



UnB

**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas
Trabalho de Conclusão de Curso – TCC**

Memorial de formação: Experiência com o Teatro Espírita

Alberto Yassuo Yoshiara

**Polo UAB 04 – Barra do Bugres
2018**

Alberto Yassuo Yoshiara

Memorial de formação: Experiência com o Teatro Espírita

Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Teatro, do Departamento de Arte Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Professora Mestre Angélica Beatriz Souza e Silva.

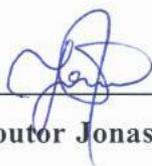
**Barra do Bugres/MT
2018**

ALBERTO YASSUO YOSHIARA

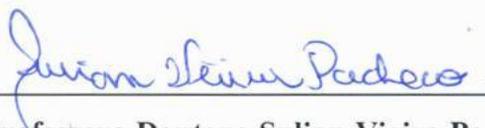
MEMORIAL DE FORMAÇÃO: EXPERIÊNCIA COM O TEATRO ESPÍRITA

Trabalho de conclusão de curso aprovado, apresentado a UnB - Universidade de Brasília, no Instituto de Artes, Departamento de Artes Cênicas- CEN como requisito para obtenção do título de Licenciatura em Teatro com nota final igual a MS sob a orientação do (a) professor (a) Mestre (a) Angélica Beatriz Souza e Silva.

Barra do Bugres-MT, 11 de dezembro de 2018.



Professor Doutor Jonas de Lima Sales



Professora Doutora Sulian Vieira Pacheco



Professora Mestre Angélica Beatriz Souza e Silva

*À fé que construo em mim, na vida
à Poliani Cristini meu lastro,
à Amora Yukari minha motivação...
E aos companheiros e companheiras de viagem.*

Agradecimentos

À fé e às forças que me possibilitaram movimentos neste caminho e à minha evolução como pessoa. A todos os que construindo seus próprios caminhos possibilitaram os meus passos, em nome de meus queridos pais Roberto e Hiseko, guias amorosos que possibilitaram minhas bases, minha vida e à minha irmã Luciane Yuri por todo o suporte, força e cuidados.

À minha família recém-formada, Poliani Cristini e Amora Yukari, meus amores e minha segurança, com quem divido minhas alegrias, frustrações e descobertas...

Às pessoas que tornaram a UnB e a UAB Barra do Bugres um caminho possível e viável em minha vida, em especial à minha orientadora Angélica Beatriz, cuja paciência, compreensão, motivação e “terapêutica” não seria possível este trabalho. Aos professores Sulian Vieira Pacheco e Jonas de Lima Sales, pela compreensão, apoio e contribuições potentes a esse trabalho para além da banca de defesa.

À tutora Erenil, por sua disposição e amorosidade e aos grandes amigos e companheiros de jornada Alex, Altiery, Edilene, Eduardo, Hiago, Jefferson, Ricardo, parceiros de histórias e que tornaram o percurso mais acolhedor. Estas linhas e este trabalho não são suficientes para representar as experiências construídas...

Aos amigos e amigas formados pelas experiências teatrais, em especial à Bárbara e a toda equipe que compôs grupo de Teatro Espírita da AEFWF; a Eloá Pimenta e aos colegas da Saúde do Estado de Mato Grosso; aos dirigentes e parcerias que possibilitam o exercício da arte no Movimento Auta de Souza.

À Kardec, Barsanulfo entre tantos outros, pelo legado e pensamentos que nos consolam e direcionam.

E, por fim, gratidão aos que contribuíram direta ou indiretamente... impossível para mim citar todos os nomes, mas são fundamentais para mim por suas conexões e marcas nessa minha viagem.

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso pretende-se como um memorial de formação, que relaciona fragmentos de minha trajetória de vida, em que analiso as experiências no Teatro não-Espírita e meu início no Teatro Espírita, direcionamentos e decisões tomadas ao cursar a Licenciatura em Teatro. Remete-me a sensação de que estou em viagem de carro, com meus colegas, em que na ida dialogávamos mais sobre os textos, sobre o estímulo do curso. No retorno, refeitos, dialogávamos principalmente sobre a vida, sobre as percepções e também sobre projetos. O estudo supriu para mim mais que uma necessidade de resposta à demanda institucional, mas a terapêutica necessária para visualizar uma transformação pessoal que vivenciei: de espectador à artista, de artista a professor-artista.

Palavras-chave: Teatro; Espiritismo; Memorial de formação; Experiência.

SUMÁRIO

Apresentação.....	6
1. Compreendendo o Memorial e a Experiência.....	9
1.1. Roteiro de jornada, história de vida.....	9
1.2. Sentido de Experiência	14
1.3. Registro de viagem: memória de afetos.....	19
2. Experiência e o Teatro Espírita.....	23
2.1 Experiência e o Teatro	24
2.2 Caminhos construídos e Teatro Espírita.....	30
2.2.1 Breve histórico: Associação Espírita Wantuil de Freitas	31
2.2.2 Berinjela como entrada.....	33
2.2.3. Trabalhando na reforma.....	36
2.2.4. Percebendo o processo vivo... ..	37
2.2.5. Work in Progress... ..	44
Considerações finais	50
Referências	55

Apresentação

Posso dizer agora que tenho alguma experiência. E que durante um bom tempo, até o escrever dessas linhas, tinha pouca compreensão sobre a experiência, sobre a memória e até mesmo sobre a informação. Larrosa (2004) parece dizer muito sobre mim, quando cita que o “sujeito da informação” passa muito tempo buscando informação, preocupado em não ter informação o bastante, sabendo cada vez mais, estando mais informado, obcecado pelo saber e por estar informado, porém o que lhe acontece é que nada acontece! A informação não é experiência, não dá lugar a ela, é quase o seu contrário, uma antiexperiência (p.154).

Cito Larrosa por me dar conta de que sou parte do contexto que mostrou. Faço parte desse grupo de pessoas “ensinadas” a valorizar a informação em detrimento da experiência. Percebi que muitos questionamentos e mesmo decisões tomadas até o presente momento foram baseadas nesse valor, mesmo sem dar conta do fato, sem que dissesse o contrário... e essa é uma contradição existencial. Nas próximas linhas, a pretensão vai nesse sentido. Havia muito, mas muito mais informação, e curiosamente nada acontecia! Pesquisava e pesquisava, mantinha-me curioso, mas a apropriação de minha própria experiência não se traduzia como agora.

O sentido de pesquisar, para mim é algo importante e imprescindível. A curiosidade natural muitas vezes me levou para caminhos em que questionava até mesmo as experiências que vivi. Para este trabalho de conclusão de curso, vi-me desafiado a reviver parte de minhas experiências, que considero pilares importantes tanto minha construção como pessoa, quanto na motivação ao estudo e prática do curso de Licenciatura em Teatro.

Penso serem sempre bem-vindas as possibilidades de revisitarmos nossas experiências para trazer à tona algumas tendências particulares, vislumbrando passos e questões que nos levam e influenciam decisões tomadas e a serem tomadas em direção a um ou mais caminhos. Um memorial de formação surgiu como oportunidade de refletir sobre minha trajetória, das escolhas e questões ainda latentes que carrego ainda no processo. Qual o sentido de fazer um curso de licenciatura em teatro? O que me levou a pesquisar o Teatro no contexto da doutrina espírita? Quais os pontos de minha trajetória fortalecem e foram potentes para modificar-me como pessoa?

Faço, porém, o alerta de que o intuito das reflexões geradas neste resgate memorial, não é o de produzir respostas exatas e objetivas. Uma das pretensões consiste no compartilhamento do percurso e, como exercício, tecer ligações entre as percepções, investigações, pesquisas e também o percurso de outras pessoas, que permitiram a construção em meu caminho, da relação entre as experiências vividas no Teatro não-Espírita, no Teatro Espírita e na Doutrina Espírita.

Somente para fins de melhor compreensão dos termos, buscarei diferenciar o Teatro Espírita do não-Espírita. Utilizarei para tanto um marco explicativo, do prólogo da obra *Spiritisme* (1896), de Victorien Sardou, em tradução de Maria Amparo Leal de Andrade intitulada “Amargo Despertar” (1978). O prólogo, redigido por Wallace Leal V. Rodrigues considera o texto teatral de Sardou a primeira da história, desde a sistematização do Espiritismo por Allan Kardec, a transmitir um conteúdo fenomenológico e moral rigorosamente puro e exato da doutrina codificada por Kardec, através das artes cênicas (p.3). Para tanto, em minha visão, assumirei a definição de que o Teatro Espírita é um modo de fazer e pensar¹ um Teatro de base coerente com a Doutrina Espírita. Por Teatro não-Espírita, serão consideradas as demais linguagens teatrais, mesmo que de conteúdo moral, cristãs, espiritualistas ou mesmo sem qualquer vínculo com a Doutrina Espírita.

Desta forma, o objetivo deste trabalho de conclusão de curso fora o de investigar os pontos de contato que se constituíram e permitiram as decisões tomadas em minha trajetória com relação à Arte, ao Teatro e à Doutrina Espírita.

O intuito é o de compartilhar, propor aos leitores uma sequência inicial de passos, onde as percepções e pesquisas gerem novos encontros e percursos, com outras pessoas, em encontros que possibilitem desdobramentos, pesquisas e diálogos sobre a formação de futuros professores de teatro.

Pensando nisso tracei um mapa, um caminho possível. Propus investigar parte da minha trajetória cultural, educacional e artística enquanto um professor de teatro em formação, com base em minha memória, nas experiências prévias vivenciadas em Teatro como artista, aluno e trabalhador-artista-voluntário, a fim de analisar o processo da minha transformação como professor de teatro-artista. Para tanto procurei apresentar um excerto de minha trajetória pessoal de formação educacional, artística e cultural (e por que não, religiosa). Busquei também trazer à baila algumas de minhas experiências prévias vivenciadas com relação à Arte, Cultura, Educação, Espiritismo e Teatro. E, por fim, pretendi relacionar as experiências de vida com a formação enquanto professor de teatro-artista, com base em teorias sobre a experiência, memória, em um memorial de formação.

Considerarei para o *corpus* do trabalho de conclusão de curso, a seleção de memórias com recorte em minha entrada no grupo de teatro que se formava na Casa Espírita que frequento, a descrição histórica e funcional da instituição e em uma entrevista feita a uma das diretoras que me conduziram nos primeiros trabalhos, em 2009 -2010. A entrevista foi realizada em 2018, e a análise foi realizada com a bagagem acumulada de entendimento sobre a Doutrina Espírita, Arte Espírita (pela Associação Brasileira de Artistas Espíritas – ABRARTE). Entre os principais conceitos abordados destaco a *experiência* segundo

¹ O fazer e o pensar no Teatro Espírita nesse pressuposto consiste na linguagem teatral que transmite em seu teor (sentidos expressos pela dramaturgia e poética, por exemplo) e prática (tanto na apresentação, preparo, ensaios, construções individuais e coletivas, quanto o envolvimento e disponibilidade) o Espiritismo conforme as bases codificadas por Allan Kardec.

Larrosa Bondía entre outros autores, *(auto) biografia e histórias de vida* segundo Bourdieu, *memória* conforme visto em Le Goff e memorial de formação em Passeggi, Nascimento, Prado & Soligo.

O primeiro capítulo retrata o diálogo entre os autores e eu, objetivando o entendimento para organização das ideias e o fluxo de relações estabelecidas para esta construção monográfica (creio que coletiva). Explicito que a construção conceitual foi para mim uma espécie de GPS², buscar um diálogo que gerasse em mim segurança e que pudesse aproximar uma análise coerente de minha trajetória foi, em certa medida, terapêutico. Foi também uma preparação de campo, um ensaio necessário para o que considero o “Ato principal”, o mapa de minha história.

O segundo capítulo valoriza a experiência, em que minha memória dialoga com as elucidações formuladas pela entrevista, possibilitando as considerações finais, uma análise do “Eu” ao fim da jornada proposta. Reforço que a opção pela entrevista consiste em possibilitar um espelho, a fim de ativar o resgate de memória, visto o tempo passado desde a experiência.

Assim, faço uma retomada das viagens que fazíamos de Cuiabá à Barra do Bugres. E também do retorno para casa. Encontros e diálogos que estão presentes em minha formação de professor de teatro-artista, no entendimento de que, como o Teatro, a formação e a vida não são construídas pelo esforço unicamente pessoal. É uma construção coletiva, que se define somente quando se atua, quando se pretende a relação, quando se valoriza o humano além do técnico.

² Sistema de posicionamento global, do inglês global positioning system.

1. Compreendendo o Memorial e a Experiência.

Começo este capítulo buscando refletir as questões que me levaram ao presente estudo, ou seja, além da demanda institucional, quais poderiam ser os marcos de minha trajetória suficientemente potentes para que o estudo se desenvolvesse? Além da teoria que alicerça a análise (experiência, memória, história de vida, autobiografia, memorial de formação), em que consistiu e qual o resultado pude perceber ao fim desta jornada? Em mente a clareza de que um trabalho acadêmico se alicerça ao ser coerente com o próprio campo, posicionando-se mesmo que em bases mínimas e referências consolidadas. Por outro lado, o Teatro, a Arte e o curso de graduação incitavam em mim a experiência de vida que surgia oportuna, era revisitada ao mesmo tempo em que “me” ressignificava.

Porém, sentia um incômodo com essa dicotomia pessoal que se formava entre a minha insegurança acadêmica (em percepção, a necessidade de pesquisar profundamente até a exaustão, ou sentir “segurança”) e as experiências consolidadas pelas vivências e narrativas que retornavam ao tempo presente. Mas esse lado “menos técnico”, “sentimental”, do resgate de minha memória surgia assim mesmo, sem a devida importância, parecendo não ter potência, revestido por “certo tabu”. Digo tabu por supervalorizar minhas fragilidades, desconsiderar minhas certezas e por ter construído em minha jornada, em minha própria experiência, a necessidade exclusiva dessa validação sobre as verdades que me constituíram, dos autores que li e que reforçavam o que tenho hoje por voz. Por isso tinha medos! É como se valorizasse única e exclusivamente as obras, pensadores e autores apropriando-me de suas vozes, não como um diálogo, mas na literalidade de suas proposições e contextos, ao mesmo tempo que buscava calar qualquer sincronia com minhas experiências, meus “afetos”.

Nessa premissa é que proponho o presente capítulo, em que o diálogo teórico surge em síntese, na pesquisa de fontes referenciais que sincronizam o aprendizado que vivi e ainda vivo, considerando os principais recortes conceituais sobre o memorial de formação e a experiência vivida, em diálogo com os conceitos de história de vida, autobiografia e memória.

1.1. Roteiro de jornada, história de vida

Compreendo que a exploração na memória das experiências que se salientam, surgiu como exercício fundamental, visto que alinha o processo de formação em um processo de compreensão que vai para além do contexto vivido. Dessa forma, incita-se a práxis da

compreensão, como citada por Pierre Bourdieu: “Compreender é primeiro compreender o campo com o qual e contra o qual cada um se fez” (BOURDIEU, 2005. p.40).

Foi mesmo necessário exercitar as compreensões. Avalio que até o curso de licenciatura em Teatro, minhas memórias eram consultadas muito pouco frequentemente, frente a estímulos comuns como a exemplo de sons, imagens, cheiros, locais, objetos... lembranças palpáveis. Porém, alguns fragmentos únicos dessas mesmas memórias mantinham-se carinhosamente armazenados, o que entendo serem importantes cenas que compuseram minha história, que me fizeram perceber que faço parte do mundo.

O exercício de revisitar minha memória e também de criar sobre minha própria vida pareceu ser uma constante enquanto cursava o curso de licenciatura. Era como se os estímulos dados pelas disciplinas, constituíssem-se como as guias da estrada em que eu e meus colegas viajavamos, a fim de participarmos das obrigações presenciais. Penso na estrada com todos os seus sentidos, as guias tracejadas que permitiam uma “ultrapassagem” quando necessário, e as contínuas, que nos alertavam sobre a visibilidade.

Acabei refletindo ao escrever esse memorial que um primeiro marco foi o fato de que as disciplinas cursadas ao longo da licenciatura em Teatro, desde as primeiras datas, mesclavam em mim a oportunidade de revisitar minhas raízes e fortalecer de forma lúdica, as minhas bases como ser que se constituiu e se constitui a partir de minhas experiências. Cito um dos primeiros desafios, propostos pela disciplina “Fundamentos do Curso de Teatro”, no primeiro semestre de 2014 ministrada pela professora Fabiana Marrone Della Giustina. Para nosso primeiro encontro presencial ela propôs a atividade: A Partitura do Eu.

Essa partitura tem como temática central questões referentes a aspectos sobre identidade do aluno, de modo que o mesmo organize o tema de sua apresentação em sequências de movimentos expressivo. Juntamente com a apresentação haverá exposição reflexiva sobre o processo de criação da mesma de no máximo 2 minutos. (GIUSTINA, 2014).

Basicamente, o caminho que optei para realizar minha “apresentação” fora a de buscar dentro de minha existência, desde o nascimento até a entrada no curso, alguns elementos que geravam conexões com a ideia proposta. Para tanto, acabei elaborando um breve roteiro, considerando os princípios de: canções marcantes³, cidades em que morei, ações e frases coloquiais com sotaque que sugerem algum contexto. Farei uma breve narrativa da execução do exercício correlacionada às minhas memórias e experiências, com fim de orientar o leitor ou leitora. Dividirei as ações em momentos:

³ Previamente havia pensado em incluir as canções “Caçador de Mim” de Milton Nascimento, “História de Amor” versão de Wanderley Cardoso da música “Love Story” (que ecoa em minha memória na voz de minha mãe), “Falar cuiabano” de Edina Vilarinho.

Momento 1. Deitado no chão, em frente aos meus colegas e iniciei a vocalização da primeira parte de “eu nasci há dez mil anos atrás” de Raul Seixas buscando simbolicamente um corpo desconstruído, que remetia à minhas bases e também à consciência que tinha no momento dado ao estudo da Doutrina Espírita.

Momento 2: Levanto-me entoando “Maringá” de Joubert de Carvalho (na voz de Silvio Caldas, em minha visão sobre nascimento e infância). A intenção busca a imagem da infância, da cidade em que nasci, dos primeiros passos e a partida de junto aos parentes para acompanhar meus pais em uma nova vida, uma nova cidade.

Momento 3: iniciei o gingado da capoeira enquanto simulava o timbre do berimbau citando algumas palavras do cotidiano baiano. Este momento faz alusão ao crescer e buscarmos a adaptação ao novo território, a sua cultura e ao seu povo.

Momento 4: Recitei e direcionei-me aos presentes com frases de sotaque “curitibano”. Esta passagem buscava situar a adaptação à uma linguagem que apesar de paranaense, era “diferente” de todas as demais, sendo um dos primeiros instrumentos de estranhamento e adaptação.

Momento 5: Realizei movimentos de alongamento muscular com o sotaque “enrolado” para sugerir a passagem por Londrina. Dentro do processo, uma nova mudança. Refiro-me à marca de ter escolhido a profissão de fisioterapia e estar morando em Londrina.

Momento 6: iniciei enquanto caminhava pela sala e olhava para os presentes a primeira parte de “O que é, o que é?”, de Gonzaguinha, representação de meus relacionamentos e o aprendizado. “Eu fico com a pureza da resposta das crianças...” remete ao momento onde iniciei o trabalho voluntário com crianças de um bairro em condições de alta vulnerabilidade. “É a vida... e é bonita, e é bonita/ Viver... e não ter a vergonha de ser feliz/ Cantar, e cantar, e cantar/ a beleza de ser um eterno aprendiz”. O símbolo que busquei foi a da “vida de adulto”, o aprendizado com minhas decisões, a responsabilidade sobre as escolhas, o aprender com a experiência de viver, as pessoas que passaram e construíram minha história.

Momento 7: Por fim, virei minhas costas aos presentes cantando “Amanheceu, peguei a viola”, de Renato Teixeira (que me lembrava na voz de Rolando Boldrin, em minha infância). Este momento, fora as análises profundas, tinha o simbólico sentido de que no amanhecer (a luz de uma nova graduação acadêmica, ao mesmo tempo em que diretamente era o que ocorria em todo trânsito de viagem de Cuiabá para Barra do Bugres), eu “peguei a viola, botei na sacola”, no sentido de levar comigo minha arte e meu instrumento e “fui viajar” na experiência de me reconstruir como acadêmico de teatro e futuro artista-professor (como aprendi nas disciplinas de Pedagogia do Teatro)

Momento 8: a sequência foi cantarolar os versos “Tocando em Frente” de Renato Teixeira e Almir Sater: “Ando devagar, / porque já tive pressa/ e levo esse sorriso/ porque já chorei demais”. A

imagem que me veio neste trecho foi a de iniciar a escolha de viver o momento presente, de aceitar também algumas emoções e resultados negativos da vida. Em uma pesquisa, acabei encontrando o relato dos seus autores, de que a letra e a melodia da música surgiram espontânea e rapidamente por ocasião de uma visita de Almir Sater à Renato Teixeira⁴.

Momento 9: Por fim, voltei a me deitar, só que de frente aos presentes, mostrando-me aberto à descoberta do “Eu”.

Acabei optando por ser o último a apresentar, provavelmente pela insegurança de me perceber ainda sem trabalhos “profissionais” na arte, de ainda não sentir o pertencimento seja ao grupo que ali se formava, seja ao campo de conhecimento do teatro. Porém propus-me a realizar da melhor forma que conseguia.

Desafios como esse, tentava superar buscando o máximo de minhas energias criativas. A inibição era substituída em mim pelo entendimento de que devia oportunizar-me daquelas experiências, de que todos os meus colegas, como eu, estavam em processo de aprendizado, mesmo que ainda assim, possuíssem habilidades e competências diferenciais. Isso me fez enxerga-los a todos como parte de nossa construção como grupo, como uma família, e de quem pouco importava defeitos e virtudes. Para mim eram todos atores e atrizes de nossas histórias em comum.

Estudos como o de Passeggi (2011, p.152), auxiliaram-me a entender que a compreensão dessas experiências de vida são um caminho viável para minha própria compreensão seja de forma atuante, seja participando socialmente dos contextos históricos em sua temporalidade. Como colegas, as experiências prévias eram um combustível extra na solução de muitos dos desafios, dos problemas, mesmo por que a disponibilidade de cada um foi também algo constante, no contexto que nos encontrávamos.

Na arte, no recorte teatral, estudado com bastante profundidade no curso, a convivência com os colegas e professores permitiu-me observar o que Gilcilene Nascimento (2010, p.99) indica como o processo autorreflexivo gera em nós a necessidade de revistar nossa trajetória e traçar perspectivas futuras, conforme o excerto:

A compreensão de nossas ações é uma necessidade que temos enquanto seres humanos. Necessitamos pensar sobre nossa existencialidade. E quando nos colocamos em um processo auto-reflexivo através da narrativa autobiográfica somos, necessariamente, levados a lançar um olhar retrospectivo e prospectivo sobre nossa história de vida (NASCIMENTO, G., 2010, p. 99).

4 O relato da composição da música é apresentado por Almir Sater, quando indagado por Inezita Barroso (falecida em 08 de março de 2015), sobre sua participação na música “Tocando em Frente”, suscita até ser uma obra psicografada. (disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=SWtjTkixv5M>, a partir do trecho 05:31). Outros autores que analisam e reforçam a ideia de psicografia: GOMES, Esdras, *Tocando em Frente: Uma inspiração de felicidade de Renato Teixeira e Almir Sater*. 12/02/2013. Disponível em: <https://terradegigantes65.wordpress.com/2013/02/12/tocando-em-frente-uma-inspiracao-de-felicidade-de-renato-teixeira-e-almir-sater/>; e LEPENISCK, Gilberto. *Almir Sater e música psicografada na casa de Renato Teixeira*. Setembro de 2015. Disponível em: <http://www.correioespirita.org.br/secoes-do-jornal/correio-cultural/1871-almir-sater-e-musica-psicografada-na-casa-de-renato-teixeira>.

Soma-se a isso a possibilidade desse processo autorreflexivo possuir a potência de não se reduzir à tentativa de

(...) compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações (BOURDIEU, 1996, P. 292).

Bourdieu alerta que a compreensão da história de vida, no caso de minha própria, não é simplesmente o desencadeamento sucessivo e cronológico de eventos ocorridos na e da presença de um “sujeito”⁵, de seu “nome próprio”. Ainda assim, segundo Bourdieu (2008) é preciso que o exercício de compreensão seja

(...) fundada no domínio (teórico ou prático) das condições sociais das quais ele é o produto: domínio das condições de existência e dos mecanismos sociais cujos efeitos são exercidos sobre o conjunto da categoria da qual eles fazem parte (as dos estudantes, dos operários, dos magistrados, etc.) e domínio dos condicionamentos inseparavelmente psíquicos e sociais associados à sua posição e à sua trajetória particulares no espaço social (...) é preciso ser dito que *compreender e explicar são a mesma coisa*. (BOURDIEU, 2008, grifos do autor, p.700).

Por outro lado, conforme Soares da Silva (2017), mesmo como “sujeitos” podemos aprender, desde que haja o esforço de compreensão do objeto e a partir da aprendizagem gerada por nossas próprias ações, construímos novos conhecimentos e somos capazes de organizar nosso próprio mundo.

Entretanto, este mundo próprio é determinado por aspectos socioculturais, depende de um contexto específico, mas que tem em si as marcas da apropriação pessoal e do ajuste social que leva à acomodação (SOARES DA SILVA, 2017, p. 27).

Nossa ação social, segundo Bourdieu, constitui-nos como produto frente ao campo que nos forma, mas também nos permite a modificação das posições sociais, frente às trajetórias de vida, o domínio das condições de existência e do domínio dos condicionamentos psíquicos e sociais. Assim, formamos também uma consciência histórica ao compreendermos nossas posições e ações que nos constituíram. Nesse sentido, Passeggi (2011) considera que

(...) a noção de consciência histórica é fundamental para compreendermos a experiência em formação. Entendemos que ela só se justifica se permitir à pessoa que narra compreender a historicidade de suas aprendizagens e construir uma imagem de si como sujeito histórico, situado em seu tempo (PASSEGGI, 2011, p. 149).

5 Bourdieu propõe o conceito de “agente” no sentido de superação da concepção de “sujeito” visto que o agente age segundo interesses próprios frente as relações estabelecidas no espaço social, não se mantendo estático em sua posição conforme a constituição de seu habitus frente ao campus.

A consciência histórica permite que exista uma possibilidade de organização de mundo a partir de uma lógica, que possui sentido a partir da experiência de formação vivida. Além de uma ordem cronológica, Bourdieu (2006) considera que essa experiência possui um começo, uma origem, um início, e também um princípio, um sentido, uma razão de ser e mesmo uma finalidade, um término, um objetivo.

1.2. Sentido de Experiência

Sobre o relato autobiográfico,

(...) Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário (BOURDIEU, 2006, p.184).

Conforme Bourdieu (1996, p.74; 2006, p.183), visto a questão autobiográfica, faz-se necessário também considerar que há um senso comum de representações socialmente aceitas sobre a vida (a exemplo de caminho, percurso, estrada com encruzilhadas, como uma caminhada, um trajeto, uma corrida, uma passagem, uma viagem... um fim da história). Esse senso comum denota a compreensão de que uma história de vida não se desvincula e nem é passiva ao tempo, mas se constitui por e de um agente em que a perspectiva é aceita no sentido de uma narrativa.

Assim, conforme Passeggi (2011, p.155), a abertura às novas experiências possibilitada pela flexibilidade autobiográfica é que permite a ideia de *experiência em formação*, tanto como práxis formadora quanto formação permanente reelaborada. Ao escrever reflexivamente as experiências que considere marcantes com base em minha memória, é que pude perceber, assim como Prado & Soligo (2005, p.7), a combinação das percepções colhidas no mundo exterior em meu mundo interior, formulando ideias e pensamentos em uma narrativa propícia, como uma história a ser contada para mim mesmo.

Novamente, as percepções para esta narrativa não poderiam dar-se, apesar de se manterem sob meu ponto de vista, sem que se expressassem também as falas e percepções de outros atores de minha trajetória. Fiz necessária uma abertura de campo, que visa agradecer e homenagear meus antecessores, que me forneceram as linhas de narrativa a seguir. Meus pais se conheceram na arte, no interior do estado do Paraná. Muito do que é descrito aqui vem de relatos orais, das histórias de família que escutava desde que me lembro. Meu pai foi fotógrafo amador, trabalhou em

uma loja de foto-revelação, estudou matemática na faculdade e, nas horas vagas era guitarrista em uma banda de descendentes de japoneses: “Os Nikkeys”.

Minha mãe estudou matemática na faculdade, lecionou educação artística em uma escola, ajudava meus avós junto com suas irmãs nos cuidados domésticos e na loja de “secos e molhados” da família. Como lazer ensaiava e cantava nos concursos de Karaokê da colônia, passando a fazer parte do mesmo “conjunto musical” que meu pai fazia parte. Este grupo foi constituído por um maestro japonês, o professor Otani, que ministrava gratuitamente as aulas para meu pai, minha mãe e aos outros componentes. Este foi um dos contextos em que fui gerado.

Desde pequeno, fui sendo socializado com os gostos de minha família. Sempre com muita música, figurinos e palco. Era também muito comum as histórias que minha mãe, tias, meu avô materno e avós, contavam para mim seja em japonês (*Nihon mukashi Banashi* – algo como contos do Japão antigo⁶), seja em português (histórias infantis popularizadas no ocidente⁷). Na música, mesclavam-se as cantigas infantis japonesas principalmente na voz de minha mãe e músicas internacionais e da “Jovem Guarda”, por meu pai. Além desse costume, estimulou-me ao gosto pela leitura o fato de que percebia meus pais realizando leituras, portando e manuseando livros. Muitos fragmentos de memória remetem também a momentos onde me percebia entre botões, máquinas de costura, linhas, agulhas, tecidos, moldes, lantejoulas, plumas... Do lado de minha mãe eram duas tias avós que possuíam ateliê de costura, do lado do meu pai uma tia era costureira.

Quanto ao teatro, mais diretamente, cito uma das memórias mais marcantes: Lembro-me de que, mal havia aprendido a andar e correr e já me colocava em apuros. Certa vez, com aproximados dois anos, percebi-me brincando nos bastidores em direção ao palco da Associação Cultural e Esportiva de Maringá (ACEMA)⁸. Segundo minha mãe, era dia de ensaio para um campeonato de Karaokê da colônia japonesa da cidade de Maringá. Sempre ficava nos bastidores dos ensaios e apresentações, observando curiosamente as movimentações para montagem e desmontagem de cenários, fluxo de pessoas e suas maquiagens, figurinos, equipamentos, luz, som, correria. Parecia tudo muito natural.

As cortinas estavam fechadas e apesar da lembrança de estar escuro, chego até a me recordar do tato aveludado e da cor avermelhada das cortinas. Tateei parte delas que se encontravam ajustadas às paredes o que me fez imaginar que toda ela possuía algo sólido por trás. Resultado: minha mãe conta que viu assustada a minha queda do palco, correndo até mim que estava chorando muito caído no chão (lembro

6 São histórias e lendas tradicionais do folclore japonês. Histórias como “Momotaro”, momo=pêssego + tarô= filho mais velho. Um herói nascido de um pêssego, juntamente com “Issumboshi”, um samurai do tamanho de um polegar e “Hanasaka jisan” (história de um velhinho que cuidou de um cachorro chamado Shiro, maltratado por seu antigo dono, um velhinho ganancioso e maldoso) eram os contos que tenho ainda muito vivos na memória.

7 O exemplo são os clássicos dos irmãos Grimm, as fábulas de Esopo e algumas histórias recontadas por Disney.

8 Sítio da Associação em: <https://www.acema.com.br>

de ter caído sobre algumas cadeiras posicionadas à frente do palco), não havia prosclênio (nã que eu imaginasse na época que haveria). As cortinas eram posicionadas exatamente na boca de cena, onde acabava o palco tornando-o um verdadeiro penhasco (para mim naquela época) de, pelo menos um metro e meio de altura. Em minha falsa segurança, perdi o equilíbrio e caí sobre as cadeiras ali colocadas. Curiosamente esse episódio não pareceu causar em mim um trauma do palco em si.

Parte desta narrativa, em alguns encontros presenciais da faculdade, faziam parte de apresentações de mim, ao grupo recém-formado de estudantes. Quando surgiam também as oportunidades, eram essas histórias que me conectavam comigo mesmo, que faziam-me trazer as raízes de minha formação, como se quisesse fortalecer a justificativa para fazer parte do grupo, humanizar-me e até mesmo me auto afirmar como um pretense artista, ou futuro “professor-artista”

Foi possível também refletir sobre os acontecimentos biográficos de minha trajetória, que segundo Bourdieu (2006, p. 189-190) “se definem como *colocações* e *deslocamentos* no espaço social (...), nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado”. Tais reflexões são potentes questões de compreensão do processo de formação e da construção de uma narrativa própria.

Passeggi, (2011, p.154) considera também, que do ponto de vista psicológico da construção da subjetividade, as escritas autobiográficas mostram “as rupturas, a imprevisibilidade, o fortuito e o papel das contingências como aspectos determinantes da experiência humana”. Nesse sentido, é possível considerar um processo lógico em que as experiências são estruturadas, visto que também as demandas da vida e a superação de desafios percebidos são importantes, necessárias e passíveis de interpretação.

Nascimento G. (2010, p.75-76) sugere a autobiografia como uma escrita pública de si, constituída de uma narrativa com referências à vida familiar, escolar e profissional. Com relação a um memorial, a autora considera que além de visibilizar os recortes de uma vida, traz também a descrição reflexiva do processo de formação escolar e de inserção profissional, exigindo crítica e autocrítica, com desafio de articular teoria apreendida, formação e prática profissional de forma lógica e coesa.

Sobre o processo de formação, a autora continua:

A narrativa autobiográfica leva os sujeitos em formação a refletirem sobre acontecimentos de suas vidas e a compreenderem melhor quem são, a partir de um exercício retrospectivo em torno de seus processos de formação (o que foi formativo e não-formativo), ou seja, de suas histórias de vida imbricadas no contexto de suas relações pessoais, sociais e profissionais. E nesse processo de investigação-formação, proporcionado pela metodologia das histórias de vida, poderão (re)conduzir sua vida e sua formação lhes dando sentido e direção (NASCIMENTO, G., 2010. p. 82).

O sentido de minha história de vida, como o sentido também de formação parecem-me reflexões resultantes desse movimento. Ao serem potencializados por uma metodologia que permita a organização da narrativa em sequência de acontecimentos relatados e seus sentidos implícitos, é possível, segundo Prado & Soligo (2005, p.3), perceber que os acontecimentos narrados de uma história possuem uma construção de significados que abrange um todo a partir de suas partes, suscitando interpretações e não explicações. Passeggi (2011, p.153) lembra que convém salientar a coerência entre a noção de reflexividade autobiográfica, entendida como o retorno sobre si mesmo, para tirar lições de vida, e a noção de formação (PASSEGGI, 2011, p. 153).

Quanto ao mesmo tema, Bourdieu (1996, p.75) sugere que

a narrativa autobiográfica inspira-se sempre, ao menos em parte, na preocupação de atribuir sentido, de encontrar a razão, de descobrir uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, de estabelecer relações inteligíveis, como a do efeito com a causa eficiente entre estados sucessivos, constituídos como etapas de um desenvolvimento necessário (...) (BOUDIEU, 1996, p. 75).

E nesse sentido a experiência constitui-se na relação de sentido entre os acontecimentos que se sucedem e os significados que atribuímos a esses mesmos acontecimentos que nos afetam. A experiência “concretiza-se”, segundo Passeggi (2011),

(...) mediante o ato de dizer, de narrar, (re)interpretar. (...) Ao reinterpretar a vida, não se nega um “texto” anterior, mas sua interpretação. Se os acontecimentos são fugitivos, e arredias suas interpretações, por que há experiências que nos enclausuram e outras que nos empurram para novas aventuras? (PASSEGGI, 2011, p. 149).

Em síntese, faz-me bastante sentido a citação do “preceito de Delfos⁹”, famoso oráculo grego, sobre o qual reflete Passeggi (2011):

Se somos filhos de nosso tempo, mais do que filhos de nossos pais, a ressignificação da experiência vivida, durante a formação, implicaria encontrar na reflexão biográfica marcas da historicidade do eu para ir além da imediatez do nosso tempo e compreender o mundo, ao nos compreender: *Por que penso desse modo sobre mim mesmo e sobre a vida?* (PASSEGGI, 2011, p. 149).

O preceito dialoga com uma postura ativa na busca do conhecimento, em que, segundo Soares da Silva (2017, p.28), ao sermos “provocados” por questões do mundo, construímos ativamente categorias de pensamento ao mesmo tempo em que organizamos o conhecimento sobre esse mesmo mundo. A ressignificação da experiência de vida passa então por um processo, na relação que estabelecemos com tudo que nos afeta, e principalmente nos transforma.

9 O oráculo de Delfos tinha como preceito os dizeres “conhece-te a ti mesmo e conhecerás os deuses e o universo”.

Nesse sentido, fui “tocado” pelo estudo de textos de Jorge Larrosa Bondía, em que a experiência

é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo quase nada nos acontece. Parece mesmo que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça (BONDIA, 2002, p. 21).

O sentido expresso no excerto de Bondía foi, de certa forma, apreendido por mim como um alerta. Um estado de alerta, para ser mais exato. A lógica do autor agiu em mim como se acionasse uma *modus operandi* sensível, para um viver que fosse além de ser um personagem de minha própria história. Edna Nascimento (2010, p.13) considera que a

Experiência não pode ser vista como distinta da natureza, ela é algo que penetra a natureza e aí se expande sem limitações. Tudo que existe é resultado de um processo de relações mútuas, pelos quais os corpos agem uns sobre os outros, modificando-se reciprocamente. (NASCIMENTO, E.; 2010, p. 13).

A autora lembra-nos, que além da questão subjetiva, individual, a natureza da experiência humana resulta também das relações que se estabelecem durante a vida em sociedade. Passeggi (2011, p.154) salienta que ressignificar a experiência, além do retorno sobre nós mesmos, implica em um distanciamento para que nos vejamos como outros nos veem e reforça:

Mas, se assim não fosse, como poderíamos ancorar a formação no processo de ressignificação da experiência vivida? Se não entrássemos em contradição com a interpretação dada anteriormente a nossas experiências, como poderíamos ir além da nossa singularidade e permanecermos abertos para o diferente? (PASSEGGI, 2011, p.154).

Questões reforçam nossa busca, permitem investigar nas experiências vividas as nossas tendências, julgamentos, ao mesmo tempo em que nos deslocam à um *locus* privilegiado em que os acontecimentos nos permitem participar como expectadores ou atuantes. Há a possibilidade de indagar se a interpretação, após inúmeras situações, é condicionada, consciente e até mesmo é perceptível a influência do outro, que segundo Prado & Soligo (2005, p.9), “apresenta-se a todo instante”.

Nascimento E. (2010, p.12) sugere que as crenças que herdamos de nossos ancestrais e também aquelas desenvolvidas por nós, determinam em nossa experiência as percepções, que geram nossas ações, que influenciam por outro lado, nossas experiências. Encontrar-me na Doutrina Espírita, a este exemplo, não considero ser somente obra oportuna de um momento em específico. Era como se houvesse uma linha que permitisse a compreensão desde minha infância. Um primeiro ponto é parte da herança de meus avós, que professavam linhas de crença como o Budismo/Xintoísmo conforme sua comunidade. Ao redor, percebia tios e tias

professando uma crença cristã, católica, ao mesmo tempo em que havia o respeito às tradições dos mais velhos.

O marco de passagem pela cidade de Salvador, onde vivi parte da infância, possibilitou-me experiências em que visitávamos pontos históricos, terreiros de candomblé e uma diversidade de culturas que coexistiam, que me construíam. Apesar do “medo” que rondava sobre os “pecados” existentes, familiarizava-me e naturalizava-me com as histórias do Cristo e também dos Santos católicos. Por outro lado, minha mãe naturalizava-nos em uma crença universal, visto que, na busca pela proteção espiritual, possibilitava-nos a frequência em diversos locais de exercício da fé (igrejas, centros espíritas, centros de umbanda, candomblé, centros universalistas, benzedeiras, entre outros).

1.3. Registro de viagem: memória de afetos

Assim, é possível em minha análise, que a Doutrina Espírita surgiu em um momento em que poderia compreendê-la um pouco melhor, permitindo-me também o respeito que tenho pelas demais crenças, que busco quando posso ler e dialogar com os sentidos e práticas, com base em minha experiência “herdada”. É nesse sentido que julgo a importância da memória. Le Goff (2003) considera que “a memória,

como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2003, p. 419).

Jacques Le Goff (2003) sugere que a memória seja “um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. Nesse sentido da busca é que o exercício da memória, de forma sistematizada, possibilitou-nos uma reflexão sobre fragmentos que possuem valor, trazem consigo os “afetos” para sua lógica explicativa, interpretação e mesmo terapêutica sobre a experiência historiográfica. Para tanto, preconizo o uso da ferramenta memorial, que metodologicamente estrutura as questões, discussões e mesmo as fragilidades do presente estudo. Prado & Soligo (2005, p.6) conceituam memorial (do latim *memoriale*) como “a escrita de memórias e significa memento¹⁰ ou escrito que relata acontecimentos memoráveis”. Os autores prosseguem, considerando que

10 Os autores consideraram *memento* no sentido de “lembra-te”, como uma marca que “serve para lembrar qualquer coisa (...), como uma caderneta onde se anota o que deve ser lembrado ou como um livrinho onde se acham resumidas as partes essenciais de uma questão”.

(...) ao narrar as coisas lembradas, os acontecimentos passados assumem vários matizes e nos dobramos sobre a própria vida. Ao recordar, passamos a refletir sobre como compreendemos nossa própria história e a dos que nos cercam. (...) o memorial é um texto em que o autor ‘faz um relato de sua própria vida’, procurando apresentar acontecimentos a que confere o status de mais importantes, ou interessantes, no âmbito de sua existência. (...) é um texto que relata fatos memoráveis, importantes para aquele que o produz, tendo em conta suas memórias. É uma marca, um sinal, um registro do que o autor considera essencial para si mesmo e que supõe ser essencial para os seus ouvintes/leitores (PRADO & SOLIGO, 2005, p.6).

A partir dessas conexões, propiciadas pelos autores estudados, iniciei meu processo de produção. Como traduzir as lembranças e acontecimentos vividos, gerando uma consciência crítica sobre minha própria história de vida? Como estruturar uma narrativa que permita minha própria atuação, sem que se limite as observações, em um deslocamento exclusivamente externo ao contexto da experiência?

Metodologicamente, Prado & Soligo (2005) sugerem que a produção de um memorial deve abranger o conhecimento das condições em que essas lembranças surgiram, de mesma forma quanto aos acontecimentos e relações propiciadas pelas escolhas feitas. Consideram ainda que não se pode reduzir o instrumento à “uma crítica que forçosamente avalia as ações, ideias, impressões e conhecimentos do sujeito narrador; é também autocrítico da ação daquele que narra, seja como autor do texto ou como sujeito da lembrança”, devendo ser também “(...) confessional, apresentando paixões, emoções, sentimentos inscritos na memória” (p.6).

Novamente vêm à mente uma das memórias que associo à minha formação criativa/artística. Foi o período em que residi em Salvador, em que o surgiu o desenvolvimento de histórias fantásticas sobre samurais, ninjas e lutadores de artes marciais. A reflexão que faço são os momentos onde supervalorizei minhas características “orientais” e a abertura possível pelos colegas de escola, para buscar tanto a aceitação em um grupo, quanto a sobrevivência e a fuga de algumas ameaças dessa idade (garotos valentões que faziam capoeira, karatê). Então eu dizia ser neto de samurais, de ninjas (junto com os filmes famosos na época, “Ninja branco”, “Ninja Americano”, acabavam reforçando minhas histórias cheias de estratégias, assassinatos e minhas performances que insinuavam golpes marciais e técnicas de combate).

Sobre a escola nesta época, é ainda muito vívida a experiência da oferta, por parte de minha professora de quarta série, de uma oficina de teatro extracurricular. Realizando um paralelo, o Estágio Supervisionado 1 e 2 acabou me trazendo muito para este período em particular, visto que a vivência de estágio que tive na escola também de pequeno porte, e apesar de não ser uma escola pública, era focada no ensino voltado para a comunidade de alto grau de vulnerabilidade de seu entorno. Mas a questão era basicamente a liberdade que se tinha em propor às crianças uma formação que não centrava os esforços unicamente nas disciplinas básicas de matemática, português, ciências. Lembrei-me da jovem professora

da Escolinha Au-Au que me iniciou no teatro, e fui impactado com a realidade das escolas e das crianças, o que gerou uma experiência de grande aprendizado.

Para mim tudo era muito novo, mas de forma empática buscava conexões com as crianças, lembrando-me de como era em minha experiência de infância. Naquela época além das dinâmicas e jogos, encenamos alguns textos. Até representei um trapezista para uma peça apresentada às crianças mais novas de minha escola.

Ser trapezista! Não havia me imaginado antes, nesta figura admirável do mundo circense. Partimos de uma pictografia em um livro infantil¹¹, não me lembro qual a autoria, mas acabei realmente sentindo a personificação através do imaginário. Por mais que o figurino se constituísse de papel crepom (trazia também algumas tiras de papel brilhante colorido presas ao meu uniforme), que o trapézio fosse frágil demais para suportar meu peso (*Não é para pendurar!* Era a recomendação pois era feito de dois fios de barbante enrolado com papel, provavelmente um rolo de cartolina para servir de haste), conseguia sentir o clima do circo e a emoção de receber os aplausos como um “verdadeiro” artista da área. Senti que foi um sucesso!

Mesmo compreendendo o jogo do faz-de-conta, busquei me entregar à verdade que cabia a mim naquele papel. Essa sensação que retornava é o que fortalecia a intenção de trazer para as crianças e jovens os benefícios e a alegria que senti. A problematização e as dificuldades percebidas em lidar com alunos que não tiveram voz ou outras oportunidades chamaram minha atenção para o processo que considero importante, o de considerar o contexto e a realidade que trazem consigo. São de momentos como esse também que penso surgirem algumas de minhas estratégias, como professor, de buscar o estímulo da construção de conhecimentos através de vivências de experiências, sempre com respeito e cuidados com as necessidades de crianças e familiares, na prática da tolerância e da empatia.

Em retorno ao presente material, restava-me ainda a definição de uma organização capaz a responder satisfatoriamente tanto à demanda institucional quanto à conclusão de meu processo de formação como professor de teatro. Considerei então o diálogo com os autores, sobre o memorial, a autobiografia, munindo-me de possibilidades e caminhos.

Soma-se a isso a contribuição de Passeggi (2008), que define um memorial autobiográfico como um gênero acadêmico autobiográfico (ou seja, sob demanda institucional), em que (auto) avaliamo-nos e refletimos criticamente sobre nossa trajetória intelectual e profissional, a partir de uma narrativa que explicita experiências significativas de nossa “autoformação”, situando projetos atuais e futuros no contexto também acadêmico e

¹¹ Com a pesquisa, o livro que pareceu mais próximo à ideia foi “O Circo”, uma coletânea de poemas de Roseana Murray (publicado em 1986. Companhia Editora Nacional/Editora Miguilim).

profissional. Nascimento G. (2010) colabora ao considerar que a “autoformação é estimulada quando, num movimento de investigação-formação, o sujeito procura explicitar sua trajetória de vida, tomando consciência de seus percursos formativos” (p. 74).

Câmara & Passeggi (2012) clarifica que

Em função da demanda institucional e do processo de escrita, distinguimos dois tipos de memorial: *memorial acadêmico* para designar aqueles que são elaborados por professores e pesquisadores para fins de concurso público, ingresso ou ascensão funcional na carreira docente e/ou para outras funções em instituições de ensino superior; e *memorial de formação* para designar os memoriais escritos durante o processo de formação inicial ou continuada, e concebido como trabalho de conclusão de curso no ensino superior, geralmente, realizado em grupo e acompanhado por um professor orientador. (CÂMARA & PASSEGGI, 2012, p. 4. Grifos das autoras).

Considerando essa categorização, adotei o sentido expresso pelo *memorial de formação*, uma vez que, para Prado & Soligo (2005), compreende “acima de tudo uma forma de narrar nossa história por escrito para preservá-la do esquecimento”, em que o *locus* privilegiado é o ineditismo da “experiência vivida por cada um de nós”. Nesse mesmo sentido, Nascimento G. (2010) caracteriza-o como um “gênero híbrido”, por ao mesmo tempo ser uma “escrita de si”, permitir sua própria avaliação, possuir potencialidade e preconizar-se como instrumento autoformativo, ser um “dispositivo reflexivo e formativo”, ao mesmo tempo em que é “avaliativo e certificativo” e, por fim, “permite que o ator-autor em formação desenvolva o exercício da reflexão sobre si e sua formação e inserção profissional, apropriando-se de seus processos formativos, se autoformando, se autoavaliando, e reinventando a si mesmo”(p.76).

Nascimento G. (2010) reforça ainda que

Para a escrita do memorial de formação, a atividade de pesquisa é imprescindível, uma vez que para a escrita reflexiva de si, articulando formação intelectual e prática profissional, é preciso buscar referenciais teóricos que tornem sua reflexão fundamentada, de forma que a narrativa de sua formação, de seu percurso intelectual e profissional não passe de uma descrição vaga, acríica (NASCIMENTO, G., p. 77).

Assim, no processo de construção desse instrumento crítico-reflexivo (e por que não, terapêutico), compreendi também que, conforme os autores Prado & Soligo (2005), a “exigência, principalmente interna” é um desafio a ser superado, visto que a motivação nos mobiliza, tendendo facilitar o ofício da escrita (p.7). Essa compreensão, fez-me retornar ao pensamento de que uma experiência não possui um direcionamento exclusivamente binário, com certos e errados. Ela possibilita que nos conectemos ao mundo como seres humanos que somos. Passeggi (2011) cita um excerto de Arendt (2008): “humanizamos o que se passa no mundo e em nós mesmos apenas falando sobre isso, e no curso desse ato aprendemos a ser humanos”. (PASSEGGI, 2011; p. 151).

Essa trajetória evolutiva é uma das transformações que busco, quase que incessantemente: Saber aprender a atuar no mundo, compreender e me reconstruir frente ao aprendizado, à experiência que me passa, que me transforma. Terminei esse primeiro capítulo com a “primeira nota sobre a experiência” de Larrosa (2002, p.25): “A experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriarmo-nos de nossa própria vida”.

2. Experiência e o Teatro Espírita

Penso que muitos dos caminhos de minha formação na licenciatura em Teatro foram escolhas feitas com base em meu processo de entrada na Doutrina Espírita. Quando pergunto quais eram minhas motivações de época, surgem a participação em um grupo de Teatro recém-formado na Casa Espírita (CE) em que eu iniciava o trabalho voluntário e os estudos, e em sequência instrução junto às crianças de um Posto de Assistência Espírita (PA) filiada à CE. Considero que esse contexto possibilitou uma espécie de reativação em meu interesse na docência, mais especificamente em processos educativos ativos.

Logicamente, o interesse pela educação também remonta ao acompanhamento que tive em minha infância, da valorização do aprendizado e do papel do professor, visto que meus pais e algumas das tias possuíam a formação de professores. Lembro também das brincadeiras infantis em que nos socializávamos conforme as experiências escolares e também minha passagem pela docência universitária. Por outro lado, eclodia em mim a possibilidade de compreender melhor tanto o campo da educação, que sempre me acompanhou como valor, quanto do Teatro como vertente de desenvolvimento humano.

2.1 Experiência e o Teatro

Sinto que é necessário também elucidar minha experiência no campo teatral. A lógica sobre essa questão é que, apesar de considerar serem poucas, minhas experiências teatrais também geraram modificações em meu *modus operandi* e meus pontos de vista com relação à própria experiência junto ao Espiritismo. Fora o Teatro escolar, utilizado por meus professores como ferramenta didático-pedagógica, minha formação no Teatro constituía-se principalmente como espectador, e também com participação em oficinas e um curso de maior duração que culminou em uma temporada de apresentações.

Apesar disso, considero que tive privilégios no sentido da vivência em culturas diferentes e o estímulo a “estar aberto” às oportunidades que se dispunham em meu caminho, em parte, pela educação dada por meus pais e a necessidade de adaptação às cidades e escolas por onde passei. É necessário esclarecer que meus pais buscaram fortalecer suas carreiras de bancários e a oportunidade, juntamente com aprovações em concursos os levaram a tentar “fazer a vida” em outros lugares diferente da cidade em que se originaram.

Desta forma ocorreu nossa transferência do interior do Paraná para Salvador, Bahia em 1980. Esta capital é uma cidade que eu sinto fazer parte de mim. A efervescência cultural soteropolitana de matriz africana continuou me estimulando mesmo que artisticamente meus pais, quase que

completamente, estivessem afastados das atividades culturais da colônia japonesa¹². Era algo importante e fomentada em nossa família a aquisição de conhecimento, estudo, esporte e saúde. Acabei revisitando esses pontos em diversos momentos em disciplinas no curso de licenciatura em teatro. Antropologia cultural, História da Arte-Educação 1 e 2, História do teatro no Brasil, Arte e Cultura Popular só para citar algumas.

Em memória ainda é marcante os esforços de minhas professoras da Escolinha Au-Au¹³, em me vestir de Xangô, de ensaiarem-nos (eu e minha irmã) para as principais datas com coreografias para as mães e pais, e, principalmente as datas folclóricas, onde íamos em manifestações culturais ou ao Teatro Castro Alves assistir a alguma peça infantil, promovida para nossa escola. A potente cultura brasileira baseada na ancestralidade africana da Bahia passava a mesclar com nossas raízes nipônicas, de uma forma intensa ao mesmo tempo em que gerava tolerância e aceitação da diversidade.

A lembrança dessas experiências surgiu principalmente enquanto cursava História do Teatro no Brasil, mais especificamente sobre o conteúdo do Teatro Experimental do Negro, de seu criador e mentor Abdias Nascimento. As associações e a motivação dos estudos de recorte racial foram essenciais para compreensão da cultura e também do campo artístico brasileiro. Nesse sentido, considero também algumas questões como o “Black Face¹⁴” e também do “Yellow Face” (que levantei em um dos fóruns de discussão da plataforma moodle por ocasião de uma das novelas apresentadas na época e da escolha do núcleo principal de atores e atrizes).

A disciplina gerou também a possibilidade de uma apresentação e uma rodada de conversa em homenagem à “Semana da Consciência Negra” em uma das escolas públicas de Cuiabá, por mim e meus colegas do curso de Teatro. Tive uma segunda oportunidade no Estágio Supervisionado 3 de realizar um trabalho na mesma escola, ministrando as aulas sobre Cultura Africana e Teatro a partir da pintura de Modesto Brocos y Gómez, intitulada “A redenção de Cam” com alunos do ensino médio, culminando na apresentação final de homenagem à referida semana comemorativa. A referida obra foi sugerida pela professora de artes da escola que me supervisionava na época, no estágio. Nesta aula em específico, deixava a sala preparada de forma que ao entrarem nela, os alunos podiam visualizar uma projeção da obra, e ouviam músicas de um repertório de matriz africana que eu disponibilizava. Em seguida, incitava com algumas questões sobre o que viam e por fim apresentava o Teatro Experimental Negro e uma gama de atores, atrizes e questões sobre a temática.

12 Havia um pequeno grupo de japoneses em Salvador e uma associação cultural, se existia, era muito inexpressiva e meus pais continuavam na música somente nas festas de amigos, cantando e tocando como lazer.

13 Nome fantasia da escola de Educação Piagetiana em que estudei do maternal até a 4ª série do 1º grau no início dos anos 1980. A fachada da escola representava um enorme cachorro.

14 De forma extremamente resumida, trata-se de uma discussão onde personagens de “fenótipo negro” (raça negra), no caso do “Black face” e de “fenótipo mongol” (raça amarela), no caso do “Yellow Face”, são interpretados por atores e atrizes de “fenótipo caucasiano” (raça branca), deixando vir à tona as questões como a do racismo institucional, ainda hegemônico.

Na sequência, os alunos sorteavam algumas palavras de origem africana (quitanda, carimbo, babá, quitute, macumba, paçoca, só para citar alguns exemplos) e eram solicitados a apresentar um significado sobre a palavra, a partir de ações, sem fala (caso não soubessem, deveriam criar). Eram indagados então sobre a origem daquela palavra e discutíamos o preconceito. Após algumas rodadas, os alunos agrupavam-se e deviam apresentar um desencadeamento de ideias, em uma cena em que os elementos fossem utilizados.

Outra construção cultural, diferente da experiência vivida em Salvador, mas potente por ser uma capital que valorizava a cultura dos povos, considero ser a da mudança de minha família, por volta de 1987, para a cidade de Curitiba. Essa experiência alimentava parte de minhas necessidades de arte. Ficava envolvido com as performances de artistas de rua nas feiras da Praça Rui Barbosa, peças no Teatro Guaíra e manifestações culturais nos diversos pontos da cidade.

Neste período havia ainda o retorno de minha mãe aos festivais de música japonesa e, desta vez minha irmã começou a acompanhá-la e a participar envolvida também pelos figurinos, acessórios e maquiagem. Em paralelo a isso, meu foco tornava-se o esporte competitivo, na natação que havia iniciado em Salvador.

Ao ingressar na faculdade de Fisioterapia no início de 1994, já na cidade de Londrina, acabei me afastando um pouco das atividades esportivas, mas me aproximando dos movimentos culturais estudantis da cidade. A música popular brasileira, o estímulo na própria universidade as atividades de extensão, incursões no RPG (*Role Playing Game*) principalmente *storytelling* (que considerava fundamental a narrativa) e o *Live action*¹⁵ (ou LARPs, Live Action RPG - modalidade de RPG onde há a caracterização do personagem, ação e ambiência em tempo real), consumo de quadrinhos e cinema são exemplos fundamentais de referências neste período, relacionadas à criatividade e a arte. Enquanto cursava a faculdade de fisioterapia (a partir de 1994), tomei conhecimento também do Festival Internacional de Teatro e Dança (FILO¹⁶) como curioso espectador, assistindo o que podia consumir de forma gratuita, maravilhado com as possibilidades cênicas deste mundo que era para mim, aparentemente, distante. O movimento de consumir esporadicamente o teatro gratuito, mas com intenso consumo de obras bibliográficas, musicais e do cinema mantiveram meu interesse na arte. Porém, segui com foco na área da saúde, da fisioterapia, com ênfase no movimento popular, saúde coletiva e nas questões relacionadas.

Após a formatura, iniciei uma pós-graduação *lato sensu* na área do esporte para fisioterapia, o que me possibilitou o primeiro emprego na área e idas todos os finais de semana para Curitiba. Nesse

15 Particpei como vampiro do clã *Tremere* em um único *Live action* entre 1994 e 1995, baseado na obra "Vampiro: a máscara". Aconteceu no Campus principal da Universidade Estadual de Londrina, no período noturno.

16 Página do festival no Ministério da Cultura: http://www.cultura.gov.br/por-dentro-do-ministerio/-/asset_publisher/dhdgdV8fiG9W/content/festival-internacional-de-londrina-68013/10883

período, fui frequentemente à feira do Largo da Ordem e apreciava as manifestações culturais e os artistas de rua. Isso se deu até aproximadamente 2001, quando, após a conclusão da especialidade, meus pais transferiram-se para Cuiabá, Mato Grosso. Acabei buscando novas oportunidades de serviço e também me instalei na cidade.

Em 2003 iniciei-me como docente do curso de fisioterapia no Centro Universitário UNIVAG, em Várzea Grande. A aproximação com alunos permitiu também contato com atores e atrizes jovens que participavam do grupo de Teatro Cena Onze. O interesse pelo teatro, pela atuação e os bastidores também foi estimulado pelas conversas e troca de experiências com esses jovens, e ainda permitiu a apreciação de algumas obras do grupo, como a exemplo do espetáculo “Águas”, de Silva Freire e Flávio Ferreira.

Em 2006, pude acompanhar boa parte dos espetáculos do 1º Festival Nacional de Teatro de Cuiabá¹⁷, organizado pelo Grupo de Teatro Fúria. Esse festival em específico permitiu minha aproximação do cenário teatral do estado de Mato Grosso, visto que até então só conhecia o que me era trazido por narrativa oral pelos e pelas colegas artistas ou não, ou mesmo por espetáculos pontuais que eventualmente tomava conhecimento de serem encenados na cidade.

Em 2007, um passo importante me tirou da “zona de conforto” com relação ao fazer artístico e à compreensão da arte. Em um dos corredores de nossa Universidade Federal, chamou-me a atenção um pequeno cartaz intitulado “A Arte de Fazer Teatro”. A proposta era de um curso de extensão de nove meses, onde as oficinas de preparação culminariam em duas apresentações.

O curso de extensão¹⁸, foi ministrado pela atriz e diretora Sarah Monarcos com a presença e apoio da professora Lúcia Palma¹⁹ em parceria com o Centro Cultural e Escola de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso. Em princípio o curso tinha a proposta de duração de abril a dezembro, totalizando um total de 148 horas em 36 aulas, divididas em 3 módulos (preparação, prática de montagem e espetáculo). Foram realizadas algumas mostras de cenas curtas onde eram apresentadas propostas de construção de personagens,²⁰ intitulada “VUER: Ensaio Aberto”. O nome da mostra, VUER foi escolhido para que não houvesse relação de sentido. Ao sermos perguntados sobre seu significado, a resposta era: “*O que você quiser que seja!*”. Possivelmente um sentido imediato era a sonoridade e

17 Publicações na mídia da época em <http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=255705>, e publicação oficial do Estado do Mato Grosso citando a época <http://www5.sefaz.mt.gov.br/-/governo-do-estado-investe-em-artes-cenicas>

18 Publicação da chamada para inscrições em <http://www.ufmt.br/noticias/noticia/7125/abertas-inscricoes-para-curso-de-extensao-%C2%B4%C2%B4a-arte-de-fazer-teatro%C2%B4%C2%B4>

19 Professora Lúcia Palma é arte-educadora, atriz, pesquisadora cultural e servidora pública federal aposentada, organizando a criação da Editora Universitária (UFMT) entre 1988 e 1992. Contribuiu também na criação da Federação Mato-grossense de Teatro, entre 1978 e 1985.

20 Acabei não conseguindo participar de última hora da apresentação, mas o processo de construção de meu personagem se deu a partir do sorteio de um fragmento de texto da obra “Arlequim, servidor de dois patrões” de Carlo Goldoni. A cena criada gerou o personagem de um samurai faminto que esperava seu senhor próximo da hora do almoço, e acaba perseguindo um rato. Por fim outro colega acabou interpretando o personagem. Naturalmente acabei fazendo um estudo breve sobre a *Commedia Dell’Arte* e este estudo permitiu a criação de outro personagem posterior, na montagem “O Inspetor Geral”.

também a relação dada ao se estabelecer uma conexão, “a costura²¹” entre as esquetes criadas. Além disso, participamos de algumas intervenções com base no “Teatro Invisível”²² de Augusto Boal, em eventos da Escola de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso.

Na fase de montagem de espetáculos estudamos, produzimos e encenamos “O Inspetor Geral” de Nicolai Gogol, que considero uma experiência marcante, visto os desafios e o envolvimento no processo. Além da pesquisa de imersão na cultura Russa (música, instrumentos, costumes, figurinos, cenários entre outros), aprofundamo-nos no contexto de época, em oficinas de dança típica, trabalhamos técnicas de vídeo, sombras, além de muita diversão e improviso. Nesse sentido fica o registro de construção de personagens para mim, o Dr. Christian, que se tornou uma figura de presença, com aparência e linguagem desconexas, além da oportunidade de “dançar” um solo como soldado Cossaco, a tradicional música Kalinka.

Considero que nossa estreia foi especial, em um final de semana (09 e 10 de dezembro de 2007, no Teatro Universitário da Universidade Federal de Mato Grosso). A motivação gerada pelo sucesso das ações realizadas e com o final de semana de espetáculo, propiciou a nós reuniões com dirigentes da Escola de Artes da UFMT e também a realização de novos encontros com a finalidade de planejar o futuro das ações teatrais a partir de 2008. Em 21 de janeiro, foi disparada uma mensagem de convocação para reunião²³ de ingresso “na Companhia de Teatro oriunda do curso A Arte de Fazer Teatro”. Já como a Cia Vuer²⁴ e partimos para uma temporada de um mês²⁵ no centro cultural (sextas, sábados e domingos, de 04 a 27 de julho de 2008) mais uma apresentação a convite do Sindicato de Trabalhadores do Ensino Público do Mato Grosso SINTEP (no Liceu Cuiabano em 12 de setembro de 2008).

Antes do início da temporada, realizamos ainda mais uma intervenção com base no “Teatro Invisível”, dia 06 de junho no Teatro Universitário da UFMT, por ocasião da aposentadoria da professora Lúcia Palma. A ação teve início por volta de meia hora antes da abertura do evento de homenagem intitulado “Com a roupa do Corpo”, com os participantes da Cia Vuer espalhados pelas imediações do Teatro Universitário. Após a temporada, mais algumas apresentações de esquetes, com o espetáculo “ReVUER” na Praça 08 de abril, nos dias 12 e 13 de dezembro, o início do estudo para “Feiurinha” que

21 É possível citar pelo menos dois exemplos: foi proposto como uma das estratégias de ligação da primeira mostra que ratos cenográficos aparecessem e gerassem interação com as cenas, para haver troca de personagem. Na mostra intitulada “LOVuer: o amor está no ar”, realizada na praça 08 de abril na região central de Cuiabá, a ligação de cena era uma personagem construída com o perfil de doméstica, que fazia a interlocução com os espectadores

22 Teatro Invisível é uma das modalidades do Teatro do Oprimido, criado por Augusto Boal e consiste em se preparar uma cena, representada em um espaço público para espectadores que não percebem como sendo espectadores, sem que haja a “revelação final” por parte dos atores e atrizes, gerando a diluição da cena como parte do cotidiano.

23 A estrutura de rotina das reuniões seguiu uma lógica, excetuando-se aquelas com objetivos burocráticos, administrativos ou com a presença dos dirigentes da Escola de Artes/ UFMT: informes, exercícios físicos, exercícios psicopedagógicos, exercícios propostos, além de outras discussões.

24 Divulgação do espetáculo na época da Cia Vuer disponível em <http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=320814>.

25 Publicação de chamada para o espetáculo deste período disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n6nGxTEoDQA>

não se concretizou, apesar de autorizada pelo autor, e do espetáculo de dia dos namorados “LOVuer: O amor está no ar” dias 26, 27 e 28 de junho de 2009, na praça 08 de abril, e dia 18 de julho de 2009 no Festival de Inverno de Chapada dos Guimarães (MT)²⁶.

Nesse sentido também vale ressaltar a apreciação dos espetáculos produzidos pela companhia de teatro Cena Onze, oficinas ministradas por este e outros grupos da cidade e também a presença como espectador dos espetáculos “Auto de Natal” e “Auto da Paixão”, estes últimos, ambos no ano de 2007 e 2008 com direção de Sarah Monarcos.

Esta aproximação das humanidades, mais especificamente da cultura, propiciou-me também a curiosidade pelas tradições da cidade, a ponto de participar em uma oportunidade da apresentação em 2008 de um dos grupos de Siriri, o “Tchapa y Cruz²⁷”, do bairro Bela Vista em Cuiabá. O grupo apresentava na oportunidade do 7º Festival de Cururu e Siriri de Cuiabá uma coreografia baseada no Centenário da Imigração Japonesa, e nós, um grupo pequeno de japoneses e descendentes fomos chamados a compor o corpo de “brincantes” do grupo.

Passei outros tantos anos formando meu referencial como espectador. Assistia ávido às manifestações culturais e também às poucas obras teatrais abertas à população em geral, durante festivais e eventos. Instigava-me a forma como eram criadas (ou traduzidas) as obras de autores da literatura e também de histórias muitas vezes conhecidas. Em muitas parecia haver o apreço ao texto, em outras, a interpretação era totalmente dissociada, com apenas algumas pistas simbólicas da obra original. Nas festas e eventos religiosos, também questionava até onde ia o “sagrado” e o “profano” das obras encenadas, e as regras pertinentes das raízes tradicionais.

Em outra análise, questões me eram pertinentes como a qualidade (considerando na época a veracidade e presença cênica das atuações) e a disponibilidade (considerando a entrega ao personagem pelos atores e a imersão de recepção em que éramos propostos como espectadores) da atuação e do resultado da encenação (como proposta final frente à obra conhecida). Podia ver a relevância e o objetivo da encenação da obra, quando de uma proposta doutrinária, como na “Paixão de Cristo”, ou outras passagens do “Novo Testamento” e, enquanto a plateia estabelecia o processo de recepção aceitando o jogo de cena, eu parecia não me perceber afetado, não imerso na experiência proposta. Na época, não fazia

26 Logo após a apresentação, o grupo foi convocado para apresentações pela UFMT, mas os componentes foram se desligando. Passamos a nos denominar Grupo Experimental de Teatro (GET) e em reunião do dia 01/08/2009 Cia UFMT de Teatro, que por questões acadêmicas possuía o status de Núcleo Experimental de Teatro (NET). Em seguida o Cia foi desvinculada da Escola de Artes e vinculada à Coordenação de Cultura da UFMT. Houveram propostas para mais cursos de teatro nos moldes “A Arte de Fazer Teatro”, mas não surtiram efeitos na manutenção dos integrantes da antiga Cia Vuer.

27 Notícia da época em < <http://cufacuiaba.blogspot.com/2008/08/festival-de-cururu-e-siriri-acaba-hoje.html>>. Trazia em uma das canções o seguinte verso: TCHAPA Y CRUZ /AQUI DA TERRA DE RONDON/ DIZ PARA TODO O BRASIL/ ARIGATO JAPÃO (bis) / MARAVILHA ORIENTAL/ ... QUE CHEGOU PARA BRILHAR/ TRAZENDO O PROGRESSO/ PARA TODA A CUIABÁ.

parte de qualquer movimento religioso e, de mesma forma, apesar de acompanhar alguns trabalhos, não possuía conhecimento teórico aprofundado.

Entendo ser importante salientar que desde a experiência com a montagem de “O Inspetor Geral” (Cia Vuer, 2007-2008) não parei mais de participar de oficinas, quando conseguia me programar para isto.

2.2 Caminhos construídos e Teatro Espírita

A Doutrina Espírita foi para mim mais um processo transformador, para dizer o mínimo. Entrei de licença em 2006 para um processo de mestrado em Saúde Coletiva pela Universidade Federal de Mato Grosso e retornava à Secretaria de Estado de Saúde de Mato Grosso no final de 2009, derrotado, sem perspectivas. Sem conseguir qualificar e concluir minha pesquisa, sofria cada vez que me perguntavam “*E aí? Terminou o mestrado? Sobre o que foi sua dissertação?*”. Percebia a pressão e tinha em mim algo “atravessado”, o coração apertado, sufocado. Sentia cobranças por todos os lados, mesmo que estas não se pronunciassem em alto e bom som. Foi um momento de diversas desconexões, que geraram um processo tumoral, um processo depressivo (só pude fazer essa análise à *posteriori*) e problemas pessoais de relacionamento.

Os questionamentos eram inúmeros e minavam cada vez mais minha confiança pessoal. Acabava passando uma impressão de modéstia, de humildade, mas era insegurança em diversos aspectos, um sofrimento que é desnecessário mensurar nesse exato momento. Faltava muita coisa dentro de mim, havia uma sensação de vazio, de que só restava “tocar a vida”. Ao mesmo tempo, iniciava uma peregrinação em busca da “saúde perdida”: psicoterapia, quiropraxia, alimentação saudável... E, após algumas questões trabalhadas, fui buscar a espiritualização.

Em lembrança, vejo agora que percebia a Doutrina Espírita com bastante desconfiança, provavelmente pelas experiências religiosas que tive, aliadas a algumas leituras que tratavam com um pouco de ceticismo os movimentos religiosos, mas analiso que fazia leituras por ocasião da presença de alguns romances espíritas na casa de minhas tias paternas. Uma lesão em coluna quando adolescente me oportunizou diversas leituras enquanto mantinha-me acamado, principalmente sobre “Copos que Andam²⁸”, algo que alguns colegas em uma escola de Curitiba haviam me contado e eu mantinha a curiosidade.

28 Livro do espírito Antônio Carlos, psicografado por Vera Lúcia Marinzeck de Carvalho de 1990.

Porém o Teatro Espírita destaca-se como experiência para esse TCC, uma vez que retoma um caminho que considerava perdido, a fé, ao mesmo tempo que me descortinava possibilidades de estudo e satisfação que até aquele momento pensava ter perdido. Por isso a importância tanto da instituição quanto do contexto que se estruturava como marco introdutório na Doutrina Espírita e também para análise nesse estudo. Para tanto, farei uma breve introdução da instituição que frequento.

2.2.1 Breve histórico: Associação Espírita Wantuil de Freitas

Sempre fui ávido leitor e apesar de não professar uma fé religiosa, considerava-me cristão e também tive acesso à literatura filosófica, religiosa, científica e “Universalista²⁹”. Assim, acabei conhecendo em 2004 através de amigos e a frequentar com mais assiduidade (por volta de 2009) as palestras da Associação Espírita Wantuil de Freitas (AEWF) em Cuiabá. Para melhor compreensão do contexto que me inseri, apresentarei esta Casa Espírita. Em sequência, farei um breve detalhamento sobre minha aproximação da Doutrina Espírita e do trabalho da casa, com fins de situar e ambienta-los em minha experiência.

No sítio da internet da AEWF³⁰ há um pequeno histórico em que um grupo de voluntários, após participar de uma CONCAFRAS³¹ em Paracatu (MG) no ano de 1993, e motivados pelas ações e atividades de caridade que haviam experimentado no referido encontro, resolveram criar um “Posto de Assistência Espírita” dentro dos moldes de trabalho do Movimento Auta de Souza³². Dessa forma, fundou-se no ano de 1995 a “Sociedade Espírita Wantuil de Freitas”, em homenagem ao homônimo ex-presidente da Federação Espírita Brasileira.

Fazem parte da AEWF associados fundadores, contribuintes e efetivos. A instituição é gerida por conselhos (administrativo, fiscal, fraterno e consultivo). O conselho fraterno conta com representantes dos 6 institutos (da caridade, da criança, da divulgação, do esclarecimento e família, do jovem e instituto da mediunidade) além da comunicação social e do Lar de Amparo Espiritual Eurípedes Barsanulfo. Estruturalmente, a associação compreende um grande número de “postos de assistência espírita”

29 Considero para este estudo a questão Universalista como sendo uma corrente de pensamento em que se preconiza uma espiritualização acima da diferenciação entre as diversas crenças e religiões, utilizando de suas ferramentas e técnicas, mas sem se ater as restrições de seus dogmas, posturas, padrões, vícios e maniqueísmos. Versa nesse sentido, por uma “linha comum” entre todas as crenças e religiões.

30 Link para o sítio institucional em <http://wantuildefreitas.com.br/>

31 CONCAFRAS-PSE é sigla de Confraternização das Campanhas da Fraternidade Auta de Souza – Promoção Social Espírita. Link: <http://www.concafras.com/site/concafras/>.

32 Algumas das sistematizações a serem seguidas quanto o funcionamento e atuação das casas espíritas “filiadas” ao movimento, o referido “molde” citado, podem ser encontradas no sítio <http://www.ocentrospirita.com/centrospirita/>.

espalhados pelas cidades do Mato Grosso, e em sua sede, existe ainda um educandário Maria de Nazaré, que atende crianças do jardim 2 à jovens do 9º ano do ensino fundamental, um auditório de aproximadamente 400 lugares, uma cozinha industrial, um refeitório, e os recém-inaugurados prédios da faculdade e do Lar de Idosos.

Os inúmeros voluntários, estudantes da doutrina espírita, dividem-se em grupos que realizam práticas assistenciais e de caridade em bairros periféricos de alta vulnerabilidade social em Cuiabá, Várzea Grande e diversos municípios do estado. Este grupo denomina-se “Trabalho Maria de Nazaré” e os subgrupos dividem-se em “Postos de Assistência” (PA), “Casas Espíritas” (CE), “Educandários” (Ed), que além do trabalho social promovem ações culturais³³, campanhas sociais e educativas e divulgação da Doutrina Espírita.

As CE e PA possuem como principal foco as famílias consideradas carentes, vulneráveis, de baixo poder aquisitivo e de condições precárias de vida e trabalho no território adscrito, o que possibilitaria também a transformação de olhares dos voluntários frente a comunidade, uma maior inclusão da comunidade aos benefícios materiais e de apoio espiritual oferecidos por essas aglomerações de trabalhadores e também um processo de desenvolvimento pessoal para todos os envolvidos.

Existe uma divisão do trabalho tanto nas CE quanto nos PA para orientação e direcionamento dos voluntários nas ações destas instituições. A peculiaridade é que em cada trabalho (CE ou PA), há uma subdivisão organizativa coordenada e colaborativa que responde pelas decisões da associação, os Institutos para as CE e as Comissões, para os PA. Além da divisão por institutos nas CE, há uma comissão intitulada “Alegria Cristã”. De mesma forma, a “Alegria Cristã”, também existe como comissão nos PA, possibilitando a participação de todo e qualquer interessado. Segundo a página AEFW, esta comissão possui os seguintes objetivos³⁴:

1. Divulgar a Doutrina Espírita através da Arte Cristianizada, estreitando os laços afetivos por meio da fraternidade legítima;
2. Promover momentos que dinamizem o entrosamento fraterno, a harmonização, a alegria entre os trabalhadores, sensibilizando-os para a importância do lazer como fonte de integração e apoio vibracional; (AEFW, acesso em 01 de julho de 2018)

Não proponho aqui realizar qualquer análise sobre os objetivos explicitados para funcionamento da referida comissão, porém é importante salientar que os voluntários pertencentes a este subgrupo, sejam nas CE, sejam nos PA, são solicitados a realizarem dinâmicas, brincadeiras, jogos, utilização de música,

33 Neste trabalho memorial não se propõe problematizar o conceito de “ação cultural”, visto que a proposta institucional para tanto o objeto da “cultura cristã” e o processo de esclarecimento e divulgação da Doutrina Espírita. São exemplos o “Clube do livro Espírita”, sessões de cinema com discussões e reflexões doutrinárias, apresentações de canto coral, flauta, música entre outros.

34 Conforme informações colhidas através do sítio < <https://wantuildefreitas.com.br/alegria-crista/> >

artes (principalmente música, canto, dança), visando à interação e o fortalecimento da relação entre os demais subgrupos das organizações.

2.2.2 Berinjela como entrada...

Meu primeiro contato com a instituição se deu por um pedido de auxílio, companhia e ajuda de uma amiga, por volta de 2004, que passava por problemas pessoais. Sem compreender exatamente como trabalhava a instituição, acabei não participando do processo, ficando ora no carro até seu retorno, ora nos ambientes da lanchonete ou da livraria. Não sei bem em que momento acabei decidindo me inscrever em uma triagem e iniciando um “tratamento espiritual”.

O “tratamento” consistia em estar presente durante três semanas, às terças e quartas à noite para assistir palestras e receber instruções; e em uma atividade chamada de “Campanha da Fraternidade Auta de Souza” nos domingos de manhã; ficando a opção de conhecer o trabalho comunitário também no sábado de manhã e a Escola de Estudos Espíritas nos sábados à noite. Consistia também do tratamento a implantação do “Culto do Evangelho no Lar” e a manutenção de uma mudança rotina e filosofia de vida, denominada “Reforma Íntima³⁵”, além de fazer uso de “Água fluidificada” e “Passes magnéticos”. Ao final de três semanas, era solicitado a conversar novamente com um triagista da casa, para acompanhamento ou “alta”. No entanto não vou me ater às explicações sobre esse processo.

No final de alguns meses, participando somente das terças, quartas e ter o culto do Evangelho implantado em meu lar, em meu retorno de segunda feira, tudo parecia bem e a triagista fez um convite para que me voluntariasse como trabalhador da casa. Naquele momento recusei a oferta, pois iria iniciar meu processo de mestrado e acabei deixando de frequentar a casa.

Entre 2006 e 2009, não frequentava mais a AEFW, por ocasião dos estudos do mestrado. No final de 2008 e início de 2009 um novo contato. Retornava ao setor de Gestão de Pessoas da Secretaria de Estado de Saúde e acabei atendendo a colega Eloá Pimenta que se queixava de dores na coluna, em um momento em que também retornava de um período de qualificação no Rio de Janeiro, como atriz e palhaça. Foi uma apresentação dupla, em dias diferentes (uma como Áurea Kelly, seu nome de registro oficial; outra como Eloá Pimenta, seu nome preferido,

35 Por reforma íntima considerarei, a título deste trabalho, o processo contínuo de busca pelo aperfeiçoamento moral e espiritual, com base no conhecimento de si mesmo, segundo o que cita Allan Kardec, no “Evangelho Segundo o Espiritismo”, capítulo XVII, item 4: “Reconhece-se o verdadeiro espírito por sua transformação moral e pelos esforços que faz para dominar suas más tendências” (Federação Espírita Brasileira, 2008. p.340).

artístico), sinceramente imaginei serem duas pessoas distintas. Trocamos contato e ela logo me convidou para um projeto pessoal de “alegria institucional”. O projeto consistia em levarmos para nossos colegas a oportunidade de sorrir, buscando a alegria nos ambientes “endurecidos” pela burocracia do serviço público.

Em contrapartida, acabei recebendo uma breve iniciação no mundo da palhaçaria, a fim de nos apresentarmos em diversas situações cômicas em prol da “Qualidade de vida”. Fui apresentado a mais um “alter ego” de Áurea Kelly (Eloá Pimenta), a palhaça Pimentinha. A primeira instrução era aprender com as crianças, mantendo a curiosidade e espontaneidade, prontos para aprender com tudo e com todos. A construção de meu palhaço, de forma rápida, seria uma apresentação desse meu Eu-criança, com aproximados sete anos de idade e com uma irmã de 06, a Pimentinha.

Nascia aí o Berinjela. Seu nome foi pensado a partir de meu apelido de infância dado por diversão pelos meus primos, do *nassu* (que lembra meu nome do meio, Yassuo) de *nassubi*, ou berinjela em japonês, aproveitando a conexão com a Pimentinha. Além disso, Berinjela tinha a função de contrastar com Pimentinha sendo sério, mandão, ranzinza, responsável.

Pimentinha passava então a ser irmã mais nova de Berinjela. Tinha a característica da inocência e da rebeldia com o irmão, aproveitando do perfil expansivo, sorridente e espalhafatoso de Eloá Pimenta. Havia bastante sintonia na parceria e fiquei no aguardo dos convites para apresentações como dupla.

Recebi então um convite para apresentar algo rápido para abertura de um evento dos cursos da área de Saúde (se não me engano, em uma Jornada de Fisioterapia) no Centro Universitário UNIVAG de Várzea Grande MT em que eu ministrava aulas. Resolvemos ensaiar então um texto de Eloá intitulado “Vida de Palhaço³⁶”, em que fazíamos uma pessoa e sua consciência, dialogando a construção de si como palhaço. Uma estreia em meio a muita gente conhecida, alunos e colegas de trabalho. Foi uma experiência muito importante visto que possibilitou uma significativa confiança e também possibilitou um “saber fazer”.

Berinjela por si só foi um marco em minha história. Ao mesmo tempo que resgatava algumas memórias de minha origem, resgatava também minha autoestima, ressurgia um lado criança que há muito se ocultava, da seriedade cobrada e pelas imposições que interpretava de minhas próprias escolhas profissionais. Sentia aos poucos um pouco de ar fresco nos pulmões, um sorriso, mesmo que tímido, no rosto. Começava a lidar com minhas dificuldades e as falhas que julgava ter. Em paralelo, o pensamento de estender as pessoas essa sensação mais livre,

36A esquete pode ser encontrada pelo link:< <https://www.youtube.com/watch?v=xP2oiltDJQY>>

criativa, de visão, parecia ser um ponto de motivação para cuidar do próximo. Reforça-se a isso a descoberta e a retirada de um lipoma, na região subescapular. Veio então a vontade de me voluntariar, de fazer algo para retribuir a agora grata vida que percebia!

Assim, depois de alguns anos retornava ao processo de tratamento espiritual, com uma visão renovada. Sentia a necessidade do voluntariado e entendia haver passado por experiências dolorosas o suficiente para que eu desejasse sair da zona de conforto. Frequentando passivamente a AEFW (no sentido de assistir às palestras, receber o tratamento e não me voluntariar aos trabalhos da casa), buscava compreender seus alicerces epistemológicos ao mesmo tempo em que era apresentado às rotinas do trabalho na caridade. Um dos pré-requisitos informados por uma das dirigentes foi a de me inscrever e cursar a Escola de Estudos Espíritas.

No final do primeiro semestre de 2010, havia na lembrança os momentos em que somente levava pessoas à AEFW, do convite ao trabalho após alguns meses de tratamento espiritual na casa (que recusei por conta do mestrado) e tive a informação de que haveria uma “Cirurgia Espiritual” (mês de agosto). O preparo para essa cirurgia iniciava por uma triagem em uma segunda-feira e como esta estava próxima, de uma semana de tratamento. Conteí para a triagista alguns problemas que mais me afligiam no momento e me dispus ao trabalho e também ao convite para estudar a Doutrina Espírita nos sábados. Preparei-me então para o estudo, trazendo comigo também a vontade de me permitir aos trabalhos da casa. Já conhecia um pouco os trabalhos da semana como um frequentador que assistia às palestras e recebia os tratamentos da casa. O curioso é que havia decorações festivas (lembro de balões, tecidos de TNT e papéis coloridos), fazia frio em Cuiabá e havia bastante gente na casa (mais do que nos dias de semana). Fiquei sabendo então que havia ocorrido um “Encontro Fraternal”, que parecia para mim uma espécie de congresso, ambientes enfeitados, coloridos, um “retiro espiritual” com muita gente cantando e participando.

Era 21 de agosto de 2010. Entrando no salão principal, tomei um dos assentos livres e fiquei aguardando. Tudo era muito novo para mim, mas marcou o fato de no momento dos recados iniciais uma representante de comissão da Alegria Cristã, que chamarei C (coordenadora) vir à frente buscando explicar o início de oficinas de teatro na casa, na pretensão de que uma obra literária de Francisco Cândido Xavier intitulada “Paulo e Estêvão”, com o roteiro já adaptado, fosse encenada. Além de que as pessoas que quisessem fazer parte dirigissem-se à moça que chamarei de A (de assistente). A estava sentada em uma das cadeiras da frente, ao ser apresentada, levantou-se e acenou à plateia para que identificassem sua localização. Achei muito interessante a possibilidade de participar, sem pretensões, do grupo

de alunos da instituição. Levantei-me e fui até a Assistente, que pediu somente o nome, telefone e e-mail para entrarem em contato mais para frente.

Enquanto esperava por uma resposta, adentrava em um mundo novo e me colocava à disposição do trabalho. Recebi os tratamentos e participei como paciente da “Cirurgia Espiritual”.

Paralelamente, em meu serviço, retornei ao projeto de canto coral da SES-MT que participava desde 2005, além de aceitar trabalhos de palhaçaria como voluntário seja nos eventos da AEFW ou nos PA, muitas vezes levando a participação de Pimentinha. Como voluntário, utilizava técnicas manuais de fisioterapia aos internos do Lar de Eurípedes, uma casa de apoio da AEFW que auxiliava pessoas com depressão, tentativas de suicídio, de abortamento, problemas de relacionamento entre outras questões.

Quando não pensava mais nas oficinas de teatro, no dia 02 de setembro de 2010 (quinta-feira) recebi um e-mail de C, do dia anterior com convite para participar de um encontro no sábado às 15:00 e em anexo, uma cópia do roteiro intitulado “Paulo & Estêvão”, com 31 páginas. Na época não havia lido a obra de mesmo nome, tinha iniciado “Há dois mil anos” de mesmo autor, por causa dos estudos da Escola de Estudos Espíritas. Como o encontro era muito próximo, acabei fazendo somente uma leitura rápida do texto na esperança de que tudo fosse explicado.

Basicamente a obra conta a importância de Estêvão (Jeziel) e de sua jovem irmã Abigail, na transformação de Saulo de Tarso, um jovem e nobre cidadão romano, fariseu, “Doutor da Lei” e perseguidor dos seguidores do Cristo, em Paulo de Tarso, um humilde tecelão, mas importante figura do cristianismo considerado o “apóstolo dos gentios” devido às passagens constituintes dos “Atos dos Apóstolos” do Novo Testamento. Importante salientar o grande valor que o estudo dessa obra acrescentou em minha visão e condução de minhas decisões. A característica de seguidor das leis e regras de Saulo/Paulo parecia encaixar-se perfeitamente à minha personalidade, gerando uma identificação que considero hoje, imediata.

2.2.3. Trabalhando na reforma

No horário e dia marcados cheguei ao encontro, mas o local parecia vazio. Andando pelo local, encontrei uma garota carregando um balde com água, rodo e pano de chão. Perguntei sobre a oficina de teatro e ela me pediu para acompanhá-la até uma sala, começando a passar o pano molhado em seu piso. A conversa foi bastante amistosa, o que me deixou tranquilo mesmo sem conhecê-la, ou qualquer das

pessoas que por ali chegavam. Logo em seguida, consideramos que o grupo presente iniciaria a reunião. Sentamos em roda e iniciamos uma rodada de apresentações.

Quase que a totalidade dos participantes, considerando o primeiro dia de oficina, já se conhecia devido às atividades da casa e a participação nas comissões (mocidade, alegria cristã, infância, entre outras), alguns já possuíam vínculos fortes de amizade e intimidade (eu estava entre os poucos desconhecidos, novatos completamente). Os participantes possuíam um perfil amistoso e aberto, permitindo-me dissipar os medos em não ser aceito em um grupo fechado.

Conhecemos a responsável pela instrução nas oficinas e adaptação da obra “Paulo e Estêvão” para teatro, a diretora Bárbara. Esta apresentou-se como advogada, com breve passagem pela faculdade de psicologia, além de vivenciar naquele momento a experiência de ser mãe recente pela segunda vez. Relatou também ter dores imensas em quadril e coluna e contou um pouco de sua experiência como diretora de teatro. Outra pessoa que acompanhava as atividades era C, por sua vez, que se dispunha a marcar as reuniões/ensaios, organizar os contatos e providenciava o espaço para as oficinas, que variavam entre as salas do Educandário Espírita Maria de Nazaré e as salas dos cursos da Escola de Estudos Espíritas.

Como regras pactuadas estavam os horários de início e término das oficinas, momentos de banheiro e hidratação, além de nossa função como trabalhadores da CA, nossas responsabilidades e deveres com o cuidado próprio e do próximo. Uma das colocações que me lembro era quanto à sensualização e à vaidade, visto que havia a necessidade de se explicitar não ser o Teatro Espírita o veículo para esses fins em específico, por isso a importância da “Reforma Íntima”, ou seja, trabalharmos o nosso íntimo para que nossas tendências e necessidades sejam conhecidas e melhor utilizadas. Percebi também que a grande maioria não possuía experiência com o teatro, a não ser do que consideravam “teatro de escola” (realizado como tarefa para alguma disciplina específica), mas busquei centrar-me na possibilidade de me manter aberto, mesmo conhecendo alguns dos exercícios propostos.

2.2.4. Percebendo o processo vivo...

O processo de montagem do espetáculo durou por volta de sete meses (de setembro de 2010 a março de 2011, considerando também as lacunas de tempo de preparação em que o espetáculo havia sido adiado, cancelado, reprogramado), intercalando as rotinas de oficinas e ensaios com outras pequenas mostras teatrais e performances em que éramos convidados como grupo.

A primeira lista oficial de participantes contava com 24 integrantes, com idades entre 12 a 38 anos. Quanto às experiências teatrais, somente eu e mais quatro pessoas referiram alguma vivência ou participação de montagem prévia. Quanto à ocupação, a maioria era

estudante (17). Duas participantes, C e a diretora Bárbara traziam suas crianças à oficina (ambas com filhos pequenos, sendo que o companheiro de Bárbara em vários momentos esteve presente, cuidando de seus filhos e participando da equipe de produção).

Essa experiência foi para mim marcante e intenso, fruto de um processo em que havia muita confiança, foco e compromisso. Uma de minhas percepções era quanto à seriedade e o foco no trabalho por parte dos participantes, a grande maioria de jovens recém-saídos da adolescência. Outra questão que levanto era a vontade coletiva de estar nas oficinas, de desenvolver vínculos e reciprocidade.

Mesmo em se tratando de um memorial de formação, senti falta de alguns detalhes em minha memória, o que possibilitou a realização de uma entrevista com Bárbara, uma contribuição que considero valiosa para as reflexões sobre o tema em estudo. A entrevista, para essa finalidade, foi utilizada como um “espelho retrovisor”, em que pude revisitar, partindo de seu atual ponto de vista, o processo realizado àquela época. Foi realizada somente por ocasião do presente trabalho de conclusão de curso, em que relata o entendimento sobre o que considerava e ainda considera importante, no sentido da estruturação de um grupo de teatro espírita e também da arte, de maneira geral:

O que eu entendo que seja importante, no sentido de estruturação de um grupo de teatro espírita, é a questão de... de não abandonar a (alongado)... (faz um tsc com a boca) a reforma íntima... portanto a auto observação, o autoconhecimento... a arte ser dirigida pra esse objetivo, né? A arte se... se (alongado)... a arte se valer desse objetivo, a arte servir a esse objetivo... e, além disso a (alongado)... (tsc estalo com a boca) a... a qualificação desse corpo (Bárbara, expresso verbalmente).

O relato de Bárbara considera como ponto importante a “reforma íntima”, uma das principais recomendações na “formação” de médiuns da AEFW. Mesmo desconhecendo a rotina, acabei compreendendo que possuía como base a importância da “reforma íntima” para o artista espírita. Cézár (2015) considera, nesse mesmo sentido que “quando sobe ao palco o artista é médium dos espíritos que comungam de seus pensamentos, tornando-se canal intermediário das vibrações fluídicas da espiritualidade que, irradiado através dele, podem ser ampliadas e oferecidas ao espectador” (p.99).

Importante salientar que a visão do trabalho mediúnico pode gerar controvérsias. O que foi exposto na fala de Bárbara, no fragmento do autor e no direcionamento da reforma íntima sugerido aos trabalhadores médiuns da AEFW e a mediunidade em si, não é o objeto de estudo deste trabalho, são possíveis diversos níveis de aprofundamento na questão e uma gama de futuras pesquisas nesse sentido. Faço aqui um paralelo para o entendimento sobre a mediunidade, porém de maneira simplista. Assemelha-se a uma sintonia por ondas de rádio, em que o pensamento do médium acessa o chamado “Plano Espiritual” (entre as diversas sintonias existentes), ou seja, além do plano material em que atuamos, por

afinidade (no caso do rádio, uma frequência específica). Uma vez que não haja compreensão dos pensamentos que são “exclusivamente” nossos, considera-se que a reforma íntima permite, quando bem praticada, essa distinção. Neste caso, o médium inicia a compreensão dos pensamentos e vontades que são inerentes ao seu próprio espírito e aqueles gerados por outros que possuem uma mesma “frequência”.

Na questão das estruturas dramáticas, o Teatro Espírita deve trazer dois pontos principais, segundo Bárbara:

As mensagens devem ter conteúdo capaz de melhorar o sentimento das pessoas em relação a si e/ou à vida (Bárbara, expresso em mensagem).

Entendo nesse ponto que os conteúdos devem ser direcionados à reflexão, ao exercício da reforma íntima, visto que tanto os atores e atrizes, quanto os espectadores do Teatro Espírita podem usufruir dos benefícios gerados pelo estabelecimento da conexão. Os atores e atrizes no estudo da melhor forma de levar a mensagem, o espectador quando em processo de recepção, interpreta a partir de suas experiências e atribui sentidos.

Além de que,

Então nossas peças não podem ficar sem amarração, nem terminar de forma desestabilizadora (Bárbara, expresso em mensagem).

A questão de não possuir amarrações, é, segundo minhas percepções, a de não deixar aberta a obra para fomento às reflexões em que as conclusões sejam consideradas caóticas ou negativas. De mesma forma o conceito de término desestabilizador, em que uma peça de teor Espírita, não deveria provocar choques, traumas, sensações finais que abalem a harmonia e tampouco as frequências que se estabelecem pensamentos considerados bons, principalmente pelo fato de que muitas das pessoas presentes aos espetáculos do grupo passavam por processos de tratamento espiritual, geralmente vulneráveis aos sentimentos mais negativos, e com aqueles em que sentem dificuldades em lidar.

A Associação Brasileira de Artistas Espíritas (ABRARTE) para esse exemplo sugere que os Grupos de Teatro Espírita sigam o seguinte “roteiro de reunião”, algo que, com devidas adaptações, é seguido na maior parte dos trabalhos voluntários realizados pela AEFW:

Leitura de uma página doutrinária seguida de prece feita por um membro do grupo e comentada livremente pelos demais ou de forma dirigida pelo coordenador (5 min.);

Leitura de um texto doutrinário que propicie o diálogo e a troca de saberes sobre a Doutrina Espírita e a atividade que se deseja desenvolver (20 min.);

Dinâmicas de grupo e exercícios de preparação vocal, corporal e de interpretação voltados para a atividade a ser desenvolvida (30 min.);

Construção ou leitura do texto, marcação das cenas, ensaio da apresentação (40 min.);

Comentários dialogados sobre as atividades do dia, o processo, os avanços, as buscas, sempre buscando ter em foco o olhar da Doutrina e a manutenção do sentimento fraterno entre os participantes (20 min.);

Prece de encerramento realizada por um membro do grupo (5 min.) (ABRARTE, 2014).

É possível descrever brevemente como eram realizadas geralmente as oficinas de teatro do grupo, conforme foram registradas em minha memória. As oficinas eram realizadas na frequência de uma vez na semana, aos sábados no período vespertino com aproximadamente duas horas de duração. Havia sempre uma rotina, pactuado por todos e executado logo que chegávamos ao local de prática.

Utilizávamos no início o espaço físico do Educandário Espírita, portanto de salas de aula, o que gerava a necessidade de organizarmos a sala, varrer, passar pano e, ao término, reposicionar novamente as mesas e cadeiras. O cuidado com a sala favorecia também um ritual tradicional do teatro: o de tirar os calçados. Havia também o costume de realizar conversas e avaliações de início e fim, organizados em roda. Nesses momentos, alguns começavam as cantigas da casa³⁷, sendo seguidos por outros até o momento em que recebíamos alguma instrução de Bárbara ou outro membro do grupo (de preparação, de início das atividades e até mesmo algumas informações pertinentes). Após os cumprimentos iniciais, era realizada uma leitura de uma página de algum livro de reflexões³⁸ baseados em princípios cristãos da doutrina, uma prece espontânea, a leitura do Evangelho Segundo o Espiritismo. Em seguida, realizávamos um aquecimento, alongamentos gerais e éramos conduzidos aos exercícios coletivos e individuais. Como objetivos havia uma sequência de oficinas que preconizava o exercício da dicção, ritmo, consciência corporal, sensibilização e um fechamento para as atividades do dia.

Sobre o trabalho realizado para o espetáculo “Paulo & Estêvão”, Bárbara elucida uma questão específica, considerando a sensibilidade mediúnica e a “proteção espiritual” do grupo:

No caso de “Paulo & Estêvão” em específico... nós mediunizávamos as (alonga)... (tsc barulho com a boca) o corpo de atores. É... a gente formava uma cúpula magnética. Enquanto eu caminhava em torno do grupo era formada uma cúpula de energia, uma cúpula magnética que era como se fosse uma barreira protetora... aquele... ai a... a energia que eu deixava em torno da roda... e... a... é... firmada essa barreira, firmada esse círculo... né? Em que vocês atuavam, nós... puxávamos as memórias daquelas... daquelas entidades que estavam colaborando conosco no trabalho. É... a maioria das memórias na verdade, eram memórias de estudo. Era como se os espíritos... apresentassem para os atores “quadros mentais”, e esses atores, eles pegavam as “máscaras”. Por isso as vezes, nós fazíamos aquele exercício (pausa)... é... aquele comando “peguem suas máscaras”... né? As máscaras desciam do céu... era uma (alonga)... é uma linguagem metafórica... e... é... “coloquem suas máscaras”, as pessoas colocavam e naquele momento de colocarem as máscaras, elas estavam mediunizadas pra receberem aquela tela mental e reproduzir a

37 Inicialmente não estava familiarizado. A maioria dos integrantes fazia parte da Alegria Cristã e dos trabalhos da casa, que por sua vez possui um hinário, que contém diversas canções e acordes para serem tocados pelos “violeiros”, divididas em quatro grupos: músicas harmônicas, animadas, estrangeiras e infantis. Disponibilizadas gratuitamente pelo sítio <http://www.ocentrospirita.com/centrospirita/alegriacrista.php>.

38 Como exemplo os livros de Chico Xavier: Fonte Viva, Pão Nosso, Sinal Verde, entre outros.

(alonga)... reproduzir a cena que era dedicada à cada um (Bárbara, expresso verbalmente).

O sentido expresso por Bárbara mostra um exercício realizado algumas vezes na preparação de atores e atrizes para construção dos personagens relacionados à obra em questão. Basicamente, esses “quadros mentais” remetiam-nos às imagens, sons, cheiros, sensações, emoções de informações subentendidas das percepções advindas do livro físico e das experiências culturais que obtínhamos de pesquisas e leituras de outras obras (exemplo: Ano de 34, cidade de Corinto... observamos muitas pessoas, o que elas fazem? Sintam o cheiro da cidade, vocês estão na cidade, fazem parte dela, o que vocês estão fazendo?). Havia um cuidado que para mim foi mais marcante: havia sempre a orientação de gratidão pelas informações e uma despedida da “máscara”, orientada por Bárbara.

Sobre as máscaras, os exercícios acabavam conduzindo-me ao sentido dos ritos primitivos trazidas no Teatro Grego, também na própria relação intrínseca dos seres humanos com esses objetos. Entendo que há um sentido de transformação, como se a máscara permitisse uma incorporação de poderes, de energia àqueles que a utilizam. Trazia até nós o “algo mais” subjetivo, além da técnica o simbólico, o sensorial, o imaginário, o espiritual. É possível também entrar no mérito de referências como as máscaras Dell’Arte e os estudos de Dario Fo, porém não é objetivo desse estudo o aprofundamento teórico nesta temática.

D considerou *a posteriori* alguns pontos de atenção enquanto dirigia atores e atrizes: “Enquanto diretora tentei, por todo o período em que desenvolvi as minhas atividades, conciliar a modelagem dos corpos com o realocamento e a resignificação das emoções dos atores que estavam sob o meu comando”. Em minhas percepções, entendo que Bárbara trabalhava em nós a modelagem dos corpos a partir das ações que realizávamos em composição aos “quadros mentais” e o sentido expresso que essas ações geravam como imagem de representação. Por exemplo, na composição de Saulo de Tarso, a imagem era de um poderoso advogado, um juiz, um homem que trazia em si uma empáfia além de um foco estritamente binário.

Nesse sentido lembro que Bárbara fazia uso de jogos e oficinas a fim de conseguir alguns resultados objetivos tanto individuais quanto coletivas. Com relação à “modelagem dos corpos” e “o realocamento e a resignificação das emoções”, em minha experiência como conduzido, lembro que realizávamos uma espécie de relaxamento, sendo orientados a armazenar as informações e experiências da “mentalização”. Em seguida atuávamos, utilizávamos os gestos pensando no cotidiano e na ambiência gerada pelas mentalizações e recebíamos algumas instruções de direção.

Enquanto ator do processo percebo que dentro de nossas próprias “imagens mentais”, íamos formando um repertório de impressões de nossas experiências íntimas e direcionados em nossas emoções como medo, alegria, tristeza, angústia, raiva, dúvida, entre outras. Após isso, éramos conduzidos a tempos e locais, para em um outro momento trabalharmos as “máscaras” realizando algumas atividades no contexto e épocas sugeridas, através da fala e músicas de impacto. Por exemplo, em pelo menos duas das oficinas, lembro-me de algumas oficinas, em que deveríamos visualizar a cidade de Corinto com seus sons, cheiros, realizando atividades individuais, como se fossemos chamados a interagir na cidade. Quem éramos, o que fazíamos? Era proposto que andássemos e fechássemos os olhos, deixando as ações surgirem e que as executássemos com vontade.

Adiante, Bárbara foi questionada por mim sobre como entendia o processo de formação e a escolha de atores e atrizes para representação de personagens, no que sugeri:

(...) o processo de formação de atores e atrizes de “Paulo & Estêvão”... foi (alongado)... foi basicamente oficina... de (alongado)... sensibilização e modelagem corporal. A partir dessas oficinas... é (alongado)... eram selecionados os atores que comporiam os personagens principais. (pausa) É (alongado)... A partir do momento em que esses atores eram escolhidos eles passavam por um estudo apurado e aprofundado... tanto da história... desse, da, do contexto histórico, quanto da história social em que estavam inseridas aquelas pessoas tratadas na obra. (pausa) E a partir disso, nós íamos construindo o personagem com formação e modelagem corporal (Bárbara, expresso verbalmente)

Em minha memória, existia pelo menos as seguintes diretrizes “não ditas” por parte dos atores e atrizes: Não disputa pelos personagens principais; identificação e naturalização de alguns atores e atrizes em personagens nas próprias oficinas; pequenos direcionamentos de ações e jogos que possibilitavam a análise para a identificação dos personagens. Entendo que a grande maioria compreendia o teatro como um “trabalho a ser feito”, visto a rotina de trabalho voluntário do Movimento Espírita que fazíamos parte. Mas ocorria também presenças esporádicas de jovens que pretendiam o estelato em grandes produções, cinema, televisão. Porém, como em diversas das atividades da casa, havia o direcionamento pedagógico e terapêutico, como se segue o comentário:

(...) a base do teatro, tanto de “Paulo & Estêvão”, quanto do grupo de teatro TEAR era a base pedagógica... era Augusto Boal... tá? É (alongado)... Com relação à preparação de atores, à montagens e à peças é... em sua grande maioria eu contava com auxílio da minha mediunidade... tá... mas... é... você pode colocar que eu... era... era uma questão mais de sens... sensi...atividade né? Intuição. Eu percebia nos atores alguns talentos específicos e investia naqueles talentos... Era como se eu potencializasse... características que eu conseguia enxergar nas oficinas... então por exemplo... é (alongado)... o ator que tinha problema da ... fala... e que ia desempenhar o papel de Estêvão... foi escalado a partir de ter aquele problema na fala por que ele tinha perfil para aquele personagem, e para mim era mais fácil... resolver o problema da fala dele, resolver... é... a deficiência dele, auxiliá-lo nesse percurso, do que

simplesmente (alongado)... segregá-lo, escolher outro...(Bárbara, expresso verbalmente)

Tecnicamente, Bárbara informou que utilizava a referência de Augusto Boal, visto que, segundo suas palavras,

(...) nos servia de base justamente pela questão do teatro ligada à ação social (Bárbara, expressa em mensagem).

Sobre a referência do teatro de Augusto Boal, entendo que se relaciona muito com os objetivos finalísticos de nossas ações na CE. Boa parte das CE e PA vinculadas ao movimento são considerados de alta vulnerabilidade social, normalmente com problemáticas inúmeras naturalizadas no cotidiano. Ao mesmo tempo, as pessoas que vivem nesses bairros, apresentam necessidades que muitas vezes são caladas, não atendidas pelo poder público e pela sociedade. A utilização das técnicas e exercícios propostos por Boal, permitia que lidássemos com a aproximação dessa realidade, onde podíamos refletir sobre questões como o privilégio, solidariedade, violência, opressão, entre outros. Lembro muito claramente de um de nossos primeiros exercícios, que se assemelham com o “Há muitos objetos num só objeto”, em que o objeto recebido pelos participantes recebia um uso possível e diferente dos demais, por exemplo, uma garrafa de água, que era uma espada, que se tornava um telefone, que se tornava uma moto, e assim por diante.

Ampliando as fontes sobre a base de seu trabalho, Bárbara elucidou:

Na verdade... a base do meu trabalho... era mediúnica, Alberto... eu sempre usei Dario Fo e Augusto Boal (pausa)... mas a maioria das intuições que eu tinha com relação a escolha, modelagem, pesquisa... era... mediúnica. (...) e eu trabalhava um exercício de regressão em “Paulo & Estêvão” (...) de neurolinguística, aquele de descer as dez escadas.... e aí por indução eles se colocavam no plano (...) do ano 34. Entendeu? A gente fazia toda uma ambientação psicológica (Bárbara, expressa verbalmente).

Bárbara costumava clarificar a questão da mediunidade e a conexão entre as suas referências teatrais com sua experiência com psicologia e com o Espiritismo. Por diversas vezes as suas impressões e seu entendimento sobre nossa prática, gerava um processo de exercícios e, posso dizer até testes. Um exemplo era minha dificuldade de liberar emoções e “explodir” em cena. Parte da questão se dava pelo trabalho realizado na CE, que me mantinha calmo, sereno. Momentos de liberação de fúria eram raros para mim nesta época, mas também o chorar e o rir de forma ampla (como que em desespero). Bárbara parecia gerar diversas situações até que a emoção e a ação, casadas, gerassem um sentido “mais adequado” para a cena, em específico, além de contribuir com a terapêutica, visto que passei a compreender um pouco melhor meus processos intimamente.

Ao fim, guardávamos as sensações e agradecíamos a possibilidade de execução e ao personagem encontrado “retirando” a máscara, trazendo conosco o que era bom, agradável e útil, deixando

no ambiente da oficina o que não nos pertencia, assim como qualquer sensação ou reação negativas. Ao final de cada oficina, éramos conduzidos à relaxarmos e agradecermos tanto às nossas “mascaras” quanto porventura aos “personagens” que encontrávamos, voltando para a roda, uma canção, prece e abraços coletivos.

Bárbara sugere que a composição de um corpo único era um objetivo importante para sua condução, no sentido de que as emoções ativassem ações corporais, como se segue o diálogo:

Eram regressões a... à episódios... era... eram regressões... eram exercícios... que conseguiam acessar emoções... negativas, e aí nós... nós fazíamos a ressignificação. Era como se fossem pequenas catarses que aconteciam nessas oficinas... (...) a gente começava com ritmo, depois a gente começava com a harmonização... né? Do ritmo a gente passava a compor um corpo só... e no momento em que nós estávamos harmonizados, nós tínhamos os jogos... e depois que a gente tava relaxado, já tava todo mundo alegre e tal... a gente partia pra sensibilização... que eram pequenos exercícios de regressão... com catarse... né? A gente acessava memórias... quando, quando a gente percebia que as memórias estavam acessadas, a gente ... colocava pra externalizar... e depois ressi... ressignificava. Normalmente a gente ressignificava com cinestesia, por isso abraçavam. Por isso vocês se abraçavam tanto (Bárbara, expressa verbalmente).

Em diversos momentos, era marcante a interação proposta, buscando confiança de grupo. A amizade entre os integrantes acabava fortalecendo a necessidade de estarmos juntos, e invariavelmente as oficinas sugeriam toques amáveis e abraços sem conotação sensual. Eram frequentes e intensos os exercícios que possibilitavam o extravasar emocional e alguns relatos muito íntimos de dificuldades identificadas, superadas ou prestes a serem superadas entre os integrantes do grupo. Foi proposto também o estudo do livro que originou o roteiro da peça. Alguns integrantes do grupo “Juventude Ativa³⁹” foram convidados a fazerem parte e a reforçar nosso grupo na montagem, mas com o adentrar do próximo ano, somente uma integrante continuou a fazer parte das oficinas.

2.2.5. Work in Progress⁴⁰ ...

Conforme avançávamos nas oficinas, foi possível notar que o grupo ia se motivando, fortalecendo, criava vínculos de amizade, a confiança aumentava. Havia sim bastante rotatividade, porém os que se mantinham tornavam-se um “núcleo-duro” que se incentivavam e se apoiavam mutuamente. Bárbara no comentário seguinte associa a questão dos “corpos modelados” à superação de questões

39 Fundado em 1997, tem como nome “Grupo Espírita de Arte Cristã Juventude Ativa” sendo considerado um dos principais grupo de Teatro Espírita do estado de Mato Grosso com a missão de “Divulgar o Espiritismo através da Arte”, mantido pela Federação Espírita do Estado de Mato Grosso (FEEMT), e possui como um dos principais nomes fundadores Djalma Maciel, diretor, encenador e mestre bonequeiro. (página do grupo:< <https://www.facebook.com/juventudeativaarte/>>).

40 Termo que significa “trabalho em andamento”, em algo que não está pronto, terminado. Representa o estudo proposto sobre “Teatro pós-dramático” de Renato Cohen, que estudamos no curso de Licenciatura.

individuais em coletivo, através do que consideram um “rapport coletivo”, que entendo como a relação de reciprocidade que ocorreu entre os participantes do grupo, da troca de experiências e de vivências em comum, gerando a importância do momento para os envolvidos:

E com relação à importância desse teatro espírita... né? O que eu percebi em todos os grupos... é... de teatro espírita, grupos que eu digo é “aglomerado de atores”, né? Não é a entidade grupo. Todos os corpos de atores que nós formamos, eles tinham como característica... a superação de um determinado ciclo da vida. Então existia assim... um (alonga)... um, um era como se fosse um rapport coletivo... né? Nas oficinas, por que todos estavam vivenciando situações semelhantes, e é aí a medida em que essas situações iam sendo superadas, esses grupos iam sendo renovados... e ficavam os líderes... permaneciam os líderes (Bárbara, expressa verbalmente).

Era interessante que mesmo havendo a “renovação”, a rotatividade, novos membros eram ao mesmo tempo acolhidos e também pareciam já fazerem parte do grupo, como se o contexto lhes fosse familiar, e já houvesse a experiência e vivência junto ao grupo. Frequentemente havia também os convites para alguns eventos, em que deveríamos preparar algo para apresentar, cenas curtas com objetivo temático, entretenimento dos trabalhadores voluntários e mesmo de aproveitamento de exemplos educativos para os palestrantes dos mesmos eventos. Quando questionada sobre diferenças existentes no preparo da peça “Paulo & Estêvão” nas ações solicitadas sob demanda da casa, a diretora posicionou-se:

Não existia diferença entre o “Paulo & Estêvão” e “performances menores” encomendadas... a (alongado)... se, se fosse falar em diferenças seria somente na demanda de tempo... e (alongado)... e quantidade de (alongado)... de cenário, né? De (alongado)... e-estrutural, era... era uma diferença estrutural só... nós trabalhávamos muito com teatro de rua (Bárbara, expressa verbalmente).

Em diversos momentos os integrantes eram convidados a apresentarem esquetes, performances e apresentações temáticas em eventos, com pouco tempo para ensaio, amadurecimento da obra e mesmo aprofundamento das pesquisas de potencial artístico e improviso. Para essas apresentações o grupo intensificava os ensaios em número de dias e horas de trabalho, buscando principalmente um trabalho de conexão físico e emocional com os personagens específicos e os participantes da atividade. Isso colaborava nas estratégias de ensaios para apresentações consideradas pelo grupo junto com a análise da ambiência dos locais de apresentação e a não existência de recurso para investimento em aparelhos de microfone, caixas acústicas, mesa de som, só para citar alguns exemplos. Boa parte das apresentações ocorria em eventos de CE e PA, ou seja, em ambientes de sala de aula, auditórios, galpões e ao ar-livre, o que sugeria elementos do teatro de rua.

Espaços de teatro com palco italiano com estrutura de iluminação e sonorização ideais era algo raro, se não inexistente. A iluminação natural ou artificial já disponível era utilizada como proposta única, mesmo que produzidos sobre uma estrutura de palco. Essas questões levaram à adoção de oficinas que privilegiavam as técnicas para o teatro de rua, e o mínimo de diálogo entre os personagens. Não havia

desânimo, porém. As questões eram levadas como um desafio a ser superado em coletivo, com bastante confiança, como demonstra o comentário de Bárbara:

Teatro Espírita da nossa cidade... na minha... na minha visão pelo menos, ainda (pausa)... ainda se mostra um pouco amador. Mais por uma falta de estrutura, realmente... do que por falta de capacitação... né? Nós continuamos... com... poucos atores engajados... um corpo de elenco... é... que (alongado)... (pausa) em que... em que poucos dos presentes realmente (ênfase) compreendem a (alongado)... a seriedade do trabalho. Teatro é.. é uma arte, é belíssimo, é muito prazeroso, mas é trabalho. E (alongado)... é estrutura também. Nós temos uma estrutura muito deficitária... né? Por que nós sempre temos que trabalhar em (alonga)... é... é... no... na folga do nosso tempo, na folga do nosso orçamento... por conta disso a gente ainda não tem... a estrutura que um dia nós iremos alcançar... mas eu sou bem confiante com relação a isso (Bárbara, expressa verbalmente).

Assim, o grupo que se uniu para a montagem de um espetáculo em específico também era perpassado por outras diversas questões. Externamente havia também embates administrativos e institucionais que afetavam em parte o grupo formado, já que todos eram trabalhadores e trabalhadoras⁴¹ de comissões e institutos da associação Espírita. Uma das dificuldades era o exercício das atividades e as responsabilidades assumidas, principalmente considerando os eventos principais da CE e também nas comissões, visto que o trabalho voluntário na instituição depende das pessoas para a organização das atividades. Por outro lado, o fato do grupo de teatro ter como suporte a comissão da Alegria Cristã, possuía também atribuições aos integrantes, como cuidado com a sala “sede”, participação durante os trabalhos da casa na harmonização do ambiente, entre outras. No caso da função do teatro, basicamente o entendimento parecia dar seqüência ao que a comissão da Alegria Cristã assumia.

A ABRARTE sugere que o teatro tem sido bastante utilizado como “instrumento didático/pedagógico” na instituição espírita, e além das contribuições (socialização, dinamização de ações, fortalecimento de estudos, atividades festivas, confraternizações, ações sociais com grupos assistidos) possui o viés do menosprezo tanto da técnica, quanto do cuidado no processo e resultado (poucos recursos, improvisações repentinas e adaptações simples e práticas). Para tanto sugere que os grupos iniciem apresentações com “encenações simples, com poucas exigências técnicas”, mas tendo em vista a busca pela criatividade e qualidade, que, com o tempo será traduzida pelo “aprimoramento artístico e doutrinário de seus participantes” (ABRARTE, 2014, p.57-58).

Sentíamos na prática, na *praxis* do Teatro Espírita, situações similares as que foram apontadas como sugestão pela ABRARTE, como na fala de Bárbara:

Uma dificuldade que (alongado)... que a gente tem, que eu pelo menos sempre experimentei no teatro espírita, era justamente a relativização... da qualidade do trabalho. Por se tratar de um grupo religioso, por se tratar de um grupo

41 Os voluntários assumem responsabilidades segundo comissões e institutos, para que tanto a associação quanto as CE e PA possam executar suas missões frente às comunidades de abrangência, principalmente em encontros e eventos maiores (como a exemplo dos Encontros Fraternos Auta de Souza).

espírita... é... não era exigido uma qualidade, uma perfeição técnica. E perfeição técnica foi algo que a gente sempre buscou... apesar de dificilmente alcançarmos por que... nós tínhamos muito pouco tempo. Nós sempre trabalhamos com muito pouco tempo e com uma gama muito ampla de atores... (Bárbara, expressa verbalmente).

Por mais que não compreendesse na época o que seria o que Bárbara entendia como “perfeição técnica”, entendia como ela, que uma relação muito curta entre os atores, em muito pouco tempo, não gerava uma expectativa tão alta, considerando a atuação e mesmo a cenotécnica. Tempos depois, já no curso de licenciatura, compreendi a necessidade dessa vivência do grupo, gerando uma intimidade suficiente que se estabelecia com o vínculo que criávamos, o entendimento e a liberdade de troca, que aumentava, conforme as experiências que construíamos juntos, em grupo. A técnica em si era importante, mas de nada valia se não houvesse disponibilidade, entrega, vontade e até mesmo doação de si.

Outras questões vivenciadas pelo grupo de teatro espírita ocorriam quando éramos solicitados para algumas apresentações, e que gerava um pouco de desgaste era a necessidade de aprovação de um texto físico prévio às apresentações, exigência de alguns eventos e dirigentes de alguns institutos. Dentre as dificuldades nesse caso, havia a confecção do texto, normalmente baseado na construção individual e coletiva nas oficinas. Com exceção do roteiro de “Paulo & Estêvão”, a maioria das performances acabavam ficando “prontas” definitivamente horas antes da apresentação, a maioria através de muito trabalho, problemas que surgiam e também da dedicação de todos para que nos dispuséssemos ao melhor que podíamos.

Como é esperado de um grupo de pessoas, a instituição espírita também é um *locus privilegiado*, em que a diversidade de ideias propicia também, em algum nível, uma disputa de poderes. Percebia-se que havia tanto posicionamentos favoráveis quanto contrários à existência da atividade teatral como trabalho da CA. Para alguns, o teatro era visto como uma atividade sem a seriedade necessária, uma diversão (brincadeira e distração) e principalmente uma ocupação de tempo de jovens e distração de crianças. Mas para outros uma poderosa ferramenta de visualização dos temas trabalhados nos eventos Espíritas que nos convidavam. Pelo lado positivo dessas questões, concordo com o posicionamento sobre resultados do processo, em que, segundo Bárbara,

(inspira) é... um espetáculo como resultado... de um processo (pausa)... em todos os espetáculos enquanto resultados de um processo, tanto fortalezas quanto dificuldades... são justamente (...) essas diferenças que permitem com que (alongado) haja a complementação... e a amarração do espetáculo, para que ele corra da melhor maneira possível. Mais importante que uma base pedagógica pra mim, sempre foi respeitar... a (alongado) natureza e individualidade de cada um e... potencializar aquilo que existia de melhor em cada um deles. É... e... no “Juventude Ativa” eu aprendi... com a Manon, que foi a minha diretora, Manon Alves... que toda e qualquer pessoa é capaz de desenvolver um bom trabalho desde que bem... dirigido e bem orientado... e é isso!... (Bárbara, expressa verbalmente).

O mesmo processo utilizado nas oficinas também ocorria antes das apresentações. Colocávamos em organização de roda, executando aquecimentos e alongamentos conforme nossas necessidades. Em seguida fazíamos uma breve leitura de uma passagem do Evangelho Segundo o Espiritismo, uníamos em prece e posicionávamos segundo instruções. Em momentos decisivos, Bárbara trazia através da fala mediunizada, uma mensagem de emoção, motivação e agradecimento do “mentor espiritual” do grupo, que chamarei de G. Geralmente em um momento de superação em que nos colocávamos em prece, em roda, de mãos dadas minutos antes de estarmos prontos a encenarmos nossa proposta ao público presente.

E foi assim com boa parte das apresentações e presenças de integrantes no grupo. “Paulo & Estêvão” trouxe também muitas dificuldades. Parte do grupo que se formara desde o início havia saído, outros integrantes chegavam. Assim também era o apoio da instituição através dos líderes das comissões e institutos da época.

O processo de ensaios para “Paulo & Estêvão”, apesar de prazeroso por conta do vínculo formado entre os participantes, era extenuante no âmbito individual por conta do volume de texto e também da carga dramática exigida em diversos momentos. Como dito anteriormente nesse estudo, o grupo havia sido formado para oficinas para a montagem dessa obra em uma única apresentação, onde Bárbara fora convidada visto sua experiência em outros grupos e também por haver adaptado um roteiro sobre a obra, já encenada por outro grupo. Assim, a encenação estava sendo encarada pela maioria dos participantes como mais uma tarefa a ser cumprida. Como estratégia, começamos a ensaiar a peça como “performances” de início separadas, focadas nas ações coletivas e ambientações. Em seguida, estudo e trabalho de direção era realizado nos grupos de atores e atrizes que contracenavam mais frequentemente, em seguida havia um “polimento” de ações e intenções realizado pela direção de ator e por último a construção do fluxo de ligação das cenas.

Apesar da motivação e do vínculo gerado pelas oficinas, apresentações e do impacto gerado pelo grupo de teatro, as ocupações dos integrantes foram diminuindo as possibilidades de encontros, até restarem alguns participantes que se reuniam para encomendas eventuais da instituição.

As demandas que o grupo de teatro conseguia atender auxiliavam na consolidação e fortalecimento do grupo e também propiciavam resposta a algumas demandas materiais, como alguns tecidos, peças de cenário, doações, além de aumentar a credibilidade para novos pedidos de apresentação. Faltando alguns dias para a apresentação, eu e mais um dos atores (que representava 03 personagens diversos) deixamos os ensaios gerais para participar de uma oficina do SESC Mato Grosso, a Semana da Voz e Corpo⁴² (instruídos por Maurício Detoni e Marina Elias) com proposta de homenagear o centenário

42 Ver na programação do SESC Mato Grosso, de março de 2011, página 06: <https://issuu.com/sescmatogrosso/docs/sescarsenalmarco2011>

de Noel Rosa. Essa oficina culminou na rápida montagem “Coisas Nossas”, uma experiência que além de muito aprendido, auxiliou no fortalecimento da minha autoconfiança e na visão global como ator.

Por fim a data limite da apresentação de “Paulo & Estêvão” ia se aproximando, conseguimos o empréstimo de alguns figurinos e acessórios do “Juventude Ativa”, que consistiam principalmente de elmos, peitorais e armas de centuriões romanos, além de túnicas e outras vestimentas que remetiam à população da época da obra.

Sobre a ambientação, o espaço era tipo palco italiano, sem urdimento, mas com uma série de loco-lights (4 de cada lado) ligadas em pares (direita com esquerda respectivamente) que posicionamos segundo as cenas e as cores (composições a partir de filtros gelatina coloridos), com cortinas de correr em dois níveis de profundidade, de cor amarelo-ouro. Havia diversas ambientações, porém resumindo-se em duas modificações de conformação principais: A maioria das cenas genéricas aparecia com a primeira cortina aberta e a de segundo nível fechada; Ex. Ruas da cidade de Corinto, salão do palácio, jardim, casas, deserto; uma cena em específico gerava uma figura, com a segunda cortina presa com um prendedor e aberta na base, como uma tenda, em que ficavam atores e atrizes com personagens em sofrimento, representando a “Casa do Caminho” (Casa de Simão Pedro).

Havia também em algumas cenas, o posicionamento de cubos multiuso de madeira, representando bancos, cadeiras e até mesmo um pequeno monte quando empilhados.

A montagem de duas horas e dez minutos contou com técnica de narração em-off para ambientação no início⁴³ e como personagem em meio de espetáculo (voz de Jesus)⁴⁴. Havia cenas como o *chicoteamento de Jochedeb* e o *apedrejamento de Estêvão* em que os atores e atrizes participantes geravam um volume através de posicionamento e ações em “câmera lenta”. Outras coreografias utilizadas na cena do *Jardim de Abigail*, realizávamos uma cena de casal de namorados, com gestos sutis, delicados e carinhosos, gerando símbolos de ligação entre o casal de personagens, como uma dança. Na cena do *deserto* Paulo encontra-se deitado no escuro, e atores e atrizes iniciam entrada em plano baixo (rastejando) por debaixo da cortina de segundo nível, ao mesmo tempo em que a luz estroboscópica e sons angustiantes eram acionados.

A apresentação ocorreu no auditório para aproximadamente 350 pessoas. Devido à sua estrutura, não havia tratamento acústico e algumas pessoas comentaram posteriormente não terem conseguido entender algumas das falas de atores e atrizes.

43 A voz situava a primeira cena na cidade de Corinto, no ano de 34 DC.

44 Havia um texto de abertura que descrevia a cidade de Corinto e sua importância, conforme roteiro adaptado por Bárbara. A voz de Jesus foi executada para parecer etérea e mental ao personagem Saulo de Tarso a exemplo de: “Saulo, Saulo, por que me persegues?!”

O resultado gerado pela apresentação surpreendeu a todos, apesar das condições e das falhas consideradas internamente em nossa análise de grupo. Os integrantes do grupo, provavelmente foram os maiores beneficiados. Bárbara reflete sobre a experiência:

Então os nossos grupos de teatro espírita sempre se prestaram... a gente pode afirmar, sempre se prestaram... é... em ser pequenos laboratórios da vida... né? A par... a partir dele, a gente trabalhava as nossas emoções, organização, planejamento, disciplina... superação de dificuldades e um novo olhar de si. (pausa) né por que nós... nós... tínhamos experiências de (alonga)... de pessoas completamente inaptas... pra aquele exercício em específico, que alcançaram a realização daquilo ali... e... a superação da auto imagem, o que foi muito importante. Tanto é que todos os nossos jovens que passaram... (reformulando) todas as pessoas que passaram por nós nesse grupo... hoje tem uma profissão fixa, tem uma família, tem uma estruturação... e foi num momento decisivo... é... em que elas apareceram no grupo. Era um grupo de suporte: um pequeno laboratório de vida. (Bárbara, expressa verbalmente)

Por fim, reflito a importância dessas experiências especificamente neste grupo, no Teatro Espírita, que me motivaram a aproveitar as oportunidades do curso de Licenciatura, muitas vezes gerando em mim decisões que iam além da necessidade de sua conclusão, mas a seriedade cobrada na importância, tanto do aprendizado coerente e consciente (cobrança interna), quanto o de propiciar as mesmas alegrias sentidas em experiências individuais e em grupo aos futuros participantes de novos projetos.

Considerações finais

Há um misto de boas sensações e alívios ao final de um processo quando há aprendizado, constitui-se na experiência, o mesmo se dá tanto no final deste curso, quanto das viagens que realizávamos para e de Barra do Bugres, e mesmo para as apresentações, seja de “Paulo & Estêvão”, seja para aquelas sob encomenda. Um memorial de experiências gerou também uma experiência em mim, em que os autores estudados e as memórias, mesmo que selecionadas no momento por demanda institucional para este trabalho de conclusão de curso, estimularam e ainda estimulam, processos terapêuticos, junto com uma vontade de aprender mais! Houve sem dúvidas um estranhamento pessoal e diversos resgates de pontos de valor que não percebia claros e tampouco fechados.

Quanto à experiência de montagem em “Paulo & Estêvão”, ao final deste curso, e dentro da análise de aspectos da pedagogia teatral, é importante salientar que não é possível fazer uma comparação e nem julgamento de valor sem considerar o contexto. Na época houve muita dedicação, mas muita restrição em todos os níveis, de acesso à informação e recursos financeiros ao acúmulo de experiências que possuímos hoje. Porém acredito que, após a

licenciatura de teatro, poderia potencializar o entendimento sobre os processos de recepção, produção, mediação, performance e a utilização de outros espaços e recursos cênicos. No curso de licenciatura foram muitas as potências aprendidas, a exemplo do “Princípio Dinâmico dos três apoios” e a “Micro-Atuação” de Silvia Davini; Teatro de Bonecos de Izabela Brochado; Mediação Teatral de Flávio Desgranges, só para citar alguns, além do trabalho de facilitação para nós, através dos professores e tutores.

Meu entendimento antes dessa jornada, que confesso não ter sido nem um pouco fácil, era de um processo similar ao que Da Matta suscitava como sendo o exercício antropológico, uma forma saudável de descobrir que a “fórmula negativa” de pensar que não temos cultura pode ser um modo de agir cultural a ser substituído pela confiança em nosso futuro e potencialidades. Mas essa “fórmula negativa” era contaminada por um efeito de desvalorização de meus caminhos, decisões... de minha própria jornada. Algumas das perguntas que fazia ao início do processo de graduação em Teatro iam sendo, aos poucos, respondidas... mas ao mesmo tempo, novas perguntas e diversos horizontes eram propostos e também seduziam minha necessidade de aprender.

Somam-se a isso questões referentes as decisões tomadas sobre diversos outros caminhos que comecei a trilhar desde o início do curso, em que não refletia, não parava para pensar tanto na vivência, em meu protagonismo, o que culminou no preparo e conclusão desse material de trabalho. Diversas questões vieram à tona. Adequações múltiplas e algumas decisões radicais acabavam alterando o resultado de minhas experiências em curso. Mas a amálgama formada pela busca de informações, de sentidos, de direção prioritária gerou em mim uma única questão alicerce, que se ramifica: *Para que tudo isso*⁴⁵?

Revisitar experiências através da memória, permitiu-me reviver momentos e possibilitou uma análise que de outra forma não faria... resgatar conceitos e percepções permitiu também um processo de modelagem interna, cujo sentido, compreendo estar ainda em construção. É possível compreender-me um pouco mais, correlacionar tudo o que me moveu, que ainda me move, o que passou, o que transformou-me em quem sou no presente momento. Continuo mantendo-me curioso quanto aos demais processos criativos tanto dentro quanto fora do movimento artístico Espírita, porém, potencializando minha compreensão sobre objetivos cênicos, busca pela qualidade teatral e principalmente o desenvolvimento pessoal. Foram questões que possuía, e que foram trabalhados em curso, mas ainda se mantêm fortes em meu caminho.

45 Considerando o montante de sofrimentos, angústias... talvez um pensamento que boa parte das pessoas têm ao se depararem com os obstáculos da vida. No meu caso, para que um curso de licenciatura? Para que viajar distâncias e correr riscos? Para que sacrificar esse tempo todo nesse projeto? Entre tantas outras questões que poderia ficar páginas e páginas em sua formulação...

Faço questão de citar que as oportunidades em oficinas de teatro “não-Espírita” e participar do grupo de Teatro Espírita começaram a delimitar algumas diferenças, apesar de que na época, não conseguia compreender quais eram. Possivelmente pelo conteúdo doutrinário que acabava apreendendo nos cursos da Doutrina, começava a indagar o que poderia ser diferente nas oficinas propostas dentro do contexto Espírita e fora deste. As impressões antes do curso de licenciatura eram vagas memórias lúdicas, desorganizadas e sem uma finalidade clara no processo de ensino-aprendizagem. Muito do que percebia nas oficinas extra-grupo espírita pareciam objetivas sim, mas no sentido de uma reprodução de metodologias e ferramentas em técnicas para “alcançarmos algo” simples, como um truque, de liberdades que muitas vezes me policiava.

Antes do curso não compreendia as rotinas propostas, mas me envolvia com elas. Após o curso, iniciei a compreensão da necessidade de alguns rituais, visto que criam conexões, sentidos, potencializam relações e aprendizado conjunto. Antes, metodologicamente os exercícios teatrais possuíam objetivos, mas não me preocupava muito com eles. Hoje entendo as necessidades de atuação e o planejamento para execução de um processo que seja significativo, mais do que testar potencialidades. Pensava antes no ator como uma marionete, um boneco que deveria ser adequado à cena. Hoje compreendo o valor da troca, para construção de uma linguagem que privilegie o processo de recepção. Acredito que há muito mais elementos, mas que estes selecionados contribuem para um pequeno panorama de minhas reflexões.

As experiências no Teatro Espírita, iam em um sentido oposto. Pareciam focar no recurso humano, espiritual, em detrimento dos recursos estéticos e cativantes das técnicas do teatro e das mídias de consumo, de mercado. Essa “aparente” dicotomia surgia como uma questão muito forte, incômoda, a ser perseguida!

Outra questão era a minha dúvida sobre a possível utilização do teatro como doutrinação moral, muito presente no Teatro Religioso e educativo ainda hoje. A experiência que tive durante meu processo permitiu-me analisar de que realmente há, mesmo que no entendimento coletivo, essa dualidade do certo e do errado, do pode e não pode, do bem e do mal, mas também de que, como uma obra humana esses conceitos aparecem quando ainda estamos repletos deles. É importante um conteúdo moral, mas não moralizante, ou seja, de um teatro que mostre um dos muitos caminhos, mas que não necessariamente mostre que estamos errados quando não seguimos aquele que está sendo representado. Entendo que o próprio maniqueísmo, quanto as questões que surgem, fazem parte de cada um. Nesse sentido entendi que nossa principal função como artistas, educadores, espíritas é convidá-los as experiências que propomos com o teatro.

O *habitus* de educador também era estimulado, uma vez que mesmo fora da academia, enquanto parte do grupo de teatro espírita, também iniciava um trabalho como instrutor de crianças entre 3 a 5 anos em um PA recém-operante, ainda sem muita estrutura, chamado Posto de Assistência Espírita Manoel Philomeno de Miranda. Essa experiência me permitiu buscar aprendizado como educador e evangelizador infantil no PA. O cuidado com a criança e o envolvimento mais próximo à comunidade mantinham-me sempre acesas a necessidade da arte e da busca por processos criativos no campo teatral, mais um motivo para minhas buscas no curso de Teatro.

A Doutrina Espírita para mim parecia conter os gostos e motivações que provocavam meu movimento, ao aguçar minhas percepções, mesmo que em um viés de referências próprias, muitas vezes vistas de forma crítica pelos movimentos não-religiosos (e até religiosos). Porém mantinha-me em um sentido de busca pelo poético, pelo dramático, pelo belo, pelas emoções que me faziam perceber-me como parte, como humano.

Um novo curso de graduação em Licenciatura em Teatro, apesar das dificuldades, ampliou as possibilidades ofertando informações e um leque de referências de um campus em que pensava não saber lidar, como um estranho deslocado, que não se percebia nem artista, nem professor. Porém era algo atrativo, desafiador, que me induzia a lapidar uma bagagem que não sabia trazer de afetos tanto “positivos” quanto “negativos”. Junta-se a tudo isso uma curiosidade cada vez mais crescente em mim, queria ser estimulado pelas paixões que me impulsionavam: o teatro e meu aperfeiçoamento moral. Os estágios curriculares também propiciaram uma maior aproximação do preterido objeto de pesquisa. Além dos estágios em escola pública, realizei dois estágios em educandários que são obras sociais mantidas por associações de voluntários espíritas e havia abertura para o estágio não formal, que acabou não se consolidando por questão do tempo exíguo e de situações que fugiram de meu controle.

O curioso, dentro dessa trajetória, foi constatar que as oposições antes existentes, as dualidades que se apresentavam antes do curso, começavam a se aproximar, ao mesmo tempo que os questionamentos anteriores eram sanados e cobertos por evidências que não possuía. Foram importantes as fontes referenciais quanto as experiências propostas pelos e pelas docentes, tutores tanto presenciais quanto à distância, colegas de outros polos, que com suas bagagens e visões produziam em nós outras possibilidades outros entendimentos artísticos e culturais.

Por alguns semestres, as associações da teoria e a problematização da prática produziram em mim uma ressignificação involuntária, em que respeitosamente ia munindo-me de teorias e habilidades que motivavam, unindo em mim as vontades de professor-artista. As propostas eram assimiladas e

discutidas também nas viagens com meus colegas na distância de Cuiabá à Barra do Bugres e seu retorno, que nos uniam mais e mais à medida em que nos abríamos em nossos medos, angústias, alegrias, raivas entre outro tanto de emoções. Assim nosso grupo foi fortalecendo-se, qualificando-se, apoiando-se reciprocamente.

Por outro lado, essa troca de experiências foi despertando em mim as possibilidades latentes. Entre o Teatro Espírita e o Não-Espírita as diferenças antes identificadas iam atenuando, visto que percebia no teatro a vertente da educação. Comecei a compreender um Teatro para além do ego próprio, mas que buscava na relação mútua entre o espectador e o artista, o seu foco mais objetivo. Comecei a perceber no teatro sua vertente mais social, democrática, solidária, que se constrói como grupo e não como ideia e práxis de um único indivíduo, como projeto de vida.

Por fim, apesar de percorrer as memórias, a fim de analisar pontos convergentes de minha vida com a relação da experiência acadêmica de formação, percebi que mesmo no entendimento de minha solidão individual, a formação não se constrói sozinha, pelo esforço único de um herói, protagonista. Que é necessário, como no Teatro, de todos os elementos possíveis, que constroem essa história, o mais próximo da realidade, para que a experiência não simplesmente “nos atravesse”, mas para que estejamos disponíveis para “nos transformarmos”.

E foram essas experiências (além da oportunidade de abertura de vagas para o curso) que me levaram a me inscrever no curso de Licenciatura em Teatro, me fizeram viver e me emocionar, me motivaram ao término do curso e me permitiram exercitar a gratidão.

Referências

ABRARTE. **Arte no Centro Espírita- planejamento e prática.** 1ª edição. Belo Horizonte: Educere, MG, 2014.

ANDRADE, Lilia Paula; FREITAS, Rodrigo Cassimiro; CAMPOS, Rafaella Cristina; MEDEIROS, Natália Carolina Duarte de. **Contribuições do Pragmatismo para a Estratégia como Prática Social.** XXXVII Encontro da ANPAD. Rio de Janeiro, RJ. 2013.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BONDÌA, Jorge Larrosa. **Linguagem e educação depois de Babel.** Coleção Educação: experiência e Sentido. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** Revista Brasileira de Educação [online], N.º.19, 2002, pp. 20-28. Disponível em: <<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgcla/ppgeac/processos-seletivosdiscentes/2014/bibliografia-arquivos-para-download/bondia-larrossa.-notassobre-a-experiencia-e-o-saber-da-experiencia/view>>

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica.** In: FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaina (Orgs.). Usos e abusos da história oral. 8ª edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 183-191.

_____. Pierre. **Compreender.** In: ____ (org.). **A miséria do mundo.** 7ª edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p.693-732.

_____. Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.** São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____. Pierre. **Esboço de auto-análise.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Pierre. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação.** 9ª edição (2008). Campinas, SP: Papyrus, 1996.

CÂMARA, Sandra Cristinne Xavier da; PASSEGGI, Maria da Conceição. **O gênero memorial acadêmico no Brasil: concepções e mudanças de uma autobiografia intelectual.** In: JORNADA NACIONAL DO GRUPO DE ESTUDOS LÍNGUÍSTICO DO NORDESTE, 24., 2012, Natal. Anais... Natal: UFRN, 4 a 7 de set, 2012. Disponível em: <http://www.gelne.com.br/arquivos/anais/gelne-2012/Arquivos/%C3%A1reas%20tem%C3%A1ticas/G%C3%AAneros%20textuais/Sandra%20e%20Maria%20-%20G%C3%8ANERO%20MEMORIAL%20ACAD%C3%8AMIC%20O.pdf>

CÉZAR, Edmundo. **Ciclo de estudos Arte e Espiritismo.** Belo Horizonte: Educere; ABRARTE, 2015. 144 p.

COHEN, Renato. **Work in Progress na cena contemporânea-criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ELIAS, Maria Del Cioppo. **De Emílio a Emília. A trajetória da alfabetização**. São Paulo: Scipione, 2000.

FERREIRO, Emilia; TEBEROSKY, Ana. **Psicogênese da Língua Escrita**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: SENAC, 1998.

GOMES, Esdras. **Tocando em Frente: Uma inspiração de felicidade de Renato Teixeira e Almir Sater**. 12/02/2013. <Disponível em: <https://terradegigantes65.wordpress.com/2013/02/12/tocando-em-frente-uma-inspiracao-de-felicidade-de-renato-teixeira-e-almir-sater/>>

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. (trad. Bernardo Leitão *et. al*). 5ª Ed. Campinas SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LEPENISCK, Gilberto. **Almir Sater e música psicografada na casa de Renato Teixeira**. Setembro de 2015. <Disponível em: <http://www.correioespirita.org.br/secoes-do-jornal/correio-cultural/1871-almir-sater-e-musica-psicografada-na-casa-de-renato-teixeira>>.

NASCIMENTO, Edna Maria Magalhães do. **Pragmatismo: uma filosofia da ação**. ANPED 2010. Disponível em: <http://leg.ufpi.br/subsiteFiles/ppged/arquivos/files/VI.encontro.2010/GT.20/GT_20_01_2010.pdf>

NASCIMENTO, Gilcilene Lélia Souza do. **Memorial de formação: um dispositivo de pesquisa-ação-formação**. Natal, RN, 2010. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/.../1/GilcileneLSN_DISSERT.pdf>

PASSEGGI, Maria da Conceição. A experiência em Formação. Educação, Porto Alegre, v. 34, n. 2, p. 147-156, maio/ago. 2011.

PRADO, Guilherme do Val Toledo; SOLIGO, Rosaura. **Memorial de Formação: quando as memórias narram as histórias de formação...** 2005. Disponível em: <https://www.fe.unicamp.br/drupal/sites/www.fe.unicamp.br/files/pf/subportais/graduacao/proesf/proesf_memoriais13.pdf>

SARDOU, Victorien. **Amargo Despertar** (original do francês Spiritisme). (trad.) ANDRADE, Maria Amparo Leal. 1ª Edição. São Paulo: O Clarim, 1978. 225 páginas.

SATER, Almir. **Tocando em Frente**. Vídeo <disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SWtjTkixv5M>>.

SOARES DA SILVA, Alessandro. **Emilia Ferreiro na Cena Construtivista: uma retomada crítica de seu pensamento**. Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofia y Psicología Volumen 12, n. 39, 2017, pp.26-40. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/836/83652501003.pdf>>