicos. Minha agilidade e precisão nos movimentos, que os estudantes Gustavo e Osmar ressaltam, não é resultado de exercícios técnicos constantes, comuns ao artista que trabalha com a mímica. Atribuo a esse tipo de qualidade uma predisposição, talvez genética, e fruto da corporalidade vivida e explorada exaustivamente na infância. Fui uma criança ágil, que subia em árvores e dava voltas seguidas no quarteirão da casa, em brincadeiras de pique-pega. Hoje, no “João-de-Barros”, compreendo que fazer o espectador “conseguir ver”, como afirma Sitaram, as imagens que povoam meu imaginário, a partir de minha corporalidade, conectam com a imersão na experiência vivida (citando o estudante Osmar: “o mergulho na ação”) do que fidelidade e estudo de uma técnica:

*Eu consigo ver. Sim! Consigo ver obstáculos, montanhas, odaliscas, inimigos, aliados, bombas, serpentes, dragon Ball, missão impossível, 007, guerreiros, monstros, lança, barco, remo, perigo, perigo, baú, KAME, guerra, RAME, castelo, RAME, o pesquisador, RAAAA! Eu vejo um pesquisador.*

Sitaram Custódio

**Figura 4** - Momento em que lanço um *kamehameha* (um tipo de “magia”), comentado por Sitaram. É uma referência de desenho animado clássico dos anos 90: o anime Dragon Ball Z. Foto tirada na estreia do trabalho, em outubro de 2015, no Centro Cultural Lindéia Regina.



**Fonte:** Marco Aurélio Prates.



O que nomeio como “estética desenho animado” são recursos usados para potencializar as ações como, por exemplo, a trilha sonora (característica marcante das animações digitais). A partir de uma base musical, que já sugeria alguns climas e atmosferas, fui compondo a narrativa da invasão ao castelo do rei. Ou seja, a música base foi fundamental como um princípio da criação. Fui recheando com outras sonoridades que colaboravam para as imagens inventadas: ao me disfarçar de dançarina, acrescentei sons de “aplausos” vindos de uma plateia que assiste à dança; quando vou roubar o decreto, acrescentei trecho da trilha sonora clássica do filme “Missão Impossível”<sup>25</sup>; ao ser desmascarado após o lenço que cobria meu rosto cair, editei sons de um exército em marcha, e durante a guerra travada com o exército do rei, compilei sons de helicópteros, explosões, bombas e tiros de tipos diversos:

(... ) *Charles joga com a plateia.*

*com comicidade, nos remetendo a personagens de desenhos animados.*

Gustavo Souza

A referência ao desenho também é sublinhada com dois trechos que introduzi na trilha extraídos de áudios de desenhos clássicos da minha infância<sup>26</sup>, momento em que faço uma dublagem do diálogo entre diversos personagens. A “comicidade” referida por Gustavo também é uma característica atribuída a essa estética, onde, muitas vezes, os personagens animados passam por inúmeras situações que se desdobram de modos absurdos e risíveis. Em minha narrativa cênica vivo uma sequência de vitórias e derrotas consecutivas, e, a cada nova situação, elaboro uma nova ideia.

Encontrei na introdução do livro *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*, escrito por Shirley R Steinberg e Joe J. Kincheloe (2004) a reflexão crítica acerca dos produtos culturais direcionados à criança que “contribuem” nos gostos, valores e visões de mundo:

O *status* de subcultura de um indivíduo, a criação de estilo próprio, o conhecimento de textos culturais, o papel desempenhado na comunidade de consumidores, a competição de personagens de ficção, a interiorização de valores promovida por expressões culturais populares – tudo contribui para nossas identidades pessoais. A cultura popular provê as crianças com intensas experiências emocionais muitas vezes inigualáveis em qualquer outra fase das suas vidas. (STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p.20).

<sup>25</sup>O filme conta a história fictícia de um agente secreto norte americano. A minha referência é a versão produzida em 1996, com direção de Brian Del Palma, baseada em série homônima da década de 60. A trilha foi regravaada por Adam Clayton e Larry Mullen Jr, intitulada, no original, de *Theme from Mission: Impossible*.

<sup>26</sup> Como já descrito nas páginas 30 e 31.

Os desenhos animados são alguns dos produtos do farto e vasto “mercado infantil”, em crescente expansão nas pautas de empresas e campanhas publicitárias, como apontam os autores, que ditam comportamentos, maneiras de viver e afetam subjetividades. Minha reflexão ao longo da dissertação caminha na direção de problematizar as culturas de mercado que modelam a percepção da vida e afetam desejos. Criticá-las, e talvez caminhar em direção contrária, é conhecê-las e reconhecê-las, é apropriar-me de seus códigos para recriá-los, subvertê-los, destoá-los da sua nota única, que nos consome. Estamos imersos em uma cultura compartilhada e somos responsáveis por apresentar o mundo à criança com responsabilidade e dignidade (MACHADO, 2010a). Penso como o desdobramento da “estética do desenho animado”, o uso criativo dos elementos que esse “produto” nos mostra pode enriquecer a experiência teatral: arte do acontecimento experienciado em um mesmo tempo-espço. Penso que a “virada de jogo” em relação aos produtos culturais comuns pode estar no compromisso ético e crítico do artista com seu fazer e em relação a quem (e ao que) se faz.

- **O mar**

*Charles “inventou o mar.*

Gustavo Souza

*O espectador cai completamente no jogo proposto pelo ator e viaja com ele pelas águas do oceano, vivendo e, ao mesmo tempo, ressignificando a máxima de que “navegar é preciso”.*

Marcos Alexandre (em crítica do ano de 2017)

Assim como o desenho animado foi uma referência para a criação do meu trabalho cênico, as memórias de meus devaneios infantis de um mar inventado foram ricas para o processo. Sim! Inventei o mar! Ele habita minhas imagens primordiais antes mesmo de ter me banhando em suas águas de corpo inteiro. Só o conheci aos 19 anos de idade, numa viagem feita na companhia da minha irmã, que ganhou de presente, ao completar 15 anos, um pacote de viagem para Porto Seguro – Bahia. Lembro-me da primeira reação ao avistar aquele corpo imenso, que se perdia na linha do horizonte, dando a entender que era infinito. Passei alguns minutos em silêncio, estático, boquiaberto. No artigo *Metáforas do mar*, de Fernando Góes

(2009) a partir de estudos da obra *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*, de Bachelard (1998), encontro conexão com o maravilhamento hipnótico vivido diante do mar:

Quando o homem ao observar o mar se volta para dentro de si e indaga sua existência nada mais faz que se deixar levar, ainda que em sonhos, pelas águas viajantes e mórbidas. No mar, devido à grande quantidade de água, ocorre uma amplificação do efeito “solvente universal”. Diante dessa extensão de água, o homem sente o quão pequeno é diante de tal mundo aquático que pode devorá-lo a qualquer momento sem deixar vestígios. (GÓES, 2009, p.385).

Assim me senti, estupefato, vendo sua grandeza e compreendendo minha pequenez. Como já dito, antes de viver essa experiência em meu corpo próprio, a invenção foi o caminho visitado infinitas vezes. Minha invenção marítima foi potencializada quando ganhei da minha mãe uma pequena concha, da sua primeira visita ao mar. Lembro-me de brincar de ouvir o som do mar que brotava da concha, ao aproximá-la do meu ouvido.

O que dá corpo ao mar é a água. Bachelard (1998), em sua investigação acerca das imagens poéticas, do poderio do imaginário, enriquece a relação humana com a água para além de sua condição de subsistência à vida. No livro já citado, tece significados a partir de seu olhar de transcendência lançado ao mundo. Compõe sua obra a partir de estudos, mitologias e trechos poéticos para desvelar os sentidos metafóricos da água. Traz o símbolo de fecundidade e fertilidade, um elemento transitório, mutante, metamorfoaseante, capaz de gerar a vida e também tirá-la. Pode ser calma como um rio que corta a cidade de manhã, e, à tarde, ganha forças destrutivas somando-se às águas da chuva.

A imagem do mar povoa o imaginário de mineiros e mineiras. Algo expresso no dito popular “já que Minas não tem mar eu vou para o bar!”. Podemos falar de um “sentimento de mar” mesmo naqueles que ainda não o conhecem, mas o experimentam de forma imaginativa, em sonhos e devaneios, como fiz. A imagem do mar se desdobra como signo importante em meu trabalho cênico. Faz elo entre minhas memórias e o espectador, como afirma Marcos Alexandre:

*O mesmo mar que o ator revela só pôde conhecer 15 anos depois e, estupefato diante dele, só conseguiu pronunciar a típica interjeição mineira, “NU”. Este mesmo “NU” reproduzido pelo menino-viajante é vivenciado na memória de muitos da plateia que tiveram a mesma experiência.*

Marcos Alexandre (em crítica do ano de 2017)

Ficção e realidade se embaralham, dados da minha biografia se mesclam à invenção do mar, que ganha corpo em meus movimentos, nos sons que faço com a boca, somados a sonoridades (o som do mar) executada na trilha. A interjeição mineira “NU” colabora para corporificar o invisível, ressignifica minhas lembranças e a torna uma experiência vivida coletivamente. O mar se faz presente nos textos dos estudantes que o citam direta ou indiretamente; destaco os escritos de Anna Carolina:

*(...) A tempestade começa e o corpo do menino se envolve em seu som e vira tempestade, revirado em seus ventos, sua voz e seriedade crescem juntos (sic) com as ondas do mar que o envolve. Não há tempo para brincar, um navio precisa ser salvo!*

*(...) A tempestade carrega o corpo do menino e seu corpo carrega o nosso. Somos puxados pelo barco, pela tensão, pelo desejo de brincar, pela vontade de salvar e ainda há as lembranças dos barcos de sofá que levantavam mais alto as ondas.*

Os fragmentos do texto de Anna refletem um pouco do seu imaginário a respeito da água, extrapolam minhas invenções cênicas a respeito do mar, o que enriquece a experiência vivida e compartilhada. Sua percepção revela uma imagem para além dos meus devaneios: a tempestade! Para Anna, a tempestade aparece como elemento que conduz meu corpo e provoca a união entre criador e espectador. Um pacto silencioso é selado e ela se torna cúmplice da minha invenção: “Não há tempo para brincar, um navio precisa ser salvo!”. A cumplicidade estabelecida evoca as memórias de sua infância, quando transformava o sofá de sua casa em barco, guiado por altas ondas. Talvez seu mar fosse revoltoso, tomado por ventos fortes, e trouxe de volta a tempestade em seu imaginário. Suas lembranças levam-na ao mergulho na invenção do mar.

*O oceano e todas as suas representações e fascínio são um convite para que todos os presentes possam navegar nas correntes marítimas e imagens trazidas para o palco pelo ator, que inventou o MAR para si mesmo, por meio da concha que recebeu da mãe (da única viagem feita para conhecer o mar), quando tinha cinco anos.*

Marcos Alexandre (em crítica do ano de 2017)

As memórias, sensações e devaneios acerca do mar foram dispositivos para a elaboração da dramaturgia. É o fio que costura a narrativa (o menino-viajante que um dia inventou o mar no quintal de sua casa e navegou por ele). É possível ver, a partir dos apontamentos de Marcos

Alexandre, que esse dispositivo reverbera na relação entre espectador e ator, contribui para o mergulho imaginativo e confirma a hipótese de Bachelard acerca dos laços entre água e imaginação:

Se pudermos convencer nosso leitor de que existe, sob as imagens superficiais da água, uma série de imagens cada vez mais profundas, cada vez mais tenazes, ele não tardará a sentir, em suas próprias contemplações, uma simpatia por esse aprofundamento; sentirá abrir-se, sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias. Reconhecerá na água, na substância da água, um tipo de intimidade, intimidade bem diferente das que as “profundezas” do fogo ou da pedra sugerem. Deverá reconhecer que a imaginação material da água é um tipo particular de imaginação. Fortalecido com esse conhecimento de uma profundidade num elemento material, o leitor compreenderá enfim, que a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. (BACHELARD, 1947, p-8-9 *apud* FERREIRA, 2013, p.13).

Água como destino profundo, repleto de múltiplos sentidos que atravessam nossa vida. Nascemos imersos no líquido do ventre da mãe, nos banhamos e mergulhamos em seu corpo, que se faz também nosso corpo. Ela está nos leitos dos rios, debaixo da terra, cai em nossas cabeças, pode gerar a vida e trazer a morte. E é por essa riqueza metafórica que “O mar, por fim, espaço mutável, fantástico e misterioso, lugar de aventuras e reflexões, absorvendo toda a força do elemento água, sempre será um elemento curioso e complexo de qualquer narrativa.” (GÓES, 2009, p.386).

- **O vazio**

*Calmaria no mar.*

*Vazio infinito.*

*E eu, menina navegante percebi que “as coisas que não existem são mais bonitas”*

*Vi o menino que carregava o mar em si e criava peixes e tubarões na caixa de papelão. O espaço vazio do menino enchia-me. Os vazios são G-I-G-A-N-T-E-S.*

Daniela Lima

No vazio criei o mar. Sobre esse vazio a espectadora pontua interessantes contribuições. Seu dizer é um rico paradoxo, pois, diante do vazio, afirma que viu meu corpo carregar o mar, além dos peixes e tubarões criados na caixa de papelão. Compreendo que sua percepção

remete ao início do trabalho e dialoga com a primeira imagem descrita no texto dramaturgico: “Espaço vazio. Em cena, o nada”. O “nada” é a ausência de uma estrutura cenográfica complexa, grandiosa, que necessite ser montada com antecedência. É escolha proposital o espaço vazio inicial. Como canta Gilberto Gil: “É sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar”<sup>27</sup>. O aparente vazio é cheio de possibilidades: há corpos, presenças compartilhadas e memórias que vão ressignificar-se e reavivar-se.

Peter Brook (1994) teceu significações para pensar (e viver) o espaço vazio no teatro. Seus estudos versam tanto no sentido da espacialidade física, quanto do corpo do ator (corpo-espaço cênico). Pensar a partir de um espaço vazio pode gerar ansiedade e angústia, dependendo do ponto de vista. Afinado com Peter Brook, vejo suas riquezas: expansão das possibilidades da experiência cênica, espacialidade que será completada relacionamente entre espectador e ator, entre memória e imaginação:

Para que alguma coisa de relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música, só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-lo. (BROOK, 1994, p.04).

Partir do vazio colabora para um teatro que se exima de excessos (desnudar-se de figurinos e elementos rebuscados, por exemplo) algo mostrado na corporalidade do ator, no uso de poucos elementos; o exagero acaba ocultando e, algumas vezes, interpondo-se entre seu encontro com o espectador. Acerca da relação com o espectador, Brook comenta:

Certa vez, um de nossos atores, Bruce Meyers, disse: “passei dez anos da minha vida no teatro profissional sem jamais ver as pessoas para quem fazia meu trabalho. De repente, posso vê-las. Um ano atrás, teria entrado em pânico pela sensação de desnudamento. Teria perdido a mais importante de minhas defesas. Eu pensaria: que pesadelo é ver o rosto deles!”. Para a sua surpresa ele descobriu que, pelo contrário, ver os espectadores dava um novo sentido ao seu trabalho. Outra característica desse tipo de espaço é que o vazio é compartilhado. O espaço é o mesmo para todos que ali estão. (BROOK, 1994, p. 05).

O vazio compartilhado adensa os laços com o espectador, tornando-o co-criador da cena, na sua experiência de espectação, pois o convite ao “imaginem só” é ampliado, podendo revelar a inventividade e sensibilidade tanto do ator quanto daqueles que compartilham com ele imagens e situações. Retomo a imagem do nada (similar ao vazio) para comentar meu desejo

<sup>27</sup> Fragmento da canção “Copo vazio”, regravada no CD “Gil Luminoso”, lançado em 2006.

por ele, e diálogo com Manoel de Barros, que escreveu uma obra dedicada ao nada: *Livro sobre nada* (2013)<sup>28</sup>, e defende-o como estrada para invenção:

Mas o nada do meu livro é o nada mesmo.  
É coisa nenhuma por escrito:  
um alarme para o silêncio,  
um abridor de amanhecer,  
pessoa apropriada para pedras,  
parafuso de veludo, etc etc.  
Eu queria era fazer brinquedo com as palavras,  
fazer coisas desúteis.  
(BARROS, 2013, p.303).

As imagens do poeta nos convidam a ver “o nada” como terreno fértil, enxergar o vazio como espaços gigantes, tal como Daniela; trilha para fazer o invisível se tornar visível, a partir da abertura para ficcionalizar e imaginar coletivamente. Manoel ensina mais: “Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira” (BARROS, 2013, p.319). Agora contrariando Manoel, penso que o teatro também seja uma maneira de criar outras verdades (verdades inventadas), outros modos de ver e viver o nada, o vazio, criando em nós outras temporalidades.

- **O tempo**

*“É pau, é pedra, é o fim do caminho?” O menino inventava: gestos, cores, espaços, sons, tempo de lesma, tempo foguete... me fazendo voltar no tempo. Amarrando aquele tempo em mim.*

Daniela Lima

Daniela também fala da relação com o tempo: matéria polimorfa que foi um dos princípios de criação do João-de-Barros ao refletir metaforicamente acerca de sua natureza. Ao ler, em 2013, as entrevistas que Manoel de Barros concedeu aos jornalistas Bosco Martins, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues, fiquei fascinado pelo seguinte dizer do poeta: “O tempo só anda de ida. A gente nasce, cresce, envelhece e morre. Pra não morrer é só amarrar o tempo no poste. Eis a ciência da poesia: amarrar o tempo no poste!” (MARTINS; TRIMARCO; DIEGUES, 2006).

---

<sup>28</sup> A obra citada faz parte da referência: BARROS, M. **Manoel de Barros: Poesia Completa**. São Paulo: LeYa, 2013.

Essa resposta de Manoel, dada após ser indagado a respeito da finitude da vida, semeou em mim, na época, o argumento embrionário do meu trabalho cênico: “um menino que um dia brincou de amarrar o tempo no poste para não vê-lo passar, e assim deixou a vida com tempo-de-lesma”. Os escritos da epígrafe conversam com o poeta, com a dramaturgia que criei e com meus desejos enquanto artista, ao pensar o trabalho e suas afetações nos espectadores. Com sua poesia, Manoel me fez um convite filosófico ao me fazer imaginar a possibilidade de amarrar o tempo.

Bachelard afirma ser habilidade dos poetas provocar no leitor outras percepções temporais: “viver numa vida que domina a vida, numa duração que não dura, eis um prestígio que o poeta sabe restituir-nos” (2009, p. 115). Sinto-me como Daniela: Manoel “amarrrou o seu tempo em mim”. O seu modo de ver a vida me convidou a outra temporalidade, próxima da percepção infantil. A maneira da criança experienciar a noção do tempo é diferente do adulto, “e para compreendê-la devemos aceitar o seu “contato polimorfo com a vida” (MACHADO, 2010a, p.58). Assim é possível compreender que “o tempo do relógio, o tempo dividido em etapas, o dia em 24 horas, o ano e suas quatro estações não são retratos da temporalidade infantil” (MACHADO, 2010a, p.57). Concordo com Nairalyce quando escreve que:

*(...) parece mesmo que o tempo para perante a brincadeira e podemos fazer com que ele vá e volte e se renove e tudo pareça novo.*

A temporalidade é elemento de composição da criação teatral. Podemos pensá-la a partir de perspectivas distintas: relação de tempos ficcionais e reais; diálogo com questões contemporâneas (um teatro que fale de seu tempo!); duração de uma cena; dilatação da ação e convite ao espectador a viver outro tempo, um tempo dilatado e expandido. É próprio da experiência artística, em especial do teatro, provocar temporalidades singulares, pausa na vida ordinária para embarcar em um devaneio compartilhado.

Tal como canta o pernambucano Siba<sup>29</sup>: “o tempo é ventre fecundo aonde tudo é gerado, se o tempo fosse parado nada existia no mundo”. Meu desejo de “amarrar o tempo no poste” não era para deter sua pulsão de vida, mas vontade de dilatação da duração. Desejei também em meu trabalho cênico conversar com a polimorfia do modo próprio da criança vivê-la. Nairalyce aponta pistas desse diálogo:

---

<sup>29</sup> É um cantor e compositor brasileiro. A cultura popular nordestina é matéria-prima de suas letras. A canção citada se chama “Tempo II” e faz parte do CD “Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar”, gravado em 2007.



*(...) parece criar, em mim, um espectro de nostalgia vertiginosa que ora me puxava para o agora, ora para o outro lugar (que é lá no passado ou mesmo que está em mim na zona da imaginação). Agora foi isso. Oh! Agora foi aquilo! Iih!!! Mudou de novo...*

“O passado em mim” é a tônica da noção de infância que desejo veicular. Para além da “zona da imaginação”, o passado, (distante do adulto na cronologia biológica), está em nosso espaço corpo próprio, reflete nossa visão de mundo, “essas horas sem relógio que ainda estão em nós” (BACHELARD, 2009, p.125). A infância não é apenas lembrança, “é o mais vivo dos tesouros, e continua a nos enriquecer sem que saibamos” (HELLENS *apud* BACHELARD, 2009, p. 130)<sup>30</sup>. Mergulhar e tecer comentários acerca dos registros de espectâncias me revelou esse tesouro vivo do mundo primordial do outro.

- **A Solidão**

*Esse menino que na infância gostava de brincar sozinho nos mostra as possibilidades e seu mundo.*

Jéssica Nunes Pereira

*Criança solitária. Solitária?*

Sitaram Custódio

E em minhas lembranças de outros tempos, dos tempos da vida primitiva, tem por lá um menino e sua solidão. Um aspecto que me fez enveredar por um trabalho “solo” foi a ressignificação dessa memória, vivida tanto em brincadeiras, quanto no percurso de 1 km de caminhada solitária rumo à escola, aos 5 anos de idade. Sou o filho do meio de uma família de 3 filhos, e 4 anos de diferença me separa de cada um deles. A solidão vivida quando criança não era falta de companhia em casa. Parece-me que havia um prazer em “estar só”, não era negação de “estar com” ou desejo de reclusão. Encontro nas palavras de Bachelard sintonia para positivar esse fenômeno na infância:

*Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a aventura de sonhar, que será mais tarde a aventura dos poetas. (BACHELARD, 2009, p.94).*

---

<sup>30</sup> Frase de Franz Hellens, citada sem referência completa.

Foi na aventura desses devaneios primeiros, solitários, que vivi fantasias imaginativas, como a invenção do mar, por exemplo. Mas tais experiências criativas não partiram de um isolamento ou negligência dos meus pais. Hoje, ao perguntar minha mãe se não tinha medo que algo me acontecesse nesse trajeto feito sozinho, ela me respondeu, simplesmente: “os tempos eram outros, naquele tempo havia perigo nenhum”.

Para dar vida aos meus devaneios e criar o “João-de-Barros” me isolava em espaços fechados, repetindo ideias, experimentando o uso de elementos, inventando caminhos para a dramaturgia ou elaborando a trilha sonora. Na época, não percebia esse aspecto “solitário” do trabalho.

No processo do Mestrado também passei por momentos de prolongada solidão, onde pude viver *insights*, deixar fluir ideias, desapegar de trajetos para que outros surgissem, aprofundar leituras, refletir a partir das experiências vividas rememorando os acontecimentos e lapidando, silenciosamente, meus pensamentos. Viver o aspecto saudável da solidão é necessário à vida psíquica, como pontua o psicanalista Christian Dunker (2017), em seu livro *Reinvenção da intimidade – Políticas do sofrimento cotidiano*, no texto “Solidão e Solitude”: “estranhar a si mesmo, espantar-se com o mundo, perceber-se contraditório, fragmentado, múltiplo, diferente de si mesmo, frágil, vulnerável, capaz de sobreviver e “suportar-se.” ” (2017, p.24).

Houve também momentos de esgotamento das ideias, um tipo de “intoxicação de si”<sup>31</sup>. Mas a conexão com outro e com o mundo, principalmente a partir das leituras feitas, oxigenava meus pensamentos, como aconteceu ao encontrar nas compreensões de Paulo Freire reflexões acerca desse estado próprio do humano:

Vir, com a insistência com o que faço, experimentar a solidão, enfatiza em mim a necessidade da comunhão. Enquanto adverbialmente só é que percebo a substantividade de *estar com*. É interessante pensar agora o quanto sempre me foi importante, indispensável mesmo, *estar com*. *Estar só* tem sido, ao longo de minha vida uma forma de *estar com*. Nunca me recolho como quem tem medo de companhia, como quem se basta a si mesmo, ou como quem se acha uma estranheza no mundo. Pelo contrário, recolhendo-me conheço melhor e reconheço minha finitude, minha indigência que me inscreve em permanente busca, inviável ao isolamento. Preciso do mundo, como o mundo precisa de mim. O isolamento só tem sentido quando, em vez de negar a comunhão, a confirma como um momento seu. (FREIRE, 1995, p.17).

---

<sup>31</sup> Marina me dizia, algumas vezes, ao longo do processo de orientação, que é comum, em trabalhos biográficos, certa “intoxicação de si”, e para arejar as reflexões e voltar a fluir criativamente era necessário tempo e novas leituras, o caminho seria relacional, em diálogo com os estudos.

Foi no “vazio” da solidão criativa (e compartilhada) que habitei, de formas distintas, em ambos os processos criativos: na criação do trabalho cênico e na elaboração da presente dissertação.

- **O brinquedo-sucata**

*(...) o menino pintava e bordava: águas, tempestades, dançarino, tubarão, rei.*

Daniela Lima

Para “pintar e bordar” em meu trabalho cênico as imagens suscitadas a partir dos devaneios solitários, valho-me de “coisas desúteis”: o brinquedo-sucata, noção importante em meu trabalho criativo. Entre o final de 2013 e primeiro semestre de 2014, período em que elaborava minha monografia na licenciatura em Teatro da UFMG, iniciei uma coleção de brinquedos-sucata. Grosso modo, na pesquisa, propus uma sequência didática de cinco encontros, com duração de uma hora, pensados para serem vividos com crianças de 4 e 5 anos, tendo como fio condutor o brincar de faz de conta a partir do uso inventivo de brinquedos-sucata, mesclando criação de espaços (por meio da construção de cabanas), experimentação de corporalidades de animais e sonoridades (cochichos, ruídos, gritos, silêncio). A princípio, a ideia de ter meu próprio sucatário<sup>32</sup> era um projeto de futuro: desejava acumular uma pequena e inicial bagagem de materiais para elaboração das minhas aulas como professor de teatro. Recolhi esses materiais a partir do uso em meu cotidiano e doações. A coleção de tampinhas, por exemplo, iniciei durante o período em que trabalhei como garçom em um bar.

---

<sup>32</sup> É o modo como a autora do livro **O brinquedo-sucata e a criança: a importância do brincar - atividades e materiais** (3. ed. Loyola, 1999), denomina uma coleção de sucatas.

**Figura 5** - Momento em que construo os muros que separam os quintais, após decreto do grande rei. Apresentação realizada na Praça Floriano Peixoto, em setembro de 2018.



**Fonte:** Produzida por Élcio Paraíso.

Já os potinhos de iogurte, as latinhas de milho e ervilha, e alguns rolos de papelão pequenos (usados para enrolar papel toalha, alumínio e plástico fílmico) vieram do meu próprio consumo.

**Figura 6** - Momento em que apresento o diverso povo que habitava a ilha que cheguei navegando pelo mar inventado. Foto tirada na estreia do trabalho, em outubro de 2015, no Centro Cultural Lindéia Regina.



**Fonte:** Produzida por Marco Aurélio Prates.

Os carretéis de linha consegui com uma amiga costureira e os rolos de papelão grande foram buscados em uma loja de tecido. O processo criativo foi permeado por momentos de inventar modos de usar esses materiais, atribuindo sentidos e significados e, assim, desenhei a narrativa dramatúrgica.

Antes de enriquecer minha noção acerca do brinquedo-sucata com estudo e pesquisa a partir do livro *O brinquedo-sucata e a criança* (MACHADO, 1999), eu a vivi em brincadeiras de infância. Como já mencionei fui uma criança que cresceu em quintal, de pés descalços, e possuía poucos brinquedos industrializados. Para meu pai, homem de vida simples, que nasceu no interior de Minas Gerais (o mais velho entre 16 irmãos), sempre foi mais importante cuidado com os estudos e alimentação do que preocupar-se com presentes em datas festivas ou brinquedos comprados em lojas. Mas nunca faltou incentivo à invenção, ao brincar de faz de conta, à construção dos meus próprios artefatos para brincadeira, como a peteca, que ele me ensinou a fazer, revestida de folha de bananeira seca, com um pedaço quadrado de chinelo velho como base e penas recolhidas no galinheiro que tínhamos no quintal. Houve também brincadeiras com caixa de papelão:

*A caixa chega arrastando o menino, puxa com força para um estado da criação de mundos. Em seu ser contido ela guarda a amplidão de mundos, acolhe segredos e tesouros de deuses e reis, protege as memórias envolvidas nos objetos, guarda as imagens de sonhos, desejos e medo.*

Anna Carolina

**Figura 7** – Momento em que chego arrastando meu navio. Apresentação realizada na Praça Floriano Peixoto, em setembro de 2018.



**Fonte:** Produzida por Élcio Paraíso.

As caixas de papelão foram presença constante em minha infância. Brincava com seus tamanhos e formatos variados, transformava-as em carros, naves espaciais, esconderijos do herói em fuga e até roupa para um menino-robô. No João-de-Barros, a caixa de papelão ocupa um lugar afetivo, conecta-se a essas lembranças, e é um dos elementos cênicos mais comentados nos textos dos espectadores:

*Um homem e uma caixa. Na caixa um imaginário, lembranças. (...) Essa caixa é realmente mágica. Faz adulto virar criança e criança virar oceano.*

Sitaram Custódio

*O artista realiza uma peça em que uma simples caixa de papelão vira um mundo.*

Morgana

*E houve um dia que exploramos a lixeira do seu prédio, que era também um por andar, e te juro, nunca fiquei tão feliz de encontrar tantas caixas de papelão e elas me levaram à (sic) situações que aquele simples corredor não poderia imaginar.*

Izabela Borges

*Uma caixa de papelão com objetos e uma extensa imaginação criativa foi bagagem suficiente para embarcarmos.*

Gustavo Souza

*A caixa de papelão que foi mala, foi barco, foi barco-avião é também escudo de proteção.*

Jéssica Nunes

**Figura 8** – Momento em que navego e alço voo em meu navio-voador, feito de caixa de papelão. Apresentação realizada na Praça Floriano Peixoto, em setembro de 2018.



Fonte: Produzida por Élcio Paraíso.

Assim como meu corpo, a caixa de papelão adquiriu potente plasticidade. É vista além de um simples material feito de papel resistente, recipiente de outros objetos, cênicos ou não. Outras leituras se dão a partir do modo como ressignifico a caixa, em sintonia com abertura para a viagem imaginativa proposta que, como afirma Gustavo, é “bagagem suficiente para embarcarmos”.

*Guerras! Bombas! Escaladas! Dança! Bandeira branca. Bomba relógio no bolso.*

Gustavo Souza



**Figura 9** - Momento em que lanço a primeira bomba, feita de potinho de iogurte, em batalha contra o exército do rei. Apresentação realizada na Praça Floriano Peixoto, em setembro de 2018.



**Fonte:** Produzida por Élcio Paraíso.

“O homem e uma caixa” é a frase que abre o texto de Sitaram, e é também a segunda imagem na dramaturgia. Para ele é um dos elementos que colaboram para ver não só o adulto em cena, mas também a criança que habita o adulto. Para Anna, não é o menino que traz consigo uma caixa e sim a caixa que “chega arrastando o menino”. As duas percepções mostram o valor desse elemento, ampliam sua possibilidade simbólica: lugar para guardar segredos, outros mundos, outras vidas, tesouros, memórias, sonhos e devaneios:

*Cada objeto que sai dela, sai revestido de uma poética que o faz grande e indispensável, conduz as ações do menino. Um pote de iogurte é ele mesmo, é cinto que faz um herói e bomba que faz o mártir.*

Anna Carolina

Cada brinquedo-sucata que sai da caixa, diz Anna, “sai revestido de uma poética que o faz grande e indispensável” e contribui para o desenrolar dos acontecimentos da cena, como pode ser percebido nos comentários dos espectadores:

*Uma coroa de papelão, uma capa de forro de mesa, uma caixa que é um navio, depois um navio que voa, depois um bunker.*

Osmar Fraga



**Figura 10** – Momento em que me rendo após batalha travada com exército do grande rei. Foto tirada na estreia do trabalho, em outubro de 2015, no Centro Cultural Lindéia Regina.



**Fonte:** Produzida por Marco Aurélio Prates.

*Um Rei com uma capa de pano e uma coroa de papelão? Sois Rei! Sois Rei! Sois Rei! (...) Bombardeio. Tiros de garrafinha de chamyto<sup>33</sup>. (...) uma surpresa: a garrafinha de iogurte é uma bomba relógio. Explosão. Silêncio.*

Jéssica Nunes

*Da caixa encantada do menino João, pequenos objetos são ressignificados e ganham formas de binóculos, arma, mapas; um potinho de iogurte dá vida ao Grande Rei, um simples carretel de linha se engrandece, enunciando e anunciando a sonoridade de uma corneta.*

Marcos Alexandre (em crítica do ano de 2017)

---

<sup>33</sup> É o nome atribuído pela empresa Nestlé para comercialização do leite fermentado. A bebida é vendida em pequenas garrafas, similares às que uso como brinquedo-sucata.

**Figura 11** – Momento em que observo terras distantes através de uma luneta de rolo de papel. Foto tirada na estreia do trabalho, em outubro de 2015, no Centro Cultural Lindéia Regina.



**Fonte:** Produzida por Marco Aurélio Prates.

Dos elementos cênicos citados, apenas o forro de mesa que amarro ao pescoço como capa não é originalmente um material que seria descartado por sua inutilidade mundana. A leitura dos textos conversa com meu desejo de simplicidade: afinal, apenas um “rei da sucata” usaria um forro de mesa ao invés de uma capa de veludo vermelha, e uma coroa de papelão no lugar de “ouro” reluzente e refinado.

**Figura 12** - Momento em que anuncio o decreto absurdo feito pelo grande rei. Foto tirada em Raposos, minha cidade natal, na Casa de Gentil (espaço de convívio e culturas idealizado por voluntários). Apresentação realizada em maio de 2016.



**Fonte:** Produzida por Laura Fonseca.

Ainda acerca do brinquedo-sucata, Lucas acrescenta:

*Era um voo bonito, assim como compete às caixas. Uma maior, uma menor, uns vidros de plástico, todos limpos demais para ir para o lixo. Poderiam ir, mas não vão. Por isso viram poesia, como queria Manoel. É com elas que o menino constrói o mundo. Num contínuo processo de mutação.*

Lucas Emanuel

A imagem de um menino que constrói o mundo a partir de sucatas, restos, refugos, coisas inúteis, desprezadas e relegadas é potente, principalmente nesse início de século. Rica para o teatro, espaço de reinvenção do humano e dos modos de viver; e para vida em tempos de crise que nos convida a refletir acerca de nossas maneiras desenfreadas de consumo. E mais:

Por princípio a sucata traz consigo o elemento de transformação: é algo que passa a ser usado fora do seu habitual (um cabo de vassoura, sementes e caroços, um liquidificador quebrado, caixas de papelão). Além disso a sucata é um brinquedo não estruturado em que é preciso haver ação da própria criança para que a brincadeira aconteça: “O que uma concha do mar me sugere?” – vem daí um mundo tirado do nada, como o mundo maravilhoso do menino impossível. (MACHADO, 1999, p.42).

Pensar uma criação teatral em conexão com esses materiais convoca e dá novas formas e sentidos para nossa existência, aguça o olhar para possibilidades simbólicas tanto no criador, quanto naqueles que experienciam a criação. A transformação experimentada a partir desses objetos (brinquedo não estruturado) se distingue do processo conhecido como reciclagem, no qual materiais descartáveis passam por processos de mutação que alteram suas formas, e até composições químicas. No brinquedo-sucata, a transformação acontece a partir da experiência imaginativa e inventiva, acontece na relação entre outro-imaginação-objeto-eu.

O fragmento do texto escrito pelo espectador Lucas me leva a refletir acerca do brinquedo-sucata como material primordial no João-de-Barros e a poesia manoelina. Ao projetar esse trabalho em meus devaneios artísticos, tinha como base estruturante uma criação que se pautasse na simplicidade. Essa característica resvalaria na elaboração dramaturgica, cênica e estética, movida pelo desejo de evidenciar a singeleza sugerida pela obra de Manoel de Barros. Aliada a esse pressuposto estaria a inventividade das crianças ao brincarem de faz de conta, na rua, nos quintais, nos corredores dos prédios, na sala de casa ou em aulas de teatro, espaços para a experiência imaginativa e criativa. Em meu processo criativo, foi marcante as memórias dos quintais que habitei na infância, lembranças que acabaram configurando o espaço cênico imaginado para criar a narrativa do meu trabalho cênico.

- **Espacialidade quintal**

*Fui catar fotografias para encontrar a casa. Essa casa já foi um pântano, num tempo que só conheço por história, quando foi erguida, deixaram restantes de tijolos, pedras de cimento, azulejos, até bolinhas de gude, tesouros que fomos desenterrando no quintal. As minhocas eram para as galinhas. Já o restante era brinquedo. Hoje as pedras só atrapalham sempre que uma planta precisa vir morar. Parece que não acabam nunca, mesmo que se deposite nos cantos dos muros ou ao pé do jasmim pequenos pedaços ou rochas de trinta centímetros, os tesouros vão continuar brotando.*

Maíra Públio

Os escritos da espectadora Maíra conversam intimamente com minhas memórias de quintal, fala daquela espacialidade que também foi marcante em sua infância. Maíra a descreve com minúcias. Seu texto é uma pequena obra literária: o elo que estabelece com os fragmentos a que assistiu carrega intimidade, como segredo trocado entre duas crianças que descrevem os tesouros de suas meninices. Se fecho os olhos e apenas escuto suas palavras, vejo-me e reconheço-me. Posso ver as minhocas que colecionava para alimentar galinhas, as mangueiras e seus frutos caídos no chão, principalmente nos meses de dezembro, período das férias escolares, época da fartura nos pés de manga. Misto de poesia e memória, seu texto é menos conectado à concretude da experiência de espectador e mais ligado ao compartilhamento de imagens suscitadas.

A espacialidade quintal se conecta com os escritos de Manoel de Barros. O poeta reverencia suas memórias infantis e momentos que observou o faz de conta dos filhos no quintal de sua casa. Sua poesia revela um “olhar para inutilidades”. Nas lembranças do Manoel-criança “tem por lá um menino a brincar no terreiro: entre conchas, osso de arara, pedaços de pote, sabugos, asas de caçarolas etc.” (BARROS, 2013, p.340). Esse menino também brincava de “desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia” (Idem, p. 276). Em minha meninice também fui uma criança que “fazia de conta que carregava areia e pedras no seu caminhão” (Idem, p.340), no quintal de casa. O poeta afirma, sem hesitar, ser o seu quintal “maior do que o mundo” (Idem, p. 213), e ainda acrescenta: “tudo aquilo que nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima, serve para a poesia” (Idem, 2013, p.234.). Seus escritos exaltam as pequenas coisas e seres que rastejam, conversam com uma infância singela, de relação próxima com a terra, os bichos, brincadeiras inventivas a partir de materiais doados pela natureza ou desprezados pela humanidade.

Ao descobrir sua poesia me vi ali. Na vida de um leitor “chegam devaneios que o escritor tornou tão belos que os devaneios do escritor se convertem em devaneios vividos pelo leitor. Lendo outras infâncias, minha infância se enriquece” (BACHELARD, 2009, p.117). Há diferenças: Manoel viveu sua infância em uma fazenda na cidade de Corumbá, no Mato Grosso do Sul, no início do século XX; eu cresci no final do século XX, em Raposos, cidade próxima a Belo Horizonte, mas que ainda guarda costumes de um município interiorano. Hoje percebo a riqueza dessa espacialidade vivida, caminho para a fantasia, descobertas, prazer por inventar e que, mais tarde, se desdobrou no gosto pelo fazer artístico em teatro, outras molduras de quintal.

Os escritos de Maíra também revelam molduras do seu quintal. Em suas reminiscências há uma menina que viveu as primeiras experiências acerca da morte ao ver uma por uma das árvores que protegiam o quintal serem derrubadas:

*Mesmo assim, eu que não encontrei a morte talvez até os doze anos (e não sei direito ainda se conheço dela um pouco, se conhecia qualquer coisa desde antes) fui vendo uma por uma, todas as minhas árvores sendo derrubadas. Toda a claridade que entrava e não fora convidada.*

Maíra Públio

Bachelard nos diz que “a infância não é uma coisa que morre em nós e seca uma vez cumprido o seu ciclo” (BACHELARD, 2009, p.130). Alinhado a esse dizer, o relato de Maíra surge não apenas como uma lembrança empoeirada de um tempo distante, mas é lastro de seu primeiro mundo, de suas primeiras experiências de vida (e de morte).

O filósofo e educador Paulo Freire também enriquece a imagem do quintal, lugar de suas descobertas iniciais, seu primeiro mundo: “o quintal da casa onde nasci, aprendi a andar e a falar, onde tive os meus primeiros sustos, meus primeiros medos” (FREIRE, 1995, p.24). A mangueira referida no livro em que disserta acerca de questões sociais, educacionais e culturais, era uma das árvores onde, na tenra infância, deitou debaixo dos galhos, protegido pelo sombreado, brincando de rabiscar o chão de terra com graveto, criando garatujas e vivendo as primeiras experiências de alfabetização, junto aos seus pais. No tempo em que estive exilado em Genebra (Suíça), na década de 1970, as memórias do quintal não só provocavam a saudade de sua terra, mas lhe davam a noção existencial de pertencimento ao seu país, recobrava-lhe sua gênese identitária:

*eu não sou antes brasileiro para depois ser recifense. Sou primeiro recifense, pernambucano, nordestino. Depois brasileiro, latino-americano, gente do*

mundo. Por isso é que, no exílio, minha saudade fundamental não era exclusiva a saudade do Recife; incluía a do meu quintal. (FREIRE, 1995, p.25).

Freire retorna aos seus primórdios para ressaltar o valor dessas experiências em sua formação de ser no mundo. Sua ótica colabora para compreender a importância dessa espacialidade em minha vida e na de Maíra, que termina seu texto revelando devaneios:

*Melhor fosse que as árvores caíssem sobre a casa, os muros, a rua.  
Que sobrasse só a floresta, nem que os troncos ficassem inteiros, com  
cuidado, dormindo no chão.*

Maíra Públio

Embarco na energia devaneante de Maíra e brinco com a síntese poética criada, para, assim, pensar o teatro: “melhor fosse” se tivéssemos a nossa infância como matéria prima dos processos criativos e não a finalidade de representar uma criança; “melhor fosse” se nos aproximássemos dos modos de ser e estar da criança, observando e convivendo com elas, para elaborar obras artísticas que conversem de maneira responsável e amável; “melhor fosse” se aliássemos em nossas práticas pensamento e sentimento, compreendendo o teatro enquanto espaço de experimentação que possibilita produzir outras maneiras de ver a vida, de habitar o mundo. Quero questionar o “teatro infantil”. Instiga-me pensar e criar teatro pautado por uma noção de infância repleta de invenção, que conteste a indústria dos brinquedos infantis, para que o faz de conta aconteça de modo livre e criativo.

- **Memórias pessoais e memórias inventadas**

*Com certeza segunda é o melhor dia da semana! É dia da queimada  
que não queima nada!*

Janaina Gomes

*Em nossas aventuras Arthur, trôpego, tropica em suas linhas e sempre  
vai ao chão, para ele, uma queda abismal.*

Raiane Oliveira

*Eu cresci em um apartamento e mesmo que tivesse com quem brincar  
(já que eu tenho um irmão mais velho e um mais novo) eu brincava em  
um espaço muito delimitado, onde esconder no maleiro do armário era  
o ápice do esconde-esconde.*

Izabela Borges

Na direção de uma infância inventiva, os escritos de Janaina Gomes, Raiane Oliveira e Izabela Borges trazem contribuições. A criação de Janaina tem o tamanho de um bilhete, é um misto de confiança e memória, no qual narra as aflições vividas por uma menina chamada Júlia, enquanto espera ser escolhida para participar do jogo popularmente conhecido como “Queimada”. Parece-me que suas palavras e as de Raiane não foram escritas para informar, dar explicações ou reiterar ao que assistiram. Mostram três camadas: verdades íntimas, elementos presentes na minha criação e doses de ficcionalidade. Soam como memórias inventadas, tal como as de Manoel em seu livro *Memórias inventadas – As infâncias de Manoel de Barros* (2008), onde, a partir de lembranças de três momentos da sua vida: a meninice, a juventude e mais tarde a velhice, nomeadas por ele, consecutivamente, de primeira, segunda e terceira infância.

O texto de Raiane é uma carta endereçada ao menino Arthur, seu sobrinho, que, pela descrição, parece ser uma criança pequena:

*Seus passos, descalços, trôpegos, tateiam os degraus do mundo em direção ao mistério ou em direção a lugar nenhum. Suas mãos querem comer o mundo. E devoram.*

*- Tira a mão da boca, menino! Tá suja...*

*- Há muros. Como derrubá-los?*

Raiane Oliveira

Raiane foi uma das estudantes que assistiu ao trabalho na íntegra<sup>34</sup>, uma semana antes do compartilhamento em sala de aula. Ao longo de sua carta, a figura do “Arthur” se mistura à minha: ele também brinca descalço e tem brinquedos inusitados-inventados, como o seu “super-ultra-mega perfiróculos-de-mergulho”. Um elemento chama atenção em seu texto: ela faz menção ao “muro”, imagem da dramaturgia. Na narrativa do meu trabalho cênico, a figura do grande rei, em gesto autoritário, decreta que todos os quintais devem ser cerceados por muros. Para o ditador “a vida e os quintais não devem ser compartilhados”. Fui atravessado por essa imagem dos quintais limitados enquanto caminhava, em 2013, no bairro em que cresci, ano que marca as origens do João-de-Barros. Na época li o seguinte poema:

O menino contou que o muro da casa dele era  
da altura de duas andorinhas.  
(Havia um pomar do outro lado do muro.)

<sup>34</sup> Fiz uma curta temporada no Teatro Marília, espaço cênico público de Belo Horizonte, nos dias 13 e 14 de maio. Disponibilizei à turma cortesias.

Mas o que intrigava mais a nossa atenção  
principal  
era a altura do muro  
que seria de duas andorinhas.  
Depois o garoto explicou:  
Se o muro tivesse dois metros de altura  
qualquer ladrão pulava.  
Mas a altura de duas andorinhas nenhum ladrão  
pulava.  
Isso era.  
(BARROS, 2013, p.409-410)

Os espaços fontes das minhas peraltagens, meu primeiro mundo, não eram mais os mesmos. Cercas, grades, muros de cimento ou de bambu limitavam os caminhos que desbravei tantas vezes junto a amigos. Naquele momento quis também que as alturas dos paredões fossem do tamanho de duas andorinhas, ou de duas tampinhas de garrafa: material que uso para brincar e recriar os muros do decreto do ditador em meu teatro.

O psicanalista Christian Dunker, no texto “Cerca, muros e silêncios” enriquece a discussão acerca dos sentidos dos cerceamentos. Diz que “a confluência entre muros e cercas é naturalmente o silêncio, por meio do qual nos recolhemos à nossa pequenez individual (o menor nós que pode haver) e ao sentimento de que no fundo não sabemos direito o que está acontecendo por trás dos muros” (DUNKER, 2017, p.157). Seu texto versa a partir de uma noção simbólica do muro, não necessariamente a estrutura física, para falar da individualidade contemporânea, reflexo do sistema político econômico em que estamos imersos, que se tornou uma forma de vida (DUNKER, 2017, p.284). Compreendo que os concretos e cercas que foram erguidas nos espaços da infância são também reflexos da vida vivida hoje, da crescente violência, do culto ao medo que leva a busca de formas de proteção.

Elaborar teatralmente a experiência de ver meus quintais da infância murados e questionar os sentidos presentes nessa simbologia do muro é uma forma de dizer que a vida continua e também uma tentativa de cravar no tempo e espaço presente os valores de minha vida infantil.

Talvez a infância vivida em meu trabalho cênico soe nostálgica. Reflito constantemente acerca dessa possibilidade para refutá-la e desconstruí-la de minhas noções de teatro e infância, em sintonia com Bachelard: “Ah, como seríamos firmes em nós mesmos se pudessemos viver, sem nostalgia, com todo ardor, nosso mundo primitivo!” (BACHELARD, 2009, p.97). Penso isso também conectado aos versos de Gilberto Gil: “O melhor lugar do



mundo é aqui e agora”<sup>35</sup>. É preciso reconhecer que as infâncias são múltiplas, os tempos são outros, para ir além da saudade dos idos anos de brincadeira na rua, como os que vivi em minha cidade natal. Nesse caminho deparei-me, ao ler o texto da espectadora Izabela Borges, com outra dessas infâncias: a de apartamento.

*Eu cresci em um apartamento e mesmo que eu tivesse com quem brincar (já que eu tenho um irmão mais velho e um mais novo) eu brincava em um espaço muito delimitado, onde esconder no maleiro do armário era o ápice do esconde-esconde. Eu cresci em um apartamento e aprendi andar de patins no corredor do meu andar. Afinal eram 6 apartamentos por andar, então eu tinha um maior espaço para brincar. Eu cresci em um apartamento e tinha uma amiga da escola que crescia também, em um edifício do lado.*

Há situações comuns às crianças que residem em prédios e condomínios, sem focar nas variantes ligadas às condições financeiras dos indivíduos e famílias. A espacialidade do apartamento, muitas vezes, gera pouco contato com seres, bichos e elementos da natureza; lugares específicos e institucionalizados para brincar (*playground*, área de lazer, quadra); convívio limitado no que diz respeito à noção de vizinhança e regras rígidas de suportabilidade ao barulho, para boa relação entre os moradores do condomínio. Machado (1998) em seu livro *A poética do brincar*, soma às reflexões tecidas:

Nesse tipo de organização espacial o brincar criativo perde lugar para dar espaço a uma espécie de brincar institucionalizado – geralmente com *plaggygrounds* padronizados, quadras de esporte, bastante cimento e poucas árvores... E, não havendo (aparentemente) a necessidade de um adulto por perto, muitas vezes o grupo que brinca junto no condomínio cristaliza-se em formas perversas em que as minorias (“os pequenos”; “os que não tem patins” “os gordos” e qualquer outra categoria assim...) são cruelmente discriminadas por não fazer parte “da penca” ou por não estar “na moda”. Definitivamente para nós o condomínio não é sinônimo de poesia. (MACHADO, 1998, p. 70).

A falta de fertilidade poética desses espaços aponta limites para a experiência de um tipo de brincar (e até certa crueldade) e penso também que os dizeres de Izabela, sobre sua vivência em apartamento, apontam limites, mas também falam da potência além da espacialidade do quintal (um privilégio vivê-la), algo que está no imaginário e nas relações saudáveis estabelecidas entre as crianças e o mundo. Seu texto também me recobra a experiência vivida em meados de 2017, em apresentação do João-de-Barros, na qual revelam-se outras faces da “infância de apartamento”, que comentarei a seguir.

---

<sup>35</sup> A Canção “Aqui e agora” faz parte do disco “Refavela”, uma das importantes obras do artista, lançada em 1977, que compõe uma trilogia com outras duas criações: “Refazenda” (1975) e “Realce” (1979).

Apresentei meu trabalho cênico no dia 21 de maio de 2017, no Teatro Minas Tênis Clube<sup>36</sup>, patrocinado pelo Banco Bradesco. Localizado em área nobre em Belo Horizonte, na região centro-sul, esse espaço é equipado com poltronas vermelhas acolchoadas, materiais de som e luz de alta tecnologia e extensa área de palco.

A temperatura ambiente e o *hall* de entrada desse teatro são similares aos de um banco privado: portas de vidro, luminosidade intensa e presença de seguranças. Fui convidado pelo Centro Cultural Galpão Cine Horto<sup>37</sup> para compor a programação do Diversão em Cena<sup>38</sup>. Tanto esse evento quanto o Teatro Minas Tênis Clube possuem um público cativo, geralmente, moradores do entorno, residentes dos prédios que ocupam o centro da capital e que têm esse espaço cultural como “quintal” de seus apartamentos. O público (cerca de 80 pessoas no total) era **de** crianças acompanhadas de adultos.

No decorrer da apresentação fui questionado, por um grupo de crianças, com idades entre 7 e 12 anos, sentadas nas cadeiras mais próximas do palco, qual o motivo dos meus pés **não** estarem calçados. A pergunta veio como novidade, quase um espanto. Parecia ser surpresa ver um ator descalço e sem o figurino tradicional, que “brinca” de pés descobertos. Em resposta rápida, disse que “era mais gostoso brincar assim”. Meu dizer satisfez a curiosidade. Foi a primeira vez que esse questionamento me foi feito. Foi a primeira vez que apresentei o trabalho num espaço nessa região da cidade e em teatro privado.

**Figura 13** - Momento em que avisto uma terra distante pelo binóculo feito de rolo de papelão. Apresentação realizada no Teatro Minas Tênis Clube.



**Fonte:** Frame do vídeo gravado por João Cardoso Júnior.

<sup>36</sup> Uma agremiação desportiva com sede em Belo Horizonte desde 1935. Um clube de caráter privado, tradicional na capital mineira. Possui diversas modalidades de atividades esportivas.

<sup>37</sup> Espaço criado pelo Grupo Galpão, com sede em Belo Horizonte.

<sup>38</sup> É uma ação cultural financiada pela multinacional Arcelormittal, empresa de siderurgia, produtora de aço, com filiais em Minas Gerais.

Parte da criação do meu trabalho cênico se desdobrou em contexto oposto ao vivenciado no Teatro Minas Tênis Clube, a partir de experimentações realizadas em regiões periféricas da cidade de Belo Horizonte, vilas localizadas no entorno do anel rodoviário, no ano de 2015, quando ainda trabalhava como arte-educador do PJC. Apresentei para crianças, adultos e idosos, em quadras, terreiros e espaços comunitários, com poucos recursos (ou nenhum) de iluminação e som. A experiência reforçou o valor contido em uma criação sem necessidades técnicas específicas para seu acontecimento.

**Figura 14** - Momento em que toco a gaita antes de me transformar no capitão dos mares inventados. Apresentação realizada em dezembro de 2015, na Escola Municipal Jaime Avelar Lima, localizada no bairro periférico Bom Destino, divisa entre Belo Horizonte e Santa Luzia.



**Fonte:** Produzida por Fernanda Melo.

Em muitos desses espaços atendidos pelo PJC, diferente da minha infância, os pés descalços não eram uma questão de liberdade, relação íntima e prazerosa com o chão, e sim reflexo das condições sociais e da precariedade da vida daqueles moradores. Por lá não havia questionamento acerca dos meus pés descalços, gesto cotidiano e comum à maioria. Para muitos dos habitantes dessa região periférica da capital mineira, o “quintal” de suas casas era a maior via expressa do estado: o anel rodoviário, estrada que recebe grande fluxo de veículos diariamente e oferece altos riscos aos moradores que transitam por ali de modo, aparentemente, banal.

- **Arte e política**

As quatro infâncias (a minha; a da estudante Izabela; as do público do Teatro Minas Tênis Clube; e as dos moradores das vilas) se distinguem pelos espaços vivenciados, privilégios (ou não) e modos de existir, mas possuem um ponto em comum: são infâncias brasileiras que me afetam e me fazem repensar os caminhos da elaboração artística enquanto meio de reinvenção das maneiras de viver ou como privilégio de poucos. Assim, reflito acerca de algumas dimensões políticas do meu trabalho cênico. A filósofa brasileira Márcia Tiburi<sup>39</sup>, em seu livro *Ridículo político: uma investigação sobre o risível, a manipulação da imagem e o esteticamente correto* (2017), delinea, a partir da imagem de uma casa, uma interessante noção de política com a qual compactuo:

Não sendo uma coisa, nem apenas uma instituição, mas um contexto de relações, a política é vivida e experimentada consciente e inconscientemente. Para usar de uma metáfora, ela é como uma casa e um labirinto. Como casa, podemos pensá-la em relação íntima com *ethos* – lugar onde vivemos. Assim, a política é uma grande casa feita de níveis, de patamares, de pavimentos, de degraus, de paredes, de portas e janelas, de passagens, dos mais diversos materiais e formas que exigem manutenção. Quem tem consciência política a experimenta eticamente nesse sentido do *ethos*, como uma casa. A política é, para quem vive nessa consciência, uma construção universal. Daí a casa também é a cidade (a *pólis*), o país, o planeta. Nessa perspectiva, ela é o espaço e o tempo pelo qual somos todos responsáveis e que podemos sempre ajudar a sustentar. (TIBURI, 2017, p. 13).

Se política é a casa, posso dizer que a experiência artística são as janelas, com formas e tamanhos distintos, espalhadas por todos os cômodos. Emolduram, sem limitar, nosso olhar e nos lança à vida lá fora, compartilhada com o outro. A arte também pode ser porta que dá acesso à casa e ao mundo. Pensar a política nessa sintonia espraia sentidos, me faz compreender que crianças admiradas com a possibilidade de brincar descalças, gesto aparentemente pueril, nas dependências de um teatro, pode se configurar com um ato político frente às “infâncias de apartamento”. Promover experiências artísticas pautadas numa simplicidade material e riqueza imaginativa é um ato político, principalmente em tempos de criações de bugigangas tecnológicas que dominam nosso cotidiano, nosso modo de vida, e substituem “felicidades gratuitas por felicidades vendidas e compradas” (FREIRE, 1995, p.12).

Faço coro ao discurso da educadora Léa Tiriba<sup>40</sup>, no artigo *Educação Infantil como um direito a alegria* (2017), onde reivindica devolver à infância o direito ao convívio com a natureza.

---

<sup>39</sup> É professora de filosofia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

<sup>40</sup> É professora da Faculdade de Educação da UNIRIO.

Léa fala da conexão entre criança e paisagem natural, a importância de conviver e brincar em contato com a terra, água e o sol. Sendo as cidades cada vez menos verdes, propor isso é um desafio. Acrescento a essa reivindicação o direito ao brinquedo-sucata por sua possibilidade criativa e simbólica, pois com ele “podemos lidar internamente melhor com nosso “lixo” também, usando as partes que não nos agradam para dizer coisas, para fazer, e para ser mais integralmente” (MACHADO, 1999, p.44).

Penso que há, em meu trabalho cênico “João-de-Barros”, outras dimensões políticas comentadas pelos espectadores:

*Charles nos faz uma pergunta mais ou menos assim: “como sobreviver diante de um mundo golpista em que nossos governantes mudam o tempo todo as regras constitucionais com seus decretos e canetadas? Nesse momento vê-se que o ator coloca uma questão política contemporânea e mostra suas indagações como cidadão.*

Gustavo Souza

*De forma lúdica, João-de-Barros aproxima seu público infantil a um contexto político e social de “tal lugar”, de “tal povo”, de “tal rei”, contexto de faz-de-conta, mas muito próximo do contexto da realidade, que as crianças talvez não compreendam nesse momento.*

Osmar Júnior

*(...) permite que o teatro possa, por meio da visão lúdica, aproximar a criança de seu tempo, de seu contexto sociopolítico e econômico. Qual criança nunca ouviu na contemporaneidade a palavra “golpe” ou “golpista”?*

Marcos Alexandre (em crítica do ano de 2017)

A situação referida nos três fragmentos conversa com a conjuntura política do governo brasileiro, que destituiu do poder a presidenta democraticamente eleita em 2014, Dilma Rousseff<sup>41</sup>, a partir de um processo de *impeachment*<sup>42</sup>. O sociólogo português Boaventura de Souza Santos (2018), em recente livro que analisa situações políticas vividas no Brasil, Colômbia, Portugal e Espanha, comenta o ocorrido e o classifica como golpe institucional, que iniciou “um retrocesso social e político. A destituição da presidenta Dilma Rousseff abriu

<sup>41</sup> Dilma Rousseff, política e economista, filiada ao Partido dos Trabalhadores, governou o Brasil de 2011 a 2016.

<sup>42</sup> É um processo político-criminal instaurado em congresso nacional para julgar possíveis crimes de responsabilidade cometidos por figuras da alta política: prefeitos, governadores, presidentes, juristas, entre outros.

um processo duplamente hostil a uma reflexão aprofundada do que se passou e à recomposição das forças que podiam resistir ao retrocesso”. (SANTOS, 2018, p.12)

Aqui não compete discutir a legitimidade dos aspectos políticos que caracterizam a situação como golpe ou não. Mas filio-me às ideias dos que compreendem que o processo vivido foi sim um golpe de caráter jurídico, midiático e parlamentar. Meu trabalho cênico foi afetado a partir da minha perspectiva política.

Estreei em outubro de 2015, período posterior ao início da crise política deflagrada nas manifestações de junho de 2013<sup>43</sup>. Eu, e todos brasileiros, estávamos imersos em contexto instável e de polarização política. No espaço em que trabalhava como arte-educador (o PJC) nos sentíamos pressionados pelo possível fim dos programas de cunho social. A palavra “golpe”, e toda sua significação, ainda não estava latente em nosso vocabulário cotidiano quando estreei, mas o trabalho já continha, em sua dramaturgia, a figura de um ditador que impunha decretos absurdos e que feriam direitos do povo (no contexto do país, uma agenda política impopular já se prenunciava).

Ao longo de 2016, enquanto eu circulava com o trabalho, fui sendo afetado, de modo radical, pelo contexto político e pela minha percepção da situação em que vivíamos, o que me levou a fazer pequenos ajustes que parearam a situação vivida cenicamente ao contexto da política do governo brasileiro. Encontro uma fala da artista e ativista Nina Simone (1933-2003), em entrevista que compõe o documentário *What happened, miss Simone?*<sup>44</sup>, palavras que fortalecem o sentido do que vivi:

Eu escolhi refletir os tempos e as situações nas quais eu me encontro. Para mim é meu dever, e nesse tempo crucial em nossas vidas quando tudo é tão desesperador, quando todo dia é uma questão de sobrevivência, eu acho que é impossível você não se envolver. Jovens, pretos e brancos sabem disso. E é por isso que estão tão envolvidos com política. Nós vamos modelar e dar forma a este país ou ele não será nem modelado, nem receberá forma alguma. Então acho que não há escolha. Como você pode ser um artista e não refletir os tempos? (NINA SIMONE).

<sup>43</sup> Ficou conhecida também como “Jornadas de junho de 2013”. Foi uma onda de protestos que a partir de São Paulo se espalhou por todo o Brasil, inicialmente sob a justificativa do aumento da passagem e posteriormente ganhou outras narrativas já associadas à crise de representatividade política.

<sup>44</sup> Produzido pela empresa de *streaming* de vídeo *Netflix* e dirigido por Liz Garbu, é um documentário biográfico. Para ver apenas o fragmento transcrito acesse: [https://www.youtube.com/watch?v=dUeK4TUE\\_hI](https://www.youtube.com/watch?v=dUeK4TUE_hI). Último acesso em: 05 dez. 2018.

Os dizeres de Nina Simone se conectam aos conflitos raciais vividos na América do Norte, na segunda metade do século XX (período de sua vida e militância). Sua fala e posicionamento político me tocam para pensar as escolhas e discussões que suscito em meu trabalho cênico.

Em sintonia com Nina também digo: como ser artista e não refletir nosso tempo? Penso que o João-de-Barros e o exercício intelectual proposto aqui são tentativas dialógicas ao que está posto, desejo de luz para iluminar, um pouco, nosso tempo sombrio. É reflexo do tempo em que vivo, dos meus posicionamentos éticos e políticos, da cultura em que estou inserido e das pessoas com quem compartilho a vida. Como pontua o texto do estudante Gustavo: esse é um modo de colocar no mundo minhas indagações.

Já Osmar traz uma dúvida acerca da compreensão por parte das crianças desse diálogo do trabalho cênico e vida política. Para respondê-lo, volto ao âmbito existencial proposto por Machado (2010a) nos estudos da fenomenologia da infância: a mundaneidade. Em sintonia com essa noção, compreenderemos que a criança está mergulhada em uma cultura compartilhada, em contexto histórico, político e social: “não há como separar sua inserção no mundo da sua relação com o outro (outridade) e das relações com a cultura” (MACHADO, 2010a, p.69). Essa compreensão pode nos levar a pensar que uma das tarefas do adulto é estar próximo das relações da criança com o mundo. Os assuntos que atravessam a vida chegam no recreio, na fila do supermercado, dentro do ônibus, enquanto brincam longe do olhar cuidadoso do (a) responsável, nas músicas, enfim, na vida mesma. Apresentar a criança ao mundo exigirá paciência, persistência, amorosidade e boa dose de inventividade. Como o professor Marcos Alexandre sinaliza em seu texto “aproximar a criança de seu tempo, de seu contexto sociopolítico e econômico” é algo valioso e caro aos trabalhos que desejam sintonizar em uma chave diferente da visão comum nas criações artísticas para crianças.

Nossa intimidade pode ser política e transformadora. E “quanto mais enraizado na minha localidade, mais possibilidade de me espriar, me mundializar. Ninguém se torna local a partir do universal. O caminho existencial é inverso” (FREIRE, 1995, p. 25). Volto à imagem de Tiburi (2017). Vejo a casa como espaço de intimidades compartilhadas, onde nos reconhecemos como indivíduos, mas também como partes de um coletivo familiar, pois “a política é nosso habitat.” (TIBURI, 2017, p.13).

As reflexões tecidas neste capítulo são reflexos de um caminho existencial único, vivido intimamente, mas em conexão com o mundo, com outros e outras, que carregam realidades e

concepções distintas de vida: os espectadores do meu trabalho cênico e cada autor e autora que chamei para a conversa reflexiva. Como pontua Cássio Hissa: “não há uma compreensão exterior a nós mesmos que não seja a compreensão de nós mesmos no mundo e, portanto, a compreensão do mundo transita, delicadamente, pela compreensão de nossa existência” (2017, p.36).



### III OUTROS CÔMODOS: COMEÇOS E RECOMEÇOS

*Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens*

Manoel de Barros

A epígrafe acima é outro pequeno trecho da entrevista concedida por Manoel de Barros aos jornalistas Bosco Martins, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues, já comentada anteriormente: um dos raros momentos em que aceitou ser entrevistado e cada frase da conversa revela um pouco de sua poética. Sua obra é um eterno retorno às origens, caminho de (re) encontro com a infância e que aponta para uma poética da desaprendizagem – via que me interessa enquanto artista e pesquisador. Essa atitude revela desprendimento de certezas, busca por reaprender a ver o mundo, tal como a propositiva do pensamento fenomenológico e freiriano.

Vivenciar a pesquisa do Mestrado me abriu para outros modos de fazer e pensar o teatro e infância, repensando os trajetos empreendidos na criação do meu trabalho cênico autoral. Revelou outras possibilidades inventivas, aguçou meus questionamentos, dúvidas e anseios, não na direção de abandonar minha criação e sim reinventá-la de modo crítico, maduro e generoso para desdobrar outras possibilidades, tal como ensina Paulo Freire. A reinvenção e a incompletude são categorias que permeiam a obra do educador. Um exemplo disso é seu livro *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido* (2014), onde propõe um retorno a sua trajetória partindo de uma criação anterior<sup>45</sup>, mas não para desmerecê-la ou tecer novos elogios, e sim para confrontá-la de modo distanciado, crítico e inventivo: um verdadeiro exercício de desaprendizagem de si, em relação com o outro, no mundo.

Penso que há, no cerne do João-de-Barros, elementos interessantes para serem problematizados e que foram evidenciados a partir da análise dos textos de espectância e experiências vividas ao longo do Mestrado.

No *Dicionário Paulo Freire* (STRECK; REDIN; ZITKOSKI, 2016), o verbete “problematização” é uma categoria importante para a educação libertadora:

É uma exigência central para o surgimento de um conhecimento verdadeiro e, concomitantemente, de um indivíduo autônomo e livre. A atitude de problematizar é uma exigência que nasce da condição antropológica do ser humano. Por isso,

---

<sup>45</sup> O livro **Pedagogia do oprimido** foi a segunda obra publicada por Paulo Freire. Teve sua primeira edição em 1968, primeiro em língua espanhola. Como consequência da ditadura militar vivida no Brasil de 1964 a 1985, o livro só teve a sua primeira versão em português em 1974.

problematizar implica perguntar, e perguntar não é apenas um ato de conhecimento, mas um ato que realiza a existência. (MÜHL, 2016, p.328).<sup>46</sup>

Dito isso, me pergunto: quais outros percursos, ainda não expostos, revelam as potências e contradições da criação do meu trabalho cênico? O estudo para responder esse questionamento resultou em comentar três noções que atravessaram (e ainda atravessam!) minha biografia, vida e arte. Escolho “noção” afinado aos estudos feitos pelo pesquisador Gilberto Icle no campo da Pedagogia Teatral:

Uma noção não se localiza nem na prática, tampouco na teoria teatral. Ela está mais ou menos aparente num entre-lugar da prática e da teoria. Nós não podemos encontrar tais noções prontas nas teorias teatrais, embora indícios das noções habitem os textos de teóricos e artistas da cena. (...) Ela se forma, portanto, no entre-lugar da palavra. Nós podemos falar da noção e falar constrói as noções, mas a palavra não é espaço suficiente para a existência das noções. É preciso viver uma noção no corpo, embora possamos explicá-la, traduzi-la em palavras, discuti-la, re-significá-la (sic). As noções são provisórias. (ICLE, 2011, p. 5).

É no entre-lugar, habitado pela teoria e prática, forma e conteúdo, pensamento e sentimento, que localizo minha dissertação. Ele revela os meandros que me constituem e diz também das práticas teatrais e compreensões acerca da infância que estão no mundo: lugar onde mergulho, sempre com o outro.

#### • **Noções teatrais e de infância vividas antes do “João-de-Barros”**

Volto num tempo distante, antes mesmo da existência desse meu trabalho cênico. Minha primeira incursão em uma criação teatral voltada para a infância também se deu em parceria com o meu grupo “Mamãe tá na plateia”, entre 2011 e 2012, no trabalho “O menino que sonhava demais<sup>47</sup>”, com dramaturgia e direção de Raysner de Paula, do qual participei como ator.

Raysner de Paula concebeu, inicialmente, o texto para encenar com um grupo de pré-adolescentes, em uma escola pública da periferia da cidade de Betim, região metropolitana de Belo Horizonte, como professor de teatro em um projeto de educação integrada. A

<sup>46</sup> Eldon Henrique Mühl é autor da definição do verbete “problematização”, presente no *Dicionário Paulo Freire* (STRECK; REDIN; ZITKOSKI, 2016).

<sup>47</sup> A montagem contou com a participação de estudantes oriundos da UFMG (como atores e atrizes): Ana Paula Torres, Felipe Montesano, Flávia Arvelos, Isabela Arvelos e Rafael Blaytner. Contamos também com a colaboração do músico Gilmar Iria, que concebeu a trilha sonora instrumental e fez parceria com Raísa Campos para criação de duas canções inseridas no trabalho, e do iluminador César Frank, criador do desenho de luz. Destaco também que, apesar de colaborações múltiplas de toda a equipe, a criação e feitura dos figurinos e cenografia ficaram por conta de Helaine Freitas, integrante do “Mamãe tá na plateia”.

dramaturgia nasceu de um desejo genuíno de tentar conversar com esse grupo juvenil, a partir da via ficcional e teatral. Conceber o espetáculo com atores e atrizes foi a primeira investida do nosso grupo para empreender nossas ideias para além do espaço da universidade. Foi também um dos primeiros textos de Raysner de Paula como dramaturgo profissional<sup>48</sup>.

Pensávamos, de modo pueril, que um trabalho teatral voltado para criança poderia ser rentável em termos financeiros: vislumbrávamos a possibilidade de firmar parcerias com escolas (um dos possíveis retornos acordados com aqueles que não pertenciam ao grupo). Essa atitude se espelhava em experiências já vividas anteriormente, de certo modo, por parte dos integrantes do grupo. Assemelhava-se também à prática comum na capital mineira, porém gestada, muitas vezes, por produtoras culturais de médio e grande porte, que realizam espetáculos a partir de contos clássicos da literatura infantil, ou reproduzindo fábulas mundialmente conhecidas, visando o espaço escolar (e a infância) como “nicho mercadológico”.

Apesar de certa semelhança com esse *modus operandi*, ressaltamos algumas diferenças: nosso modo de criação se aproximava de uma noção de teatro de grupo, onde todos colaboravam para construção artesanal do trabalho, indo além da atuação; partíamos de um texto autoral e possuíamos pouca verba para confecção de figurinos e cenários. Devido à dificuldade de espaço fixo e gratuito, poucos recursos financeiros e desacertos nas agendas dos participantes, o processo de criação durou um ano.

A dramaturgia girava em torno da história de Zé-Qualquer-Coisa, um menino, vendedor de bala, morador do Beco dos Cafundós, fugitivo mais procurado por um ditador que havia proibido o mundo de sonhar. Três irmãos, figuras místicas responsáveis por guardar os sonhos do planeta inteiro, surgem na fábula para ajudar o Zé a escapar. Para tanto, armam um plano de esconder o menino dentro do seu próprio sonho. Como nas trajetórias típicas da saga de um herói, Zé vive diversos acontecimentos, como sua paixão por Glorinha, irmã de seu amigo Nem (com quem vive relação de amor e ódio), até conseguir derrotar o vilão da história e retornar para casa, onde vivia com sua avó.

---

<sup>48</sup> Raysner de Paula desenvolve trabalhos como dramaturgo, ator e professor de teatro de crianças e jovens. Entre suas produções escritas mais recentes destaco duas: “Danação”, (trabalho cênico solo, estreado em 2015, interpretado pelo artista Eduardo Moreira, do grupo Galpão); e o texto do espetáculo “Ópera de Sabão”, do grupo de Teatro Maria Cutia (que recebeu, em 2017, o prêmio de “Melhor texto original” na premiação promovida pelo SINPARC/ COPASA).

Realizamos poucas apresentações desse trabalho antes de encerrarmos sua curta carreira. A estreia aconteceu em agosto de 2012, na FUNARTE-MG<sup>49</sup>, no Galpão 3, a partir de parceria firmada com o Grupo Oriundo de Teatro<sup>50</sup>, que na época fazia gestão de um projeto de ocupação do espaço. Depois, integramos a programação do FETO<sup>51</sup> (Festival Estudantil de Teatro) em outubro de 2012 e cumprimos curta temporada em Betim, em abril de 2013, após aprovação no “Mais Cultura – Microprojetos da Bacia Rio São Francisco<sup>52</sup>”: ação de incentivo cultural promovida pelo governo federal e que privilegiava a participação de coletivos, artistas e grupos iniciantes.

Ao rememorar a experiência, percebo que incorríamos, sem muita consciência, à ideia do “mundo da criança”, ao imprimir uma visão adultocentrada em nossa criação, reflexos do que o sociólogo e estudioso das Culturas da Infância, Manuel Sarmiento, nomeia de “infância global”: resultado dos processos de globalização que criam uma percepção ilusória de que “há uma só infância no espaço mundial, com todas as crianças compartilhando os mesmos gostos” (SARMENTO, 2001, p.9). Essa visão homogênea, idealiza e tipifica os modos de ser criança. Tal estereótipo revela ideias pré-concebidas acerca dos gostos, atitudes, exigências e expectativas supostamente comuns a “toda criança”:

Referimo-nos aqui a um conjunto de procedimentos configuradores da administração simbólica da infância. Referimo-nos aqui a um certo número de normas, atitudes procedimentais e prescrições nem sempre tomadas expressamente por escrito ou formalizadas, mas que condicionam e constroem a vida das crianças na sociedade. Referimo-nos a atitudes esperáveis sobre a frequência ou não frequência de certos lugares, tipos de alimentação promovida e proibida, horas de admissibilidade ou de recusa de participação na vida coletiva. (SARMENTO, 2003, p.5).

Esse conjunto de práticas e atitudes atravessa os adultos cotidianamente, é veiculada e comercializada em meios de comunicação; torna-se um tipo de “mercadoria rentável”. Está presente na concepção de desenhos animados produzidos por empresas de audiovisuais, que

---

<sup>49</sup> É o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. A FUNARTE possui, em algumas capitais brasileiras, espaços culturais para realização de eventos artísticos, concedidos por meio de edital público de ocupação.

<sup>50</sup> Grupo mineiro fundado por Anna Campos e Enedson Gomes. A companhia, que possui cerca de 11 anos de estrada, é conhecida por seu repertório de criações teatrais voltadas para infância, que, em sua totalidade, são dramaturgias escritas pelo artista e professor do curso de Teatro da UFMG, Antônio Barreto Hildebrando.

<sup>51</sup> Importante festival que ocorre anualmente na capital mineira desde 1999, composto por duas categorias de produção cênica: Escola de Teatro (trabalhos produzidos por estudantes de cursos técnicos e graduação) e Teatro na Escola (trabalhos produzidos no contexto escolar, geralmente onde o curso de teatro é uma disciplina extracurricular).

<sup>52</sup> O projeto previa a montagem do espetáculo, porém concluímos a criação antes do resultado ser divulgado, devido a um atraso na publicação dos selecionados. Previa também uma curta temporada em Betim - MG. Mas para cumprir as metas estabelecidas utilizamos a verba para reestruturar a criação visualmente, gravar a trilha sonora em estúdio e pagar um pequeno cachê de apresentação aos envolvidos.

criam legiões de fãs em volta de figuras, de estéticas e elaborações, tornando-se mitologias do imaginário infantil<sup>53</sup>. Tais produções transformam-se em franquias, reproduzidas em formatos espetaculares, *shows*, acessórios de roupas, calçados, *kits* escolares, jogos digitais, brinquedos, decoração de festas, canções, entre outras “bugigangas contemporâneas”.

Além do viés consumista, essa visão de infância propõe que crianças sejam vistas como um ser que ainda não é, mas virá a ser, alguém que sabe pouco e que não participa da construção política da sociedade. Essa noção é gemelar às formulações estudadas no livro, já citado no capítulo anterior, *Cultura infantil: a construção corporativa da infância* (STEINBERG; KINCHELOE, 2004), que nos alerta:

As organizações que criaram este currículo cultural não são educacionais, e sim comerciais, que operam não para o bem social mas para o ganho individual. A pedagogia cultural é estruturada por dinâmicas comerciais, forças que se impõem em todos os aspectos a nós mesmos e às vidas privadas das nossas crianças.

(...) Usando fantasia e desejo, os funcionários corporativos têm criado uma perspectiva na cultura do fim do século XX que se mescla com ideologias de negócio e valores de livre mercado. A visão do mundo produzida pelo propagandista corporativo, em qualquer proporção, sempre leva as crianças a pensarem que as coisas mais excitantes que a vida pode nos proporcionar são produzidas pelos seus amigos da América corporativa. A lição de economia é poderosa quando repetida centenas de milhares de vezes. (STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p. 15-16).

Aquilo que somos reflete aquilo que consumimos; assim, é preciso análise crítica para esmiuçar práticas corporativas que atravessam nosso cotidiano. Um posicionamento agudo e questionador pode nos levar a “compreender que as decisões diárias não são necessariamente tomadas de forma livre e racional. De fato, elas estão inscritas e codificadas pelo compromisso físico e emocional, relacionado com a produção do desejo” (STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p. 23). Tal criticidade talvez possa nos levar a reinventar e subverter, de algum modo, a lógica mercadológica<sup>54</sup>.

Hoje compreendo que, mesmo cultivando, de certa maneira, a vontade de criar um trabalho cênico diferente da visão comum da infância, acabávamos por repetir rotas e refletir, em nossos modos de fazer, vestígios daquela visão globalizada e corporativa.

<sup>53</sup> Como, por exemplo, a *Peppa Pig*: série britânica de desenho animado, que conta a história de uma porca cor de rosa, que vive com seu irmão caçula e seu pai em uma fazenda. Outro exemplo de mitologia do imaginário infantil contemporâneo é a dupla de palhaços Patati e Patatá, surgida na década de 80, mas que ganhou grande visibilidade na primeira década do século XXI, se proliferando, principalmente, por meio de suas canções de cunho didático, moralizante e de fácil assimilação.

<sup>54</sup> Discuti um pouco mais acerca do assunto no capítulo 2, na unidade de significação “estética desenho animado”, p. 42.

Ávidos por fazer teatro para além da vida estudantil universitária, esse primeiro trabalho, além de ser marco dos nossos desejos juvenis de autonomia enquanto artistas, reproduzia em sua concepção alguns princípios comuns à “tradição do teatro infantil” (reflexos desses modos hegemônicos de ver e compreender a criança): construções caricaturais das personagens forjadas de modos estereotipados; vozes e corpos exagerados; uso de *gags clownescas* clássicas para despertar o risível; uma paleta de cores básicas e comuns para composição dos figurinos; cenografia e desenho de luz sempre de tonalidades vibrantes, uso de neon e efeitos brilhosos; elementos de maquiagem chamativos; a criação de canções que “colaboravam no entendimento” da fábula encenada, além do fio narrativo guiado pela construção de tipos (dualidades entre o bem e mal, tristeza e alegria) e estrutura clássica temporal pautada na compreensão de início, meio e fim.

Trago um trecho da crítica<sup>55</sup> escrita pela professora Vera Lúcia Bertoni, docente da graduação e pós-graduação em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), após apresentação no FETO (2012), e lida em debate aberto ao público, onde a pesquisadora comenta, delicadamente, essas características do trabalho:

Mas se essa qualidade criativa (espontânea) confere mérito ao trabalho de vocês, possibilitando o surgimento de tantos elementos interessantes, ela constitui o maior desafio a ser vencido no espetáculo, na medida em que, a inventividade, sem o devido controle, sem o devido direcionamento, a dosagem, o equilíbrio, tende a comprometer (a meu ver) a “estrutura narrativa” da peça. Nesse sentido, eu diria que, no teatro (só no teatro?), o desejo de investir nas nossas descobertas (nas *gags*, nas piadas, por mais sedutoras que sejam, por mais “riso fácil” que provoquem, - eu perco o amigo mais não perco a piada) não pode perder de vista a nosso compromisso com a narrativa, com a dramaturgia. (BERTONI, 2012).<sup>56</sup>

Hoje penso que além do compromisso com a narrativa e dramaturgia, apontado por Vera Lucia Bertoni, é necessário ter responsabilidade com a criança, com os modos de trazê-la para o espaço da cena, para ir além de um gesto pautado no imaginário influenciado pelo senso comum. Assim, nos aproximaríamos das múltiplas infâncias que habitam o tempo contemporâneo, experiências mergulhadas em realidades diversas, marcadas por questões de classe, raça, gênero, conflitos de guerras territoriais e políticas, violência urbana e doméstica, trabalho infantil, transformações ambientais, entre tantas adversidades que precisamos compreender e transformar.

<sup>55</sup> O texto não foi publicado em sites ou mídia impressa. Vera Lúcia Bertoni doou para o Mamãe seus escritos após o debate, em folhas impressas, que foram guardadas por mim e arquivadas em mídia digital para compor o acervo histórico do grupo.

<sup>56</sup> Texto escrito sobre o FETO, e apresentado no dia 18 de outubro de 2012. Não publicado.

Propositivas nessa perspectiva questionarão o idealizado “mundo da criança”, apartado do convívio com os adultos. Tal separação foi problematizada pelos estudos acerca da fenomenologia da infância (MACHADO, 2010b) que, a partir de uma visada culturalista, discute teorias desenvolvimentistas e convida à via menos percorrida, regada pela observação dos modos de vida da criança, em conexão com a cultura em que estamos inseridos:

A criança está no mundo tanto quanto o mundo está nela. Por meio de narrativas, conversas e cultura compartilhada, os adultos contam às crianças que existem outras famílias, outras cidades, outros países... mas “o mundo”, tal como pensado na filosofia merleau-pontiana, é bem mais que o mundo físico, do globo terrestre e dos sistemas solares... O mundo é tudo aquilo que envolve a teia de relações intersubjetivas e suas significações, é tudo “fora de mim”, em um sentido amplo; mas, paradoxalmente, o “dentro de mim” está no mundo. (MACHADO, 2010b, p.72).

Para seguir afinado a essa prerrogativa é necessário observar as crianças em seu modo de ser e estar no mundo, ouvi-las em seu cotidiano e acolher seus pontos de vista. Isso pode levar o adulto a compreender que uma das coisas que distingue a vida infantil é a maneira da criança de perceber o mundo, de experienciar a vida.

- **Noções percebidas ao longo do percurso no Mestrado**

Retorno ao presente – que já é passado não tão distante: as reverberações das análises dos textos dos espectadores. Mergulhar nesses materiais, buscar relações e tecer redes de significados, reflexivos e afetivos, entre eles, trouxe outras perspectivas acerca do meu trabalho, do modo de vê-lo e pensá-lo. Para comentar esse processo é preciso ressaltar que os contextos nos quais os textos de espectância foram escritos são fatores importantes.

A crítica do professor Marcos Alexandre, estudioso com vasta experiência acadêmica e na prática teatral, foi feita após assistir a uma apresentação realizada em fevereiro de 2017, no Galpão 1 da FUNARTE-MG: espaço cênico tradicional, constituído por palco italiano, que possui recursos básicos de iluminação e sonorização, comporta cerca de 250 pessoas e está localizado em área central do município de Belo Horizonte. Em sua crítica, além da dramaturgia, ele cita a sinopse lida antes de ir ao teatro:

*O espetáculo conta a história de João, um menino que brincando no quintal que abraçava a sua casa, viveu um faz-de-conta-sem-fim e descobriu como deixar o dia com tempo de lesma. Lá nas bandas do seu quintal, João inventou seu próprio mar e navegando por ele encontrou um povo governado por um grande rei, que em nome da*

*“Ordem e Progresso” vivia criando decretos absurdos. Em defesa desse povo (e por nenhum direito a menos!), João elabora um plano que muda o curso da estória.*

Desde a estreia do trabalho fiz modificações na sinopse. Há elementos inalterados, como, por exemplo, o pequeno resumo da narrativa a ser vivida e a existência do personagem “João”. Na ocasião de nomear a criação, “João” veio carregado de múltiplos sentidos. É o nome de um dos filhos de Manoel de Barros, homenageado, inclusive, em seu livro *Poeminhas pescados numa fala de João* (2001). “João” também é nome de um pássaro tipicamente latino-americano, o João-de-barro, encontrado no Brasil, Paraguai, Argentina e Bolívia. A figura do pássaro é uma das imagens que recorrentemente permeia a obra manoelina, como, por exemplo: “poesia é voar fora da asa” (BARROS, 2013, p. 427); “eu queria crescer para passarinho” (BARROS, 2013, p.270) e “com os passarinhos aprendi a liberdade, eles dominam o mais leve sem precisar ter motor nas costas” (BARROS, 2008, p.127). Assim, “João” brotou do entrecruzamento de sentidos, de uma molecagem com o nome do poeta e da personificação do menino que fui.

Já os espectadores da disciplina optativa “Brincar, criar, teatralizar, viver”, em sua maioria oriundos da graduação em teatro, não tiveram acesso à sinopse antes da apresentação dos dois fragmentos. Reafirmo que viram o trabalho em contexto de estudos, cujo foco investigativo era refletir acerca do brincar livre e criativo e sua relação com a noção de brinquedo-sucata. O compartilhamento foi feito em sala de aula. Realço ainda a indicativa recebida para elaborar seus textos: incentivo de uma escrita plural, com abertura e liberdade para mesclar inventividade, personalidade e criticidade.

Dito isso, destaco que esses distintos contextos realçaram camadas do trabalho cênico. Em determinado momento da crítica, Marcos Alexandre nomeia o “João” como sendo uma “pele” que cobre meu corpo e que visto para contar a história de um menino que um dia inventou o mar no quintal de sua casa. Apesar de, ao longo do seu texto, compreender que Marcos identifica que parte das invenções vividas em cena são lastros de minhas memórias de infância, sua crítica evidencia a existência da personagem criança.

Já nos textos dos espectadores da disciplina, duas palavras se repetem com frequência: “performer” e “adulto”, usadas mais de uma vez. Compreendo que o sentido da performatividade enxergada por eles e a percepção de minha adultícia se conectam às condições da demonstração fragmentada, ao contexto de ser uma disciplina na universidade e



à ausência de informações prévias acerca da dramaturgia (a sinopse, por exemplo). Percebo, em suas produções, aspectos mais evidentes do limiar entre a invenção e dados biográficos, no tocante à ideia de um ator que vive a ressignificação de suas memórias e que convida aos que assistem a compartilharem essa viagem.

Perceber essas distinções aguçou meu interesse pela performatividade do trabalho (e ausência dela), por um entre-lugar que a criação instaura, e me fez rever, um pouco mais, a gênese do João-de-Barros. Nesse sentido, vejo características da herança encarnada dos processos vividos anteriormente, como meu gosto pela narrativa e por contar a história de um personagem que vive uma saga heróica. Tal característica não é um demérito; é sim identificação de um modo de fazer que revela minha poética (em transformação permanente). Positivo alguns desvios desse legado: as quebras de expectativas ao longo da narrativa e descontinuidade temporal; a desconstrução de uma comum “pureza” infantil; o diálogo, mesmo que singelo, com temas delicados, como a finitude da vida<sup>57</sup>, o contexto político contemporâneo brasileiro e conflitos bélicos. Há também e especialmente o final aberto, no qual convido os espectadores a construírem o desfecho do meu trabalho, elaborando, assim, um ato performativo em coletivo.

Reflico acerca do valor ficção, na riqueza da possibilidade de brincar e do imaginário, de não ser, exclusivamente, “eu” em cena, mas poder ser outros, como uma criança que em seu faz de conta não deixa de ser ela mesma ao assumir ser pessoas, bichos, coisas, seres fantásticos. Tal como Manoel, também digo: “eu preciso ser outros. Eu penso em renovar o homem usando borboletas” (BARROS, 1998, p.79).

A dignidade e inventividade de um trabalho que tenha como pretensão conversar com as crianças (a que te habita e as que estão no mundo) está na noção de infância que move o olhar e ações dos adultos.

Ao longo do Mestrado percebi também que vivi um processo de metamorfose, evidenciado durante a orientação. Mais de uma vez, Marina me pediu que entregasse impressa a dramaturgia que criei do “João-de-Barros”. Ao mexer na formatação do arquivo, revi o modo como nomeava o “João”. Passei a adotar o binômio “João-Charles”: parecia haver um ruído ao identificar o nome da personagem criança, pois deixava minha identidade subentendida.

---

<sup>57</sup> Ao simular a morte e um funeral, como já citado na página 29.

Estranhava, principalmente, o trecho da dramaturgia em que narro uma memória pessoal: a concha que ganhei de presente de minha mãe aos cinco anos de idade.

Talvez tenha se tornado um desejo mais agudo evidenciar a performatividade por pensar que reside num entre-lugar (entre tradição e contemporaneidade, entre a personagem criança e a performatividade de memórias infantis e experiências de convívio) o teatro que pretendo fazer e com o qual me identifico.

No prefácio do livro *Entre o ator e o performer*, de Matteo Bonfitto (2013), Eleonora Fabião descreve com riqueza filosófica essa espacialidade liminar:

“Entre” não é lá, nem cá; não é antes, nem depois; não é isto ou aquilo; não é eu, você, nem outro. Ou ainda, “entre” não é, pois acontece como espaço-tempo de indeterminação, como campo de relação, como corpo em transição. Estar “entre”, sugiro, é a própria condição do corpo vivo. Estamos vibrando entre nascimento e morte. Estamos formando e sendo formados por forças sociais e históricas, por cada uma e todas as relações que vivemos. Porém, sugiro, se estar “entre” é condição psicofísica, vivenciar e conhecer suas múltiplas potências não está garantido, não é da ordem do cotidiano ou do trivial. (FABIÃO, 2013, p.13).

É nesse “entre” que caminha o ator *performer*, como também formula o pesquisador Adriano Cypriano (2015), em seu livro *Performer nitente – treinamento e alegorias para a criação*. Suas reflexões são um construto dos 10 anos de práticas artísticas como professor de Teatro na Escola Macunaíma e Fundação Casper Líbero, bem como encenador. Compreendo que o autor usa o termo *performer* para se referir ao trabalho do ator-criador, aquele que em sua elaboração cênica deixa vestígios autobiográficos, questionando a noção tradicional de personagem, de representação como algo externo de si, estreitando os laços íntimos entre o artista e com sua criação. Parece-me também que essa via traz um possível arejamento em relação às práticas teatrais que se proponham a dialogar com a infância, de modo mais complexo e menos estereotipado.

Penso que performar e reiventar a partir das próprias memórias e experiências trouxe uma noção de pertencimento ao trabalho, e me parece até mesmo inviabilizar um tipo de “reprodução por terceiros”, pois há imbricação existencial na criação e isso a faz única, com sentido quando vivida por quem a criou.

Imbuído dessas formulações que me atravessaram vou reiventar a sinopse do “João-de-Barros”. Sei que meu trabalho cênico já está no mundo pulsando vida. Comparando-o a uma criança, diria que já tem nome registrado em cartório, aprendeu a falar, a andar, os dentes de

leite já caíram, deu suas primeiras voltas de bicicleta sem o suporte de rodinhas, já sabe ir à padaria sozinho, sabe conferir o troco, dorme na casa dos amigos e amigas e em breve quererá bradar por sua independência! Assim, não vou abdicar de sua existência, e sim reconhecer o percurso rumo a novas e imprevisíveis trajetórias. Desenhar aqui outra sinopse é um exercício criativo que revela pistas da discursividade elaborada a partir de revisão de minha poética, apontando para outros modos fazer, pensar e sonhar o teatro para e com a infância...:

*Este teatro não é sobre ser criança. É sobre o menino que há no homem. A infância que vive em mim quer conversar com a infância que vive em você...Quando eu tinha mais ou menos cinco anos de idade inventei o mar no quintal da casa onde morava. Navegando por ele, um dia, encontrei um povo governado por um grande rei, que em nome da “Ordem e Progresso” vivia criando decretos absurdos. Hoje, crescido, reinvento essas memórias e convido, aos que desejarem habitar esse lugar, a virem comigo. Eu sou o João-de-Barros. O João-de-Barros sou eu. E você, quem é?*

- **Noções desejadas: rumo a cinco princípios do teatro para e com a infância**

*João também ressurgiu convidando as crianças presentes para subirem ao palco, **ocupando o espaço de cena**, ou melhor, o seu quintal, onde é construída uma história coletiva com a **participação das crianças** e nessa fábula são retomados momentos da peça, a presença do mar, os peixes, seu cavalo etc. O espetáculo termina com um **ato coletivo** demonstrando para a criança que o melhor do jogo é quando ele é **compartilhado com o Outro**, uma aula de **convívio** e de experiência à Alteridade. Com o seu “João-de-Barros”, Charles Valadares **ressignifica sua memória pessoal** em prol da coletiva e, assim, consegue fazer do quintal que abraçou um dia a sua casa, o maior lugar do mundo (grifos nossos).*

Marcos Alexandre (em crítica do ano de 2017)

**Figura 15** - Momento em que convido o público a viver um ato performativo partindo de elementos da narrativa.



**Fonte:** Da esquerda para a direita: estreia do trabalho, em 2015 (produzida por Marco Aurélio Prates); apresentação em escola pública da cidade de Raposos, 2016 (produzida por Vânia Silvério); apresentação no teatro Minas Tênis Clube, em 2017 (produzida por João Cardoso) e apresentação na Praça Duque de Caxias, 2018 (produzida por Élcio Paraíso).

A epígrafe de abertura é o trecho final da crítica feita pelo professor Marcos Alexandre. São dizeres que dão pistas de uma chave teatral em sintonia com a noção de infância que defendo e venho lapidando desde o início da dissertação. Hoje, ao pensar no desdobramento da pesquisa criativa após o Mestrado, imagino que o próximo trabalho caminhará para um tipo de expansão desse trecho, procurará por uma criação que seja um ato performativo compartilhado entre ator e espectador do início ao fim, aberta e lacunar. As palavras destacadas no texto do professor apontam essa via.

As origens do que compreendo como ato performativo está em um dos primeiros textos que li em 2011 (ano em que comecei a enxergar a infância como campo de pesquisa), e que marca a revisão das ideias que eu tinha acerca da criança: o artigo de Marina Machado (2010a), *A criança é performer*. Lembro-me bem das primeiras impressões: ainda era um “pesquisador-amador”. Proponho aqui uma tradução para essa expressão, positivando-a: pesquisador-

amador é aquele que está começando algo e ama o que faz, carrega um misto de ingenuidade, curiosidade e desejo de aprender. Alinho esse olhar renovado às palavras da escritora Noemi Jaffe (2016) em seu *Livro dos começos*:

Quem começa vira uma criança. Olha para tudo como se fosse a primeira vez e vê as coisas sem seus nomes e funções conhecidas. Olha para uma garrafa e pensa que é um tipo de fruta ou árvore. Experimenta tudo com a boca. Avança sobre objeto ou se aproxima com cuidado, temendo que seja perigoso e machuque ou queime. (JAFJE, 2016, s/p).

Foi com esse olhar que me deparei com o artigo, um misto entre aquele que avança e tem medo de se queimar. Confesso que a primeira aproximação foi pueril, pensei que enxergar pelas lentes do estudo proposto era ver a criança como “*performer* mirim” ou um miniartista, visão adultocentrada e que aponta direção totalmente oposta à noção elaborada. A relação com o campo da *performance* se dá a partir de estudos antropológicos. O texto tece relações entre infância e cena contemporânea, no âmbito dos modos de ser e estar da criança pequena, principalmente a partir de três características já discutidas no capítulo 2: a polimorfia, o onirismo e a não representacionalidade. Foi a partir do convívio próximo com Marina e leitura de outros textos, que assimilei tais compreensões.

O artigo de Machado (2010a) nasce da pesquisa realizada no pós-doutoramento, onde a autora investigou as possibilidades e riquezas para criação de dramaturgias contemporâneas (que nomeia como “roteiros de improviso”) partindo do registro etnográfico e da análise fenomenológica dos modos de ser e estar da criança. Seus escritos se pautaram na observação e descrição densa de situações de espera, na cidade de São Paulo, em espaços públicos: rodoviária, ponto de ônibus e espera pela perua escolar após o fim das aulas. A partir desse mergulho investigativo, em consonância com a experiência de 20 anos como professora de teatro para crianças, formulou a noção da criança como *performer*:

A criança é *performer* de sua vida cotidiana, suas ações presentificam algo de si, dos pais, da cultura ao redor, e também algo por vir – e, se olhada nesta chave, poderá desenvolver-se rumo à assunção de sua responsabilidade e independência, no decorrer dos primeiros anos de sua presença no mundo. (MACHADO, 2010a, 123).

O adulto que deseja sintonia com esta chave buscará porosidade ao modo de ser da criança, positivar suas invenções, por mais *nonsense* (do ponto de vista do adulto) que possam parecer as proposições. Será atento aos dizeres das crianças sabendo que eles revelam as suas percepções da vida e personalidade. Paciência e generosidade me parecem ser palavras importantes para saber lidar com o modo plástico, multiforme e devaneante da criança.

Ao construir a narrativa do “João-de-Barros” (que possui um desenho, um ponto de partida e de chegada) busquei essa porosidade e momentos de diálogo mais direto com os espectadores, aberturas ao longo da encenação que contornassem, aos poucos, a relação de intimidade entre espectadores e ator. O professor Marcos Alexandre também comenta essa característica do trabalho, dizendo que tal abertura possibilita às crianças “interagirem entre si” e a se arriscarem “sem receios nos comentários ‘indevidos’, nas respostas que não são programadas e que exigem do ator a autoescuta para manter viva a dinâmica”.

Penso que são nos dez minutos finais, quando convido o público (não só as crianças) a viver comigo uma experiência performativa, que radicalizo ao propor um final aberto, construído coletivamente. Para a criação desse desfecho, parto de elementos da dramaturgia, como primeiro guia, e construo uma narrativa em coletivo; permaneço atento aos dizeres e reações, de modo que em cada apresentação esse momento é singular, impossível de ser repetido, representado, pois juntos o vivemos.

Essa proposta é reflexo das minhas experiências enquanto professor de teatro (como explicitarei posteriormente) e nasce do desejo de pensar as relações das crianças como espectadoras. Já presenciei, inúmeras vezes, enquanto plateia, ator ou professor, momentos em que pais, responsáveis ou educadores reprimem o desejo das crianças de conversarem com os trabalhos cênicos, diálogo travado, em sua maioria, por meio de falas espontâneas e atitudes ativas do corpo. A quietude também é um saber a ser adquirido e ensinado pelos adultos, mas meu incômodo se localiza no excesso de contenção dos pequenos espectadores que, muitas vezes, querem falar a partir da corporalidade (por meio da imitação, aproximação e até afastamento).

Assim, o ato coletivo final é momento de liberdade, é vivido por aqueles que desejarem, é convite aberto às invenções dos que se dispõem a estarem juntos. Para manter o frescor e imprevisibilidade, tenho apenas alguns pontos como guia, por exemplo: sempre inicio convidando a imaginarem que o mar chegou até onde estamos, o efeito sonoro do som do mar contribui para essa primeira imersão. Depois do primeiro mergulho tudo pode acontecer, inclusive uma recusa geral de todo o público, algo que ainda não vivenciei. Penso que o vínculo entre plateia e ator, estabelecido ao longo da apresentação, contribui para abertura à experiência.

E foi o comentário acerca desse final do João-de-Barros, feito professor Marcos Alexandre em sua crítica, o disparador para criar cinco princípios rumo ao teatro para e com a infância, inspirado em algumas das palavras-chave destacadas de seu texto (ato coletivo; convívio; compartilhar com o outro e ressignificação de memórias). A criação dos escritos a seguir também é fruto das elaborações feitas ao longo da dissertação. Penso que os cinco princípios podem aguçar o imaginário criativo daqueles que desejam, assim como eu, um teatro para e com a infância, questionador de modos hegemônicos. Será minha contribuição ao campo das Artes da Cena, originária do exercício de revisão e reinvenção da minha poética a partir da desmontagem cênica (CABALLERO, 2014, 2009).

### ***I- Atitude de professor performer, narrador de si, em relação com outro, no mundo***

Em minha experiência de quase vinte anos no ensino do teatro para crianças (especialmente focada na faixa etária dos cinco e seis anos), percebi que seus modos de ser e de estar no mundo ganhavam espaço, vitalidade e inúmeras possibilidades expressivas quando lhes era oferecido um ambiente composto por contextos sensíveis, inteligentes, vivos: algo muito próximo daquilo que, em arte contemporânea, nomeiam-se instalações. Também a maneira de narrar as propositivas da aula, contar histórias, sejam elas inventadas ou com base na literatura, enriqueciam-se muito se o adulto abandonasse seu papel pedagógico estrito senso, por assim dizer, para assumir um papel de professor narrador: um professor *performer* (ou performador) de sua própria arte e de suas concepções, encarnadas em seu corpo e tornadas visíveis em suas atitudes, condutas, facilidades e dificuldades. Para utilizar uma linguagem próxima da Sociologia e da Psicologia de análise das representações de papéis, haverá sempre amplos espectros dos efeitos da representação (visões de infância do professor) no representado (as crianças alunas). Posto em linguagem cotidiana, a cada maneira de olhar a criança corresponde um jeito de ser e de estar do adulto, emoldurando a convivência entre eles. (MACHADO, 2010a, p.117).

Escolho como primeiro princípio esta noção por compreender que foi fundamental na criação do João-de-Barros. Em meu percurso como professor de teatro, experimentei e descobri minha maneira de ser professor *performer*, inspirado nos ensinamentos veiculados no artigo de Marina. Nas oficinas, cursos livres e aulas de teatro com crianças que ministrei, sozinho ou em coletivo, experimentava ser esse professor narrador, engajado corporalmente nas invenções e costurando as criações sem muitas pretensões de linearidades. Muitas vezes me questionava sobre até que ponto centralizava a condução ou impunha as minhas ideias. Quando acontecia isso, buscava cultivar silêncio, retomando a palavra quando sentia necessidade. Enriquecia também o devaneio coletivo com sonoridades: sons de chuva, fogo, ventania, mar, trânsito intenso, entre outros. E esse caminho, como já dito anteriormente, foi rico para a elaboração inventiva do meu trabalho cênico. A dimensão convivial (DUBATTI,

2012) e escuta sensível, criativa e afetiva, são aspectos que atravessaram a concepção do meu trabalho e revelam meu modo de ser professor, artista e pesquisador.

Assim, essas experiências como docente foram fontes importantes de pesquisa teórica e prática, pois pude me familiarizar com um modo de improvisar da criança, maneira que não é fechada, única nem regida por regras comuns dos jogos tradicionais de improvisação. É uma pesquisa infinita, que se renova a cada apresentação, oficina ou curso de teatro para crianças que ministro e até mesmo em momentos que brinco com crianças fora da moldura de ensino.

Aos que se interessarem em aprofundar essa pesquisa convido a conviverem com as crianças, observarem com minúcia e cautela suas atitudes durante a brincadeira livre, solitária ou compartilhada. A fonte será inesgotável na medida em que o adulto se abrir à criança, ao seu modo de brincar, valorizando sua visão de mundo.

## ***II- Infância como matéria-prima***

*Penso que nasci com o olho divinatório, que é o que chamam de dom. É assim que Sófocles, no Édipo Rei, chamou. Ele disse que o artista nasce com esse olho divinatório. E que esse olho deve ser completado com outro olho, que é o olho do conhecimento. E completou que a arte é feita da reunião desses dois olhos. Isto seja: que a arte é o terceiro olho. Eu andei lendo os poetas, os filósofos, ouvindo os músicos, vendo os Picassos para ganhar o olho do conhecimento. Acho que a construção de minha poesia, que é uma construção meio caipira e meio erudita é fruto desse terceiro olho e mais de uma disfunção lírica. Essa disfunção vem do grande fastio que tenho pela palavra acostumada. Adoro uma graça verbal.*

Manoel de Barros

O poeta é meu farol e guia para o segundo princípio. As palavras acima colhi da entrevista dada a jornalista Bianca Ramoneda, para o site “Leia Brasil”, publicada em 2001. Sua fala carrega preciosidades para processos criativos artísticos. Manoel cria a imagem de três olhos para falar sobre sua poética: o primeiro nomeia de “divinatório”, algo que associo a sua percepção singular do mundo; o segundo seria o “olho do conhecimento”, uma busca por conhecer e aprender sempre mais, repertoriar; e o terceiro é o entrecruzamento dos dois



primeiros, resultando no “olhar do artista”. Completo a formulação com as próprias palavras do poeta, contidas em poema no *Livro sobre nada* (2013):

(...) O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.  
 É preciso transver o mundo.  
 Isto seja: Deus deu a forma.  
 Os artistas desformam.  
 É preciso desformar o mundo:  
 Tirar da natureza as naturalidades.  
 Fazer cavalo verde, por exemplo.  
 (BARROS, 2013, p.324).

Assim, para cultivar esse olhar que “transvê”, proponho a quem deseja elaborar trabalhos artísticos para e com crianças, partir da noção de “infância como matéria-prima” e aderir a esses três olhares.

O primeiro olho pode ser suas memórias de infância, sua personalidade, uma busca por revelar e somar em seus processos criativos algo de sua biografia: Como brincava? Como não brincava? Qual era a sua percepção do mundo? Quais as brincadeiras favoritas?... Pensar nossas origens abre espaços para falar de infâncias machucadas, apartadas, ignoradas; pode trazer outros climas e atmosferas cênicas, muito além do “mundo da criança”, como já discutido anteriormente. As perguntas podem ser dispositivos que reconectem com algo vivo no corpo, na memória, na imaginação, um princípio de vida profunda: “é preciso viver, por vezes é muito bom viver com a criança que fomos, isso nos dá consciência de raiz” (BACHELARD, 2009, p. 21).

O segundo olho seria um olhar do pesquisador, de busca por conhecimento. A simplicidade evocada por Manoel de Barros em sua obra é sofisticada, burilada a partir de muitas leituras de outros poetas, escritores, filósofos, estudos antropológicos e convívio com práticas culturais. Em conexão com o poeta, o convite que faço é rumo à prática intelectual, estudos filosóficos, acadêmicos, historiográficos que apresentem pontos de vistas distintos acerca da infância, que descentralize o olhar da percepção adulta, que apresentem outras infâncias e outras possibilidades de narrá-la. Um bonito exemplo é o livro *Casa das estrelas – O universo contado pelas crianças*, de Javier Naranjo (2013), um professor que passou 10 anos compilando, de modo delicado, um pequeno dicionário que revela a visão de crianças colombianas (entre 05 e 13 anos) acerca de temas existenciais (vida, amor, política, solidão, sexo, guerra, entre outros).

Ler poesia também será um dos ingredientes para recobrar em nós um olhar ingênuo, no sentido de sinceridade, em relação ao mundo: “diante das imagens que os poetas nos oferecem, diante das imagens que nós mesmos nunca poderíamos imaginar, essa ingenuidade de maravilhamento é inteiramente natural.” (BACHELARD, 2009, p.5).

O terceiro olhar revelará a criação, resultante da mescla dos dois outros olhares, mostrará um modo de ver e compreender a criança. A riqueza está na singularidade, algo comum aos trabalhos autorais e autobiográficos.

### ***III- Simplicidade material e riqueza imaginativa***

*Eliminando gradualmente tudo o que se demonstrava supérfluo, descobrimos que o teatro pode existir sem a maquiagem, sem os figurinos, autônomos a cenografia, sem uma área separada para o espetáculo (palco), sem efeitos sonoros e de luz etc. Não pode existir sem a relação de comunhão “viva”, direta, palpável entre ator e espectador*

Jerzy Grotowski

Para delinear o terceiro princípio, me inspiro no emblemático manifesto “Em busca de um teatro pobre”, escrito em 1968, por Jerzy Grotowski. Proponho que suas palavras suscitem caminhos de busca por um teatro simples em recursos, mas rico em sua inventividade.

Abandonamos os narizes postiços, as barrigas com enchimento – tudo o que o ator coloca no camarim antes do espetáculo. Descobrimos que era perfeitamente teatral que o ator se transformasse de um tipo em outro, de um personagem em outro, de uma silhueta em outra – sob os olhos do espectador – de maneira pobre, usando somente o próprio corpo e o ofício. (GROTOWSKI, 2010, p.109).

Pensar nessa sintonia, aqui, será renunciar de materiais mirabolantes e elementos que dissimulam o corpo do ator ou atriz, para mergulhar na possibilidade imaginativa e riqueza de nosso fazer. Nesse princípio que proponho é preciso abandonar figurinos e cenografias rebuscadas e partir da pesquisa de materiais que possam ser ressignificados, transformados no manuseio do artista e no imaginário daquele que lhe assiste. A recusa de um tipo de artificialidade (da luz, da maquiagem, dos elementos de composição) é uma busca investigativa por outras plasticidades ou até modos distintos do comum ao se trabalhar esses componentes.

A mediação do encontro entre ator e espectador será relacional e não pautada no deslumbramento do olhar que pode revelar-se um subterfúgio técnico que esconde superficialidades da criação. É comum em trabalhos cênicos para crianças o exagero de efeitos especiais, objetos grandiosos e chamativos, cores vibrantes, canções que anestesiam e boas doses de alegria sem fim, um tipo de “estética chiclete”: açucarada, chamativa e grudenta.

Advogo em nome do brinquedo-sucata, pela sua multiplicidade de sentidos e possibilidades, material que em sua essencialidade já é simples: é “pobre”, desprezado, poroso e aberto à invenção. Cada um pode investigar por sucatas ainda mais incomuns, inusitadas e tê-las como dispositivo criativo e até de composição.

#### ***IV- Inventividade e realidade: um caminho “entre”***

É na mescla entre vida imaginativa e vida vivida que eu apoio o quarto princípio. Foi quando conheci o trabalho cênico da artista Janaina Leite, a partir dos espetáculos “Conversas com meu pai” e “Festa de Separação: um documentário cênico”, que refleti com mais profundidade acerca das relações do “João-de-Barros” com minha biografia.

Seu trabalho trafega em via diferente do meu, vejo que em suas criações a “fidelidade” à biografia é um traço que sobressai à ficção, mas foi a partir da leitura de seu livro *Autoescrituras performativas – do diário à cena* que conheci o termo autoficção usado para situar criações que proponham essa mescla: dados biográficos e ficcionalidade. Originalmente, a expressão advém da literatura, e foi cunhada, segundo Leite (2017), pelo escritor Serge Doubrovsky em 1977 ao formular que toda a escrita em primeira pessoa e que trata de experiências vividas já traz uma prática ficcional. A discussão é ampla acerca da terminologia e Leite (2017) esmiúça com profundidade o tema, mas aqui me interessa pensar no combinado a que a palavra faz referência – autoficção (autobiografia e ficção).

E é a partir da compreensão e inspiração no onirismo, característica do modo de ser e estar da criança, que essa mescla é interessante aos trabalhos que desejam propor outra visada ao falar de infância: “a criança habita uma espécie de “zona híbrida”, a “zona da ambiguidade e do onirismo”, em que, em termos de linguagem adulta, realidade e fantasia se misturam” (MACHADO, 2010a, p.22).

Propor trabalhos nessa chave pode levar a experiências de autoconhecimento e de forte carga autoral e biográfica. O mundo dos sonhos noturnos pode inspirar os climas e atmosferas para os devaneios oníricos, e, como afirma Bachelard: “a quem deseja devanear bem, devemos dizer: comece por ser feliz.” (2009, p.13).

#### ***V- Busca por um teatro próximo dos modos de ser e estar da criança***

E assim chego ao quinto e último princípio, que quero propor como um desejo constante de vida: aproximar-me cada vez mais dos modos de ser e estar da criança. É preciso saber de antemão que a infância é “um artefato social e histórico, e não uma simples entidade biológica” (STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p.11), está além de um período da cronologia da existência humana, ou uma fase. A infância é construção social, política e cultural: “a infância é uma criação da sociedade sujeita a mudar sempre que surgem transformações sociais mais amplas” (Idem, 2004, p.12).

Steinberg e Kincheloe apontam também que um dos “erros” na lida com a criança no século XX está nos equívocos de pensar a infância a partir de teorias de desenvolvimento:

Considerando os estágios de desenvolvimento biológico da criança como fixos e imutáveis, professores, psicólogos, pais, assistentes sociais e comunidade em geral viam e julgavam a criança através de uma classificação de desenvolvimento fictícia. As crianças que não “atingiam o padrão” seriam relegadas ao grupo de baixa expectativa e desempenho. As que “alcançavam a meta” descobriam que seu privilégio econômico e racial seria confundido com capacidade. (POLAKOW, 1992; POSTMAN, 1994 *apud* STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p.12).

A herança dessas divisões pragmáticas por “faixa etária”, definindo aquilo que é bom para tal idade e que não é bom para outra, podem ser lidas na especialização e expansão de consumo, que criaram nichos específicos e subdivisões. Na linguagem capitalista: fatiar o mercado para gerar melhor especificidade e rentabilidade (ex: teatro para bebês, teatro infantil, teatro juvenil, teatro para adultos, teatro para terceira idade, e por aí vai...). É preciso não aceitar “passivamente todo produto cultural para a infância apenas por seu “selo de qualidade” (MACHADO, 2010a, p.52), e, assim, duvidar, questionar e, principalmente, observar a criança mesma. Nesse sentido, proponho pensar o “teatro para e com a infância”, mais próximo da criança que habita nosso tempo.

Penso que também faça parte do escopo desse princípio a busca por conviver com crianças, observar o modo como brincam e não brincam, se aproximar de maneira relacional, afetiva e

intelectual também (com o olhar manoelino do “conhecimento!”). A atitude fenomenológica também está incluída nesse caminho: descrever e interpretar a experiência observacional; positivar os fenômenos infantis; despir-se de teorias, no primeiro momento, para saber ver a criança tal como se apresenta, entre outras características.

Será uma busca constante “falar sobre tudo” com a criança, inclusive sobre temas mais delicados (morte, vida, sexualidade, violência, separação, entre outros). Isso exigirá, aos que se propõem a pensar na chave dos cinco princípios, um exercício de elaboração profunda para criar o “como fazer”, valorizando o saber simbólico das crianças. Na rota da valorização dos saberes infantis, os estudos das Culturas da Infância trazem contribuição:

O conceito de “Culturas da Infância” tem vindo a ser estabelecido constantemente pela Sociologia da Infância como um elemento distintivo de categoria geracional. Por esse conceito entende-se a capacidade das crianças em construir de forma sistematizada modos de significação do mundo e da acção intencional, que são distintos dos modos adultos de significação e acção. (SARMENTO, 2002, p.4).

Manuel Sarmiento é um dos grandes pensadores do campo da Sociologia da Infância: estudos que propõem uma nova mirada à criança, que a coloca na centralidade de discussões sociais, políticas e culturais, que reflete sobre suas formas de vida e de apreensão do mundo. Seus estudos abordam aspectos comuns às Culturas da Infância que apontam para além das formas de mercado criadas e dirigidas por adultos. Há um saber que rompe essas estruturas, por exemplo, o brincar de faz de conta (esmiuçado ao longo da dissertação), que está no escopo das formas produzidas pelas crianças.

Esse é um vasto campo de pesquisa para mergulhos profundos e constantes, mas aqui me interessa apontar sua existência e relação que as práticas que proponho devem estreitar com ele, quem sabe, assim, surjam outros desvios. Como ensina Freire: “Há sempre o que fazer, há sempre o que ensinar, há sempre o que aprender” (FREIRE, 2016, 222).

- **Remate**

Para finalizar o terceiro e último capítulo trago algumas considerações elaboradas no desenlace da dissertação. Reflito acerca do prazo de dois anos do Mestrado. Apesar da oportunidade de ser bolsista, de compreender a riqueza do processo vivido, vejo que seria necessário mais tempo para lapidar com minúcias alguns aspectos, como é o caso dos cinco

princípios elaborados: *insight* que tive próximo ao fim da escrita. Penso que seria produtivo aprofundar alguns aspectos, como, por exemplo, os estudos antropológicos e sociológicos acerca da infância, desejo que deixarei para um possível Doutorado.

Compreendo, ao final desse percurso, com mais densidade, o título da minha dissertação, criado em colaboração com Marina. Tanto meu trabalho cênico quanto a pesquisa acadêmica revelam as potências das imbricações entre teatro, infância e memória. Enxergar a infância como um lastro de vida profunda, que reside em cada um de nós ao longo da existência e que revela o menino que ainda há no homem, é perceber a indissociabilidade dessa tríade. Os primeiros lampejos de teatralidades nos acompanham desde a mais tenra idade e se manifestam com vigor em nossos devaneios no faz de conta infantil. Podem ser memórias que carregaremos por toda a vida, se desdobrando nas mais distintas experiências artísticas compartilháveis com os outros, no mundo. É importante lembrar que muitas infâncias não são sinônimos de tempos felizes e memoráveis, mas seus vestígios permanecem em nós (os alegres e os dolorosos também).

É importante lembrar também que a noção de infância defendida aqui, do brincar livre e criativo, de pés descalços e invenções com brinquedos-sucata, não é unânime e nem foi um objetivo pretendido aqui torná-la. Tecer reflexões acerca dessa visão, valorizar e até criticá-la foi um dos pilares do estudo. Aprendi que as bandeiras às quais me filio estão no mundo; veiculá-las é meu desejo, sem jamais impô-las, sabendo que há distintos modos de fazer e diferentes vias possíveis de seguir (talvez a que escolhi seja a menos percorrida).

Por fim, reafirmo que é preciso cuidar para não ser levado pelo saudosismo de infância vivida em outro tempo. Como artistas e educadores é preciso estarmos atentos e vigiar para não amarmos em demasia o passado e esquecermos que “o novo sempre vem”<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Trecho da canção “Como nossos pais”, composta por Belchior e imortalizada em versão cantada por Elis Regina em 1976.

## CONCLUSÃO: JANELAS ABERTAS PARA O MUNDO

*As conclusões deveriam assumir tal condição:  
a dos portais que se abrem para o mundo.*

Cássio Hissa

Da minha janela eu vejo<sup>59</sup>... o mundo! Nele habito, moro, divido a casa junto aos que me cercam e compartilham comigo a vida. Vejo também meu inacabamento, minha inconclusão. Tal pensamento está em sintonia com a obra freiriana, no que diz respeito à compreensão do humano como ser-no-mundo, em processo, inconcluso, inacabado: “O inacabamento do ser ou sua inconclusão é próprio da experiência vital. Onde há vida, há inacabamento” (FREIRE, 1996, p.55 *apud* TROMBETTA; TROMBETTA, 2016, 222)<sup>60</sup>. Reside nessa espacialidade o desejo em ser mais, saber mais, inventar aquilo que ainda não foi feito, criar novas formas de continuar existindo, reinventar o mundo, sempre em conexão com os outros. É nesse hiato do ser inacabado que somos (e sempre seremos) que abriga também a experiência da educação: prática que transforma e liberta os sujeitos. Nesse processo educativo que vivi, no decorrer dos dois anos como mestrando, tive o privilégio de ser bolsista (CAPES/PROEX), o que oportunizou maior dedicação à (invenção de) minha pesquisa.

Como ato político, reafirmo o já dito em meus agradecimentos: sou filho da escola pública desde a mais tenra idade, dado biográfico que ressalto por ver valor na educação gratuita e democrática (principalmente nos “tempos sombrios” vividos atualmente). Sou filho também de pais que não viveram a oportunidade de concluírem o ensino fundamental, pessoas que tiveram seus direitos à educação negados por uma realidade excludente. Se posso hoje contribuir com saber intelectual para pesquisas no campo das Artes da Cena é graças ao esforço deles em me possibilitar ter acesso ao que não tiveram, e a educação gratuita foi de suma importância para isso.

E mesmo compreendendo que a educação é algo inconcluso, mesmo diante da impossibilidade de fechar uma ideia que ainda lateja, é possível ressaltar a riqueza do processo experienciado. Assim, retomo uma das chaves da pesquisa: a desmontagem cênica, que aponta ser a inconclusão um dos seus princípios:

---

<sup>59</sup> Aprendi, durante um curso livre compartilhado com meu amigo e artista Raysner de Paula, o jogo, de sua autoria, chamado: “da minha janela eu vejo”. A frase é um dispositivo de improvisação, no qual cada participante tem sua vez de bradar para a turma o que vê em sua janela. Juntos, todos vivem as invenções.

<sup>60</sup> FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários e prática educativa. São Paulo: Paz e Terra.

Penso nos processos de desmontagens como filosofias da de/composição: implicam um caminho contrário ao resultado final, um desconcerto da construção, uma problematização dos cenários teóricos, técnicos, poéticos, espirituais que foram entrelaçando-se durante a viagem individual ou coletiva.<sup>61</sup> (CABALLERO, 2009, p.15).

Compreendo que vivi “na carne” a noção da desmontagem, não apenas me aproximei de uma ideia. Inicialmente, pensava ter sido no compartilhamento dos dois fragmentos comentados pelos estudantes-espectadores o momento crucial de experiência de desmontagem, pois me parecia mais similar ao que Caballero (2014) descrevia e comentava no primeiro texto que li. Porém, a desmontagem do trabalho cênico é a dissertação, está em cada palavra aqui escrita, onde exponho o percurso vivido tanto no processo do Mestrado, quanto nos caminhos do teatro e infância percorridos em meus 27 anos de idade.

A partir de um olhar problematizador questioneei as escolhas que fiz, suas origens e desdobramentos, na busca por revisar, renovar, revelar e compartilhar minha poética. Vejo esse processo como uma viagem coletiva. Segui acompanhado de livros de cabeceira, autores e autoras que me ensinaram a amar e aprender com minhas contradições. Como diz, de forma brincante, Bachelard: “pois lá em cima, no céu, não será o paraíso uma imensa biblioteca?” (2009, p.26).

Foi essa experiência encarnada que me fez compreender que a desmontagem não é a “construção de uma hermenêutica feliz, nem a confirmação de uma poética modeladora. Trata-se mais de uma problematização reflexiva de experiências criativas específicas, necessariamente afetivas e arriscadas.”<sup>62</sup> (CABALLERO, 2009, p.12).

E nessa jornada houve momentos de alegrias, tristezas, dúvidas e receios, como registrei em meu Caderno de Aprendiz, quando ainda tateava o que era a desmontagem:

*Revelar o bastidor também é falar do receio de “me amar menos” ao passar por esse processo de “desconstrução/desmontagem”, é falar da dor e delícia de ver um trabalho que nasceu de amor e desejos que me movem, continuar ganhando desdobramentos, profundidades, camadas. Renovando o sentido de existir nesse mundo. Revelar o bastidor*

<sup>61</sup> Livre tradução de: “Pienso en los desmontajes como filosofías de la des/composición: implican un recorrido en sentido contrario al resultado final, un “desarreglo de la construcción”, una problematización de los escenarios teóricos, técnicos, poéticos, espirituales que se fueron tejiendo durante el viaje individual y colectivo”.

<sup>62</sup> Livre tradução de: “Por ello, hacer el desmontaje de un proceso nunca sería la construcción de una hermenéutica feliz ni la confirmación de poéticas modelizantes. Es más una problematización razonada – pero necesariamente cálida y riesgosa – de experiencias creativas específicas”.



*é compreender que carrego em meu modo de criar uma noção de teatro, e que desejo, a partir das possibilidades de mergulhar no “estudo sobre mim”, buscar novos modos de fazer, mas sem desconsiderar do que sou feito. É desse atrito, do risco de fazer algo que não sei, que emergirá a minha poíesis. (Domingo, 26 de março de 2017 – Registro no Caderno de Aprendiz).*

Esse foi um dos muitos textos que compartilhei nas orientações semanais no grupo de pesquisa AGACHO / Laboratório de pedagogias teatrais. Descrever esse pensamento e sentimento, depurá-lo e discuti-lo no grupo de orientação, fez parte do caminho de aprendizagem. Nesse processo laborioso de ler e entregar pequenos trechos ou exercícios criativos<sup>63</sup>, pude lapidar a minha escrita, descobrir, a meu modo, como elaborar uma pesquisa que alia pensamento e sentimento, que não dicotomiza teoria e prática, sujeito e objeto. Foi compartilhando minhas angústias, escrevendo, descrevendo e narrando algumas partes em coletivo, que pude elaborá-la e torná-la parte do “objeto” investigado:

Não se trata de eliminar o processo de angústia que se desencadeia no observador diante do objeto de investigação, mas de assumir a angústia como método, ou seja: ao observá-la atentamente, interrogá-la e escutá-la de modo clínico e perspicaz, é possível caminhar em direção aos possíveis significados que emergem do objeto observado, lembrando que nas ciências humanas o objeto de pesquisa se constitui de sujeitos, o que torna o processo mais complexo quanto ao uso das metodologias e possibilidades interpretativas. (BARBOSA; HESS, 2010, p.133).

Uma pesquisa que tem a autobiografia como princípio metodológico estará mergulhada em conflitos existenciais comuns à condição humana. Será a revisão crítica sobre a vida que impulsionará “o sujeito à revisão das bases teóricas e conceituais que presidiram suas escolhas” (MORAES, 2009, p.3906). Nessa rota de estudo o sujeito se sentirá “apto a interferir diretamente em sua vida presente, podendo também reconhecer que, ao se tornar sujeito da própria história, afasta-se de uma perspectiva fixa. Para isso, porém, suas escolhas precisam resultar de desejos” (Idem, 2009, p.3907).

O desejo foi algo que não faltou em minha pesquisa. E para dialogar com essa temática transversal ao meu trabalho, trago uma das cartas que Paulo Freire (2003) escreveu para sua sobrinha no livro *Cartas à Cristina*, onde o educador, mais uma vez, esmiúça sua trajetória de vida, desde a infância, para compartilhar e refletir acerca de escolhas e posicionamentos sociais, políticos e culturais. A carta a que me refiro é a “16ª - O papel do orientador de

---

<sup>63</sup> Ao longo do processo de mestrado, Marina me propôs a criação de produções escritas inventivas. Cito duas, como exemplo: uma carta à Marcos Alexandre em resposta à crítica e uma carta a Manoel de Barros. Ambos buscando aliar um modo subjetivo e objetivo de escrita.

*trabalhos acadêmicos numa perspectiva democrática*”, onde Freire tece consideráveis reflexões acerca da relação entre orientando (a) e orientador (a).

Ressalto a alegria de poder ser orientado por Marina Machado, estudiosa que já era referência de pesquisa para mim antes de tornar professora da UFMG. É inegável que os frutos das minhas criações foram cultivados em suas terras, a partir de suas ideias, generosidade intelectual, rigor e paciência. Trilhamos um caminho de parceria afetiva e intelectual: “as relações entre orientador e orientando, mais do que estritamente intelectuais, devem ser afetivas, respeitadas, capazes de criar um clima de mútua confiança, que estimula em lugar de inibir a produção do orientando” (FREIRE, 2003, p.216). Seu modo de orientação é aprendido a ser destacado, principalmente, levando em consideração meus desejos futuros de me tornar um professor universitário. Penso que vivemos (eu e Marina) uma relação alinhada à perspectiva democrática desenhada por Freire (2003): conseguimos seguir com ética, rigor e amor.

Outro aprendizado que destaco foi a possibilidade de adensar, pouco a pouco, meu conhecimento no campo da fenomenologia: terra onde ainda me sinto estrangeiro, aprendendo o linguajar, tateando, com cautela, essa “outra cultura” pela qual me interessava, cuidando para não ser raso em meu discurso. Mais do que estudar teoricamente, eu pude “fenomenologar” ao longo da dissertação, principalmente no exercício criativo de doar sentidos e significados para os textos dos espectadores e espectadoras, parte que considero ser o “coração pulsante”<sup>64</sup> da minha pesquisa. Foi longo, complexo e prazeroso tecer interpretações dos escritos, para depois “mergulhá-los em teorias que fazem pensar” (HISSA, 2017, p.31). Ainda tateio esta e outras “culturas estrangeiras”, tais como: a Sociologia e as Culturas da Infância, e peço licença para seguir como aprendiz.

E por me compreender como ser em processo infindo, desejo dar continuidade aos meus estudos acadêmicos, aprofundá-los, desdobrando reflexões no Doutorado, tendo como campo investigativo a infância e sua relação com o teatro. Pretendo continuar esse caminho entre prática e teoria, refletindo sobre a infância, essa nossa vida dos começos, pois “grande é a vida quando meditamos nos seus começos! Meditar sobre uma origem, não é isso sonhar? E sonhar sobre uma origem não é ultrapassá-la?” (BACHELARD, 2009, p.104)

---

<sup>64</sup> É uma expressão utilizada por Marina, geralmente nas práticas de pedagogias teatrais, quando se refere ao núcleo central do encontro: o coração pulsante.

Como anunciado no terceiro capítulo, desejo verticalizar a investigação criativa em um teatro que veja a infância como matéria-prima e questione os modos tradicionais de representação, as imitações de corporalidades exageradas, trejeitos ou micagem de modos de falar e ser, atitudes típicas de uma visão comum e adultocentrada. Penso que a mescla de experiências biográficas com doses de inventividade aponta para outros caminhos onde entrecruzam vivências pessoais às criações artísticas.

Vejo na cena belorizontina contemporânea uma extensa produção teatral pautada na reprodução das fábulas infantis já conhecidas e repetição de fórmulas prontas. Por compreender o teatro enquanto espaço de experimentação, que possibilita produzir novas maneiras de ver a vida, de habitar o mundo, é que pretendo continuar com meu trabalho reflexivo e fazer artístico.

Existem artistas propondo outras miradas rumo à reinvenção das tradições comuns aos trabalhos voltados para a criança. Criações híbridas, conectadas ao fazer contemporâneo, que fogem dos estereótipos das mitologias infantis clássicas, que propõem textos autorais atravessados por memórias pessoais, que tratam de temas considerados tabus ou que buscam outras corporalidades cênicas ao retratar a criança como uma personagem. Comentá-los aqui renderia (e seria) outra pesquisa. Aqui minha proposta foi elaborar um trabalho original, em sintonia com princípios autobiográficos e, contribuir, a partir da revisão da minha prática, em diálogo com o outro (autores, autoras, espectadoras e espectadores), entretecendo novos pensamentos e sentimentos sobre a infância e o teatro.

Assim, caminho para o fim (que também é recomeço!) guiado pelas palavras do poeta Manoel, afirmando ser verdade-inventada cada palavra escrita na dissertação, pois: “tudo que não invento é falso.” (BARROS, 2013, p.319)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. **Introdução: imaginação e matéria a água e os sonhos.** Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, G. **A poética do devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BARBOSA, J. G.; HESS R. **O diário de pesquisa: o estudante universitário e seu processo formativo.** Brasília: LiberLivro, 2010.
- BARROS, M. **Retrato de um artista quando coisa.** Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BARROS, M. **Poeminhas pescados numa fala de João.** Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2001.
- BARROS, M. **Memórias Inventadas - as infâncias de Manoel de Barros.** São Paulo: Planeta, 2008.
- BARROS, M. **Manoel de Barros: Poesia Completa.** São Paulo: LeYa, 2013.
- BARROS, M. **Menino do mato.** São Paulo: Alfaguara, 2015.
- BROOK, P. **A porta aberta.** 2. ed. Trad. Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CABALLERO, I. D. **Des/tejiendo escenas – Desmontajes: procesos de investigación y creación.** México: UIA, INBA, CITRU, 2009.
- CAMPOS, R. Leituras de Winnicott. **Revista Cult.** São Paulo, ano XXI, n. 237, ago. 2018. p. 36-39.
- CYPRIANO, A. **Performer Nitente: treinamento e alegorias para criação.** São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DUBATTI, J. Arte, Convívio e Tecnovívio. *In:* CARREIRA, A. L. A. N.; BIÃO, A. J. C; TORRES, W. L. (Orgs.). **Da Cena Contemporânea.** Porto Alegre: ABRACE, 2012. p. 13-35.
- DUNKER, Christian. **Reinvenção da intimidade.** São Paulo: Ubu editora, 2017.
- FABIÃO, E. Prefácio. *In:* BOFITTO, M. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido.** 12.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- FREIRE, P. **À sombra desta mangueira.** 2.ed. São Paulo: Olho d'Água. 1995.
- FREIRE, P. **Cartas à Cristina: reflexões sobre minha vida e minha práxis.** 2. ed. rev. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

FREIRE, P. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. 21.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GROTOWSKI, J. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva 2010.

GUINSBURG, J. Verbete monólogo. *In*: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. **Dicionário do Teatro Brasileiro**. Temas, formas e conceitos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

HISSA, C. E. V. **Entrenotas: compreensões de pesquisa**. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

JAFFE, N. **O livro dos começos**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

KINCHELOE J. L.; BERRY, K. S. Introdução - o poder da bricolagem: ampliando os métodos de pesquisa *In*: KINCHELOE, J. L. **Pesquisa em educação: conceituando a bricolagem**. Porto Alegre: ARTMED, 2007.

LEITE, J. F. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

MACHADO, M. M. **A poética do brincar**. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

MACHADO, M. M. **O brinquedo-sucata e a criança**. A importância do brincar. Atividades e materiais. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

MACHADO, M. M. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. **Sala Preta**, Brasil, v. 2, p. 260-263, nov. 2002.

MACHADO, M. M. **Cacos de infância: teatro da solidão compartilhada**. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004.

MACHADO, M. M. A criança é performer. **Revista Educação e Realidade**, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 115-137, ago. 2010a.

MACHADO, M. M. **Merleau-Ponty & a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010b.

MACHADO, M. M. Teatralidades e pequena infância. *In*: BARROS, M. V. de O.; RODRIGUES, E. B. T. (Orgs.). **O ensino de teatro na contemporaneidade: conceituações, problematizações e experiências**. Goiânia: Kelps, 2011. p. 65-78.

MACHADO, M. M. Teatralidades no corpo: o espaço cênico somos nós. **Urdimento**, Florianópolis, n. 18, p. 109-116, mar 2012.

MARTINS B.; TRIMARCO, C.; DIEGUES, D. Três momentos de um gênio. *In*: **Caros Amigos**. Ano X; nº 117; dezembro de 2006; p. 27-33.

MERLEAU-PONTY, M. Prefácio. *In: Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.1-20.

MOTA, A. A estética dos bebês e o direito à cultura. *Revista Cult*. São Paulo, ano XXI, n. 237, ago. 2018. p. 28-31.

NARANJO, J. **A casa das estrelas**: o universo contado pelas crianças. Rio de Janeiro: Foz, 2013.

RYNGAERT, J. **Jogar, representar**. Tradução: Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Esquerdas do mundo uni-vos**. São Paulo: Boitempo, 2018.

SARMENTO, M. J. A globalização e a infância: Impactos na condição social e na escolaridade. *In: GARCIA, R. L.; LEITE FILHO, A. (Orgs). Em defesa da Educação Infantil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

SARMENTO, M. J. As culturas da infância nas encruzilhadas da 2ª modernidade. *In: SARMENTO, M. J.; CERISARA, A. B. (Org). Crianças e miúdos. Perspectivas sócio-pedagógicas da infância e educação*. Porto: Asa. 2003.

STEINBERG, S. R.; KINCHELOE, J. L. (Orgs.). Introdução. *In: Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2004. p.11-52.

STRECK, D. R.; REDIN, E.; ZITKOSKI, J. J. (Orgs.). **Dicionário Paulo Freire**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

TIBURI, M. **Ridículo Político**: uma investigação sobre o risível, a manipulação da imagem e o esteticamente correto. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

TROMBETTA, Sérgio; TROMBETTA, Luis Carlos. Incabamento. *In: STRECK, D. R.; REDIN, E.; ZITKOSKI, J. J. (Orgs.). Dicionário Paulo Freire*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

WINNICOTT, D. W. Por que as crianças brincam? *In: A criança e o seu mundo*. Rio de Janeiro: LTC, 1979.

## WEBGRAFIA

ALEXANDRE, M. A. **Teatro para criança, com energia de criança e cara de criança**. 2017. Disponível em: <http://www.horizontedacena.com/teatro-para-crianca-com-energia-de-crianca-e-cara-de-crianca/>. Acesso em: 05 de dezembro de 2018.

CABALLERO, I. D. Desmontagem cênica. **Rascunhos**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 5-12, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27217>>. Acesso em: 08 maio 2018.

CABALLERO, I. D. **Liminaridades: práticas de emergência e memória**. 2016. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/6496>. Acesso em: 04 de dezembro de 2018.

FABIÃO, E. **Corpo cênico, estado cênico**. 2010. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>. Acesso em: 05 dez. 2018.

FERREIRA, A. E. A. **Dicionário de imagens, símbolos ...** 2013. – Disponível em: [http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem\\_digital.pdf](http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf). Acesso em: 03 dez. 2018.

GÓES, F. **Metáforas do mar**. 2009. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/539>. Acesso em: 07 abr. 2018.

ICLE, G. **Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos em teatro?** 2011. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3356/2419>. Acesso em: 14 out. 2018.

MORAES, S. M. **Memória e reflexão: A biografia como metodologia de investigação e instrumento de (auto) formação de professores de arte**. 2009. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/sumaya\\_mattar\\_moraes.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/sumaya_mattar_moraes.pdf). Acesso em 30 de nov. 2018.

RAMONEDA, B. **Manoel de Barros conversa com Bianca Ramoneda**. 2001. Disponível em: <https://www.leiabrasil.org.br/blog/manoel-de-barros-conversa-com-bianca-ramoneda>. Acesso em: 03 de mar. 2018.

SARMENTO, M. J. **Imaginário e culturas da infância**. 2002. Disponível em: <https://goo.gl/2q4k8h>. Acesso em: 09 dez. 2018.

TIRIBA, L. **Educação infantil como alegria**. 2017. Disponível em <http://www.laplageemrevista.ufscar.br/index.php/lpg/article/view/248>. Acesso em: 13 set. 2018.