

EM FOCO

# EXERCÍCIOS PROTOTÍPICOS PARA UMA EDUCAÇÃO TEATRAL: UMA PEDAGOGIA DE COMPOSIÇÕES, DEVIR E AGENCIAMENTOS

*PROTOTYPICAL EXERCISES FOR A THEATRE  
EDUCATION: A PEDAGOGY OF COMPOSITIONS,  
BECOMING AND AGENCEMENT*

*EJERCICIOS PROTOTÍPICOS PARA UNA  
EDUCACIÓN TEATRAL: UNA PEDAGOGÍA DE  
COMPOSICIONES, DEVENIR Y AGENCIAMIENTO*

**ANDRÉ LUIZ LOPES MAGELA**

MAGELA, André Luiz Lopes.  
Exercícios prototípicos para uma educação teatral: uma pedagogia de  
composições, devir e agenciamentos.  
Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **135-158**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rv1i32.26519>

## RESUMO

Descrição, conectada a conceitos filosóficos, de exercícios corporais oriundos de pesquisas sobre educação teatral. O conceito de afecção, caro aos escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, é central na proposta, que baseia seus princípios teatrais em escritos de Jerzy Grotowski. O caráter somático destas atividades reside na tentativa de promover, por sua prática, formas de pensamento afinadas com elementos existenciais sugeridos pelas filosofias adotadas.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Educação teatral. Gilles Deleuze. Félix Guattari. Jerzy Grotowski. Abordagens somáticas.

## ABSTRACT

*Description, connected to philosophical concepts, of corporal exercises interweaved with a research in the field of Theatre and Education. The concept of affection, vital in the writings of Gilles Deleuze and Félix Guattari, is central in this proposal, which bases its theatrical principles on Jerzy Grotowski's writings. The somatic character of these activities lies in the attempt to promote, through their practice, ways of thinking that touch existential elements present in the adopted philosophies.*

### **KEYWORDS:**

*Theatre education. Gilles Deleuze. Félix Guattari. Jerzy Grotowski. Somatic approaches.*

## RESUMEN

*Descripción, conectada a conceptos filosóficos, de ejercicios corporales provenientes de investigaciones sobre educación teatral. El concepto de afecto, vital en los escritos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, es en el centro de esta propuesta, que basa sus principios teatrales en los escritos de Jerzy Grotowski. El carácter somático de estas actividades radica en el intento de promover, a través de su práctica, formas de pensar que toquen elementos existenciales presentes en las filosofías adoptadas.*

### **PALABRAS CLAVE:**

*Educación teatral. Gilles Deleuze. Félix Guattari. Jerzy Grotowski. Abordajes somáticos.*



## INTRODUÇÃO

**NESTE ARTIGO**, descreverei reflexivamente exercícios corporais cuja prática é inspirada por conceitos e perspectivas oriundas de escritos de Gilles Deleuze (2002, 1988, 1991, 1992, 2005, 2003), Félix Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 1996), Michel Foucault<sup>1</sup> (2004) e Jerzy Grotowski<sup>2</sup> (1987, 2001, 2012). Estas atividades se direcionam à educação teatral, no sentido de ativar a atenção dos participantes a elementos de teatralidade presentes na vida cotidiana. E seu caráter somático reside principalmente em propor aos participantes experiências onde o pensamento sai de enquadramentos automatizados ou consolidados, de cunho eminentemente racional, mas que não implicam necessariamente na verdade absoluta sobre determinada coisa. O que se visa é a constituição de novas formas de percepção e de movimento, que transbordem da aula para sua vida cotidiana. Novas formas de pensar (agir), de se relacionar, de construir novos mundos.

A acepção mais corrente do termo somático, cunhado por Thomas Hanna nos anos 1970 para “descrever abordagens de integração corpo-mente” (FERNANDES, 2015, p. 12), tem hoje um espectro conceitual bastante amplo: “premissas somáticas podem ser aplicadas a qualquer instância, inclusive a técnicas corporais variadas”. (FERNANDES, 2015, p. 16) Aqui, acompanho essa utilização mais abrangente, detendo-me sobre práticas corporais que não acatam a separação (e designação) arbitrária entre corpo e mente, e mobilizam atenções e processos

**1** Pensadores franceses atuantes na segunda metade do século XX.

**2** Encenador teatral polonês.

decisórios que demandam a pessoa em sua integralidade. Mas circunscrevo a abordagem à educação teatral (MAGELA, 2017a), influenciado pelo direcionamento que Shomit Mitter (1992, p. 16) realizou em seu livro *Systems of Rehearsal*: um “trabalho somático” que propõe experiências imersivas para abordar de modo indireto questões existenciais que o condutor dos processos teatrais planeja confrontar – o que nas análises de Mitter sobre Brecht, Peter Brook e Grotowski é a construção de personagens.

Esse tipo de abordagem aprofunda o processo teatral ao atingir locais de expressividade alternativos àqueles caracterizados por construções mais racionais. No âmbito da educação teatral, fomenta modos de pensar eminentemente estéticos e não redutíveis às epistemologias dominantes – as ligadas às ciências naturais, por exemplo. Assim, essa perspectiva somática se irmana, em seu caráter pedagógico, com o que Jacques Rancière identifica como “regime estético” em seu ensaio “Os paradoxos da arte política” (RANCIÈRE, 2012), ao sustentar que a provocação de uma educação estética corporal, ou transformação pessoal, não reside nos temas ou assuntos explicitamente abordados nas aulas, mas na intervenção sobre os modos de sentir de seus participantes. E, como será visto mais adiante, mesmo que seguindo inicialmente a concepção de Mitter baseada em criações teatrais, os princípios que orientam esses exercícios se afinam a premissas somáticas em seu sentido mais abrangente, ao se orientar pela “pulsão da vida no *continuum espaço-tempo* como fundamento constituinte”. (FERNANDES, 2015, p. 13, grifo da autora) Os exercícios têm caráter mimético, transpositivo, entre vida e aula; eles pretendem ativar e/ou ampliar fluxos e impulsos de vida teatral em seus participantes.

O caráter *proto* dos exercícios concerne ao fato de serem prototípicos, primitivos, minimalistas, sugestões a desenvolver de acordo com a necessidade de cada professor. Este poderá se valer do que é funcional em sua prática, para adaptar e criar outros exercícios. De fato, alguns dos exercícios são adaptados e sua maior especificidade aqui são os princípios que norteiam sua condução. Independentemente da metodologia adotada, é a ativação de uma percepção teatral (MAGELA, 2018) que é colocada aqui em foco como subsídio para a pedagogia do professor.

O leitor perceberá que o aspecto normativo dos exercícios – regras, delimitações... – será bem enfatizado. A grande intenção é assuntar a composição de territórios, tanto quanto a necessidade de desterritorialização (a saída de si ou o devir). Trata-se de experienciar em aula poderes instituídos (as regras etc.), visando fomentar a inventividade para lidar, na vida, com dimensões teatrais instituídas – forças e formas teatrais do cotidiano – de forma autônoma. Assim, essa centralidade da instrução, da regra e da norma visa abordar somática e meticulosamente estas instâncias de poder, subjetivação, aberturas e fechamentos, porosidade ativa. De todo modo, na contramão das leituras mais comuns da filosofia de Deleuze, aqui acolhe-se a vida que é inventada, paradoxalmente, pela produção ou reconhecimento da realidade de uma sistemática ou lógica. (LAPOUJADE, 2015, p. 9-11)

Apesar de este artigo conter algumas reflexões pedagógicas e filosóficas, sua tônica é a de descrever os exercícios e princípios relativos a estes. Aqui serão estabelecidas relações com os conceitos escolhidos, mas conexões conceituais mais profundas e relações com apostas pedagógicas mais consequentes no que diz respeito a uma visão de educação teatral e vida afinada com as obras de Deleuze e Guattari estão desenvolvidas nos artigos “Abordagem somática na educação teatral” (MAGELA, 2017a) e “Afecções, exercícios, protopedagogias teatrais”. (MAGELA, 2017b) Sua leitura pode ser proveitosa tanto pelo fato de ali não haver redundância com este artigo, como por acrescentarem elementos que permitem uma melhor compreensão desta proposta como um todo.



## OS EXERCÍCIOS

**SAQUINHO:** Adaptação de exercício praticado em aulas de acrobacia para atores que tive com Helena Varvaki. Possibilita poucas variações, e é bem direto na proposta de conectar uma prática corporal com conceitos filosóficos vitalistas. É um treinamento, no sentido convencional de definir e desenvolver habilidades, dominar-se o exercício ao máximo e depois superá-lo quando ele não apresenta mais um desafio ao praticante.

Quatro pessoas jogam entre si um saco de pano fechado com arroz ou areia dentro (cheio em 80%). O saco não cair é desejável, mas esta não é a grande preocupação. As instruções para os atuantes são: sempre em deslocamento, a pessoa recebe o saquinho com uma mão, respeitando a trajetória de sua chegada; antes e no ato de receber, o atuante se altera para esta recepção, e se move para modular esta trajetória do saquinho em curva – normalmente girando o corpo, mobilizando bem a coluna – e o lança, neste movimento modulado, para outra pessoa.

Note-se que a descrição se inicia pela recepção – **receber, ser afetado é o importante**. A pessoa não exatamente lança, mas sim prossegue a trajetória do saquinho. Ela não propõe voluntariamente, mas escuta – num sentido mais amplo –, transforma-se e trabalha com o que tem. O trabalho realizado é sempre de **composições**: com a vinda do saquinho, com a modulação de sua situação corporal, com a pessoa para quem se lança...

É enfatizado que do lado a receber o saquinho se promova uma expansão externa – assim, se o saco vem para a minha direita, eu o recebo com a mão direita, e não a esquerda, e giro para fora neste lado. Quando os atuantes pegam o saco, não deve haver barulho de choque entre sua mão e o saquinho, instrução que reforça que o atuante acate a trajetória do objeto – reconheça sua realidade, em termos de poder, e lide com ela –, moldando seu corpo à sua recepção – mover-se, deformar-se, desequilibrar-se, alterar-se, afetar-se. Como nos inspira David Lapoujade (2002), afetar-se é sofrer. Lidar com isto sem ser destruído é a arte aqui praticada: a pretensão somática do exercício é que um corpo que lida deste modo com o saquinho estará mais propenso a lidar assim com as situações da vida.

O saquinho é um território perfeito para praticar a afetação ou afecção, adotando as visões de corpo oriundas da leitura de Deleuze (2002) sobre Espinosa, e as do próprio Baruch de Espinosa (1983, p. 176) em sua obra *Ética*: “Por afetos<sup>3</sup> entendo as afecções do corpo, pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as ideias dessas afecções”. A afecção (*affectio*<sup>4</sup>) sempre remete ao corpo e é dependente daquilo que a provoca (por exemplo, um objeto): “todos os modos de que um corpo é afetado seguem-se da natureza do corpo afetado e, ao mesmo tempo, da do corpo que afeta”. (ESPINOSA, 1983, p. 148) As afecções são “realidades dependentes de outras

3 Aqui, segui a distinção entre afetos e afecções colocada por Deleuze. A tradução do texto de Espinosa que tenho em mãos não distingue bem os termos. Mas outras traduções, e conferi isto no original de Espinosa em latim, fazem esta distinção como Deleuze fez. Mas, de fato, percebo haver por vezes confusão sobre os termos, mesmo na obra de Deleuze.

4 Em latim, na obra de Espinosa.

realidades (são ‘em outra coisa’ e não ‘em si’, como a substância<sup>5</sup>)” (RAMOND, 2010, p. 16) e têm “uma dimensão incontestavelmente passiva”. (RAMOND, 2010, p. 17) Nas reflexões e descrições das práticas, as afecções é que têm maior destaque, principalmente em sua aproximação, quase identificação, com o **contato** como tomado de escritos de Grotowski, por exemplo *O discurso de Skara* (1987) e *Exercícios* (2001), e Tatiana Motta Lima (2012).

Aos poucos, a percepção espacial vai se ampliando e atuantes chegam a lançar o saco para onde alguém **estará**, numa clara percepção do coletivo. A capacidade de transformação corporal para uma recepção passiva do saco se amplia. A disponibilidade para trabalhar em quase total desequilíbrio e instabilidade (receber, modular a trajetória e lançar o saquinho) – sair de si, devir – aumenta. A relação com estereótipos de criatividade (voluntarismo para lançar o saco de maneira “criativa”) diminui, cedendo lugar para a escuta. Aqui, contracenar, criar, é a potência de afetar-se e de viver dentro desta afetação.

Como a IMPROVISAÇÃO A e B (descrita adiante), o saquinho é um lugar de retorno para que a qualidade da mobilização se mantenha, quando complexificações no trabalho degradam a escuta dos alunos.

**PANO:** Um pano de 1,40m X 1,40m, de cetim ou malha, é lançado por quatro atuantes, entre eles. Exige-se ostensivamente que não deixem cair o pano no chão. E uma vez que alguém deixe de tocar o pano, não poderá pegá-lo novamente até que outro atuante o pegue. Estas regras visam diminuir as distâncias entre os atuantes para aumentar sua agilidade e disponibilidade. Também desestruturar o corpo como indivíduo fechado, ampliando sua fragmentação, parcialização e/ou expansão para um corpo coletivo – materializando a definição de indivíduo como “um mesmo grau de potência” (DELEUZE, 2002, p. 33), e não como unidade biológica coesa.

As relações com o espaço e com o tempo são mais complexas em relação ao SAQUINHO, mas sem tender a perder a qualidade corporal de afetar-se. E o pano pode ser recebido e passado de diversas formas – por uma pessoa, por mais de uma, por partes e formas inusitadas do corpo, num lançamento que não configura exatamente uma ação definida, como no saquinho, mas numa ação intermediária

5 Importante notar aqui que para Espinosa só há uma substância, que é Deus. Reside aí o panteísmo que, entre outros motivos, acarretou sua excomunhão do judaísmo.

(como um pequeno toque no pano). Não se estabelece que quando alguém está com o pano o trabalho é apenas dele, e não dos outros. Pelo contrário: todos estão sempre com o pano e o trabalho é corporalmente coletivo; e em alguns momentos os corpos se tornam algo que rompe as delimitações individuais convencionais. O estímulo é de que o atuante se torne passagem de forças e formas.

Além disto, o pano se revela quase uma gramática, pelas exigências materiais de seu comportamento têxtil (analogamente às especificidades materiais da argila para um escultor). No diálogo com esta gramática, modos ricos de compor coletivamente o tempo e o espaço são inventados e experienciados pelos atuantes. Esta gramática do pano fomenta outras relações com o poder, com as forças, com processos de subjetivação. (FOUCAULT, 2004; REVEL, 2005)

**WITNESS SEM E COM INTERFERÊNCIAS:** Esta atividade foi assimilada de aulas que tive com Dominic Barter, então professor de teatro. Eu a modifiquei para meus fins e, através de aulas e sessões de Movimento Autêntico<sup>6</sup> que tive com Soraya Jorge, consolidei esta prática de trabalhar sobre **impulsos e contato** (LIMA, 2012) com olhos fechados.

Parece contraditório remover a visão numa pesquisa que privilegia o contato e a afecção, mas tenho confirmado o argumento – utilizado no Movimento Autêntico – de que a retirada da visão possibilita uma intensificação de impulsos do movimento. Trata-se de uma atividade bem adequada para iniciar-se uma sessão de trabalho, mesmo com participantes que não se conhecem; e pode ser repetida todos os dias, inclusive com o participante sozinho, em um trabalho sobre si. Ela antecede produtivamente o AQUECIMENTO DE USO, exposto logo após.

Em duplas, uma das pessoas fecha os olhos e tem a recomendação de “fazer o que quiser” [sic]. Com o tempo, passei a utilizar uma frase de Soraya Jorge, “não tem que nada”, como instrução. A outra pessoa protege a primeira, o movedor,<sup>7</sup> em tudo em que ela pode ferir-se pelo fato de estar com olhos fechados. Existem três interdições: “não ferir-se, não ferir colegas, não ferir o espaço”. Isto aplica-se a todos os outros exercícios, e o que se concebe como “ferir” deve ser interpretado da maneira mais adequada para cada situação.

**6** Authentic Movement: forma de terapia corporal, criada por Mary Starks Whitehouse e desenvolvida por Janet Adler, cuja prática envolve uma testemunha para um movedor com os olhos fechados. O caráter de não julgamento e de aprofundamento da relação com os impulsos já está presente no movimento autêntico. Para mais informações, indique o site HYPERLINK “<http://www.movimentoautentico.com>” [www.movimentoautentico.com](http://www.movimentoautentico.com).

**7** Termo mais frequente na literatura e nas práticas de movimento autêntico.

O tempo de cada sessão é predeterminado e marcado rigorosamente no relógio, normalmente dez a 15 minutos para cada pessoa. Não há controle por ajuizamentos sobre o exercício: mesmo se o trabalho está bom ou ruim – seja qual for o critério para isto no momento –, mantém-se o tempo predeterminado. É exposto a todos que nada que a pessoa fizer será utilizado cenicamente, ou analisado, ou julgado – nada será aproveitado como material para trabalho posterior. Vale apenas o vivido, a experiência, as transformações pessoais do atuante, o corpo que se constitui a cada aula e entre elas, seu aprendizado. Essa ética sempre é observada incondicionalmente. Uma vez que o processo do aluno atuante é que importa, o olhar de todos, principalmente do professor, se dirige à ampliação da escuta do atuante para os impulsos.

Nas primeiras vezes, os atuantes costumam ficar muito limitados à sensação de perda da visão e à exploração do espaço. Nesse momento, a condução do trabalho e as recomendações podem se dirigir quase unicamente aos protetores, a quem se deixa bem claro que não podem conduzir ou limitar em excesso o trabalho dos movedores, com quem não devem interagir além das proteções. E que devem tentar proteger o mínimo, se prestando a esse trabalho, que é bem maior do que a proteção desnecessariamente limitante. Aos poucos, outras qualidades de trabalho surgem, numa intensificação da escuta e disponibilidade para afecções, aumentando e refinando a capacidade de mover-se de acordo com impulsos que surgem, sejam o que sejam, venham de onde for – “eu e não-eu, exterior e interior, já nada querem dizer”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 8) Tudo isso em relação a impulsos em afecção se torna a maior razão para se realizar o *WITNESS*.

O termo **impulso**, aquilo que gera o movimento, aquilo que faz o movedor **ser movido**, é capital no Movimento Autêntico. Impulsos de movimento aparecem também como elemento chave nas conferências mais recentes de Grotowski (RICHARDS, 2012), para quem os impulsos sempre provêm de um contato e precedem as ações físicas. Em ambos os casos, a origem do impulso é algo de ordem inconsciente e interior.

Aqui a aceção de impulso não se contrapõe a essas, mas a ênfase conceitual, sob influência de Deleuze e Guattari (1996), se desloca para o desejo e o devir. (MAGELA, 2017b, p. 57) O desejo como acoplamento ou composição, conexo

a uma afecção, e o atuante devir ao tornar-se o movimento gerado pelo impulso. O trabalho a ser desenvolvido na prática do exercício, como no Movimento Autêntico, é o de refinar as “pequenas percepções” (DELEUZE, 1991) e, mais adiante, em outros exercícios, amadurecer o julgamento relativo a que percepções eleger para ser afetado, e como.

Um importante elemento adicional ao exercício são as INTERFERÊNCIAS: intervenções físicas que os protetores fazem sobre os movedores durante seu trabalho. Elas são eminentemente tãteis; são ampliadoras ou alteradoras de movimentos que já existem, nunca destruidoras; e sempre são uma **caça** (LIMA, 2004) do que for percebido – provêm da espreita e do fluxo da vida, nunca da premeditação. Ser ampliador ou alterador quer dizer que, quando há um movimento ou percepção de um impulso presente no movedor, o protetor sempre tentará aumentar características do movimento, ou no máximo alterar sua direção ou alguma outra característica. Mas essa alteração nunca interrompe, nunca cessa o movimento, nunca opera uma oposição. O movimento apenas se interrompe quando há a proteção, que é um toque que destrói o movimento, barra-o (um toque no peito, por exemplo, para o movedor não chocar a face na parede). As proteções são claras e não devem se confundir com as interferências.

Para os movedores, há a tarefa de não discriminar impulsos de interferências. Eles não devem descontinuar seu movimento devido a uma interferência do protetor, mas sim acolher este toque como se fosse um impulso como outros. É importante o aumento da capacidade de se deixar afetar pelas interferências – acolher as interferências, ser composto por elas.

Retomo mais detalhadamente os conceitos de afecções e afetos. Apesar de intimamente ligados, afecção e afetos não são a mesma coisa. Para Deleuze (2002, p. 56), “a *affectio* [**afecção**<sup>8</sup>] remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afetante, ao passo que o *affectus* [afeto] remete à transição de um estado a outro, tendo em conta a variação correlativa dos corpos afetantes”. Os afetos são “os nomes das constantes flutuações, para mais ou para menos, de nossa potência”. (RAMOND, 2010, p. 17) As afecções é que são o momento mais imediato, a escuta, o contato, aquilo que ocorre quando alguém se abre para algo. Os exercícios todos são dirigidos ao aumento da capacidade do atuante de

<sup>8</sup> A inserção dos colchetes é minha, baseada na tradução do latim adotada por Deleuze, exposta em seu livro linhas acima desta frase citada.

afetar-se, de sofrer, perceber e sustentar a recepção de afecções, por práticas de contato – no sentido mais amplo, o de conectar-se com um outro bem concreto corporalmente, mesmo sendo imaginário.

Esses conceitos, tendo como referência Espinosa ou Deleuze, nos conferem uma visão do corpo e de suas transformações filosoficamente consistente para a prática e a docência de performar (em aulas e na vida). Seu estudo trata, de maneira singular e ainda inovadora, questões essenciais às educações baseadas em princípios somáticos. Na perspectiva composta originalmente pela *Ética* (ESPINOSA, 1983), saímos do terreno das classificações estáveis e entramos no âmbito de “uma potência e uma relação, que envelopam todos os modos do vivente”, “como experimentação, e não como interpretação”. (SASSO; VILLANI, 2003, p. 32) Trata-se de uma perspectiva conectada com o teatro contemporâneo e a performance, e uma educação que visa sair de modelos e da representação,<sup>9</sup> valorizando o intensivo, o virtual e o possível: “o afeto é em efeito concebido como processo imanente a um plano que resta construir”. (SASSO; VILLANI, 2003, p. 33)

A **caça** (LIMA, 2004) é um elemento constitutivo nesta proposta e a pesquisa sobre ela é que desembocou na criação das interferências. Dizer que as interferências são “em caça” significa que elas nunca são criações, por parte do protetor, de algo que não existe no movente de olhos fechados, mas sempre intervenções que alimentam movimentos ou potenciais de movimento (centelhas) que estão já presentes no movedor e com o qual conseguiu-se uma efetiva conexão. Isto implica muita atenção do protetor ao trabalho do outro, e ser muito ágil: ao perceber um impulso ou movimento já em curso, o protetor amplia o que viu ou altera um elemento do movimento (basicamente, a direção) tocando o movedor de maneira ágil, precisa e pontual. A quem interfere, é interessante que cada vez mais cace momentos e interferências de qualidade – poucas e boas interferências. Se ele não for ágil, perde a janela de ação e deve aceitar esta perda, voltando à espreita de outra coisa que surgir. A interferência, como concebida aqui, é, por excelência, a ação do professor: caçar centelhas de potência teatral nos alunos e incentivá-las para sua ampliação.

**AQUECIMENTO DE USO:** Trabalho concebido inspiradamente no capítulo inicial do livro *O Anti-Édipo* (DELEUZE; GUATTARI, 1996), no que concerne a uma

9 Questões mais exploradas por Deleuze em *Diferença e Repetição* (1988), e o capítulo “Platão e o simulacro”, em *Lógica do sentido* (2003).

despersonalização pelo desejo – a desconstrução do sujeito por operações de intensividade. É bastante fértil que este aquecimento seja proposto no início de sessões de trabalho, em continuidade ao *WITNESS*. Ele serve como um aquecimento convencional para atuantes, com fortes pretensões pedagógicas, mais uma vez no sentido de trabalhar corporalmente questões vitais percebidas nos conceitos.

Em duplas, um dos atuantes deve usar o outro para se aquecer, sempre em contato físico táctil com este outro que é usado. O **uso** é definido por aquilo que o corpo pede, a cada instante e em fluxo, para se aquecer, espreguiçar, ficar mais ativo, desembaraçar pendências. A utilização do corpo do outro é para contemplar as demandas do próprio corpo e não se deve considerar ou presumir qualquer necessidade do outro – que apenas se presta a ser usado, sem ajudar: ele não compõe movimento, não colabora, não completa, não resolve nada do outro, não se movimenta para o outro, não interpreta nada. O atuante usado apenas fica em pé ou permanece em alguma posição que o utilizador o colocou; e não deve passar disso, mesmo que esta disponibilidade pretensamente não colaborativa tenha contradições e seja difícil de realizar. Instruções adicionais: aquele que usa nunca deixa de tocar o outro; nunca parar o movimento para qualquer planejamento; os usos são efetuados até surgir, por escuta, o impulso de outro uso, que substituirá o atual.

Após algum tempo pede-se que troquem os papéis e, após mais um tempo, que ambos os atuantes se usem mutuamente, convivendo com o uso que o outro faz de si e com o uso que se faz do outro – **convívio** é a palavra chave para este exercício. Essa progressão ou construtivismo (A faz em B; B faz em A; A e B fazem juntos) ocorre em outros exercícios também. A situação em que os dois se usam em convívio, mas sem colaboração, é intrincada, capciosa e bastante importante.

Nesse trabalho é preciso haver maior zelo para que ninguém se machuque ou passe por situações excessivamente incômodas fisicamente (mesmo que isto seja, em todos os momentos, difícil de definir – o que é prejudicialmente incômodo e o que é um incômodo inerente ao trabalho e a ser superado ou acolhido?). O exercício pesquisa corporalmente a desestabilização de limites consolidados de segurança, integridade, reverência à individualidade. Também modifica a perspectiva que o utilizador tem da pessoa que ele está usando. O colega de trabalho

é visto como movimento, intensidades, texturas, componentes aos quais meus componentes se acoplam, em funcionalizações parciais do corpo do outro, e em contatos que não contemplam a comunicação bilateral, não constituem diálogo.

Algumas possibilidades surgem com esse exercício: a exploração de outras relações ou formas de relação; não presumir que o outro é uma pessoa ou sujeito dentro dos padrões que temos de pessoa e protocolos convencionais de contato; a não busca de comunicação, o que mina desejavelmente a lógica comunicacional, hegemônica, que impera nas relações e interações. Por várias vezes o desejo inicial se transforma, porque teve de se alterar com o real (o confronto entre os corpos). O que acaba por ocorrer é esse convívio no qual pratica-se dar espaço para formas diversas de percepção e para as pequenas e grandes necessidade corporais mais banais (p. ex. apertar o rosto contra o ombro do outro, porque a pele do rosto pede isto e o formato do corpo do outro se mostra adequado).

O aquecimento de uso fomenta uma prática de ampliação e fortalecimento da sensibilidade. Considerando as dificuldades físicas para fazer o que se mostra necessário a cada momento, pratica a negociação de cada um com **sofrer** o que constrange e ainda fazer o que os impulsos ordenam – e eventualmente sofrer o que constrange **para** fazer o que deseja –, o que é uma prática pedagógica crucial existencialmente. Como em *O corpo que não aguenta mais* (LAPOUJADE, 2002), suportar as afecções e os afetos grosseiros para poder viver os sutis. Este fortalecimento do desejo é um dos pontos mais importantes do exercício: fortalecer a escuta dos impulsos, fortalecer os impulsos e, o principal, fortalecer a capacidade de lidar com as forças e obstáculos para que o desejo viceje (MAGELA, 2017b, p. 54) – o que aborda somaticamente questões de produção de subjetividade e singularização. Ser capaz de compor agenciamentos e sustentar territórios, habitando-os; ser capaz de se desterritorializar quando necessário, compondo outros territórios. (MAGELA, 2017b, p. 68)

Esse exercício é uma complexificação do *WITNESS* quanto ao fomento de agir conectado aos impulsos corporais. No *WITNESS* isto é proposto quase sem constrangimentos e condicionamentos – mesmo que esteja implicada a missão de ampliar sua escuta e aumentar sua capacidade de afetação. O aquecimento de uso dá continuidade a esse metabolismo específico de impulsos ativados, mas

com toda uma série de negociações imprescindíveis (provocadas pelo corpo do outro atuante na situação do exercício).

David Lapoujade (2002, p. 86) mostra que lidar com o afeto e a afecção é uma proposta ética e existencial, presente na experiência do corpo no cotidiano e em nossas escolhas e atitudes – todo um trabalho de confronto com aquilo que nos afeta:

[...] o sofrimento não é um estado particular do corpo. Sofrer é a condição primeira do corpo. Sofrer é a condição de estar exposto ao fora. Um corpo sofre de sua exposição à novidade do fora, ou seja, ele sofre de ser afetado. Como diz Deleuze, um corpo não cessa de ser submetido à erupção contínua de encontros, encontro com a luz, com o oxigênio, com os alimentos, com os sons e as palavras cortantes etc. Um corpo é primeiramente encontro com outros corpos.

A sua tônica reside na ética e na força de existirmos sem blindar o corpo por não suportarmos o que nos afeta. O que Lapoujade propõe é praticar nossa “potência de assimilação” – “O corpo deve primeiro suportar o insuportável, viver o inviável” (LAPOUJADE, 2002, p. 87):

Aquele que vê na ferida sutil algo sem importância é precisamente aquele que já não sente nada, ‘que erigiu um sistema de defesa que o impede de apreender a variedade de afecções, reduzindo-as a uma resposta uniforme. [...] Se defender do que é estrangeiro, não deixar agir a excitação como uma força formadora, lhe opor uma pele dura, um sentimento hostil: para a maioria essa é uma necessidade vital para sua conservação. (LAPOUJADE, 2002, p. 88)

Na criação do AQUECIMENTO DE USO, a ideia inicial da pesquisa era investigar encontros entre pessoas quando estas não se viam como sujeitos, quando abríamos espaço para impulsos e desejos no âmbito do movimento corporal. Os protocolos instituídos de convívio e comunicação eram rejeitados, numa tentativa de eliminar a presunção de limitens predefinidos e estáveis nas relações. A

proposta inicial advinha dos acoplamentos fragmentados, *esquizos*, do capítulo “Máquinas desejanter” do livro *O anti-édipo*: “O desejo faz constantemente a acoplagem de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 11)

Mas no transcorrer desse processo, ficou em primeiro plano o confronto com um real (no caso do exercício, o corpo do outro e as dificuldades e problemas para usá-lo) para que os impulsos florescessem. Enfrentar o real sob esse recorte corporal seria a capacidade de ampliar a percepção, aumentar uma resistência aos incômodos e obstáculos, mantendo uma inteligência no sentido de perceber o que surge e a capacidade qualitativa de afetar-se; “ser forte consiste primeiro em estar à altura de sua fraqueza” (LAPOUJADE, 2002, p. 88): “Só se cavam espaços, só se precipitam ou desaceleram tempos à custa de torções e deslocamentos que mobilizam e comprometem todo o corpo”. (DELEUZE, 1988, p. 352)

Em tempo: essas “torções e deslocamentos” são precisamente aquilo que o SAQUINHO deseja tocar. Por sua vez, o WITNESS toca a prática de escuta de cada microimpulso em fluxo – a potência perceptiva quanto a afetos sutis. Entremeadado a tudo isto, o AQUECIMENTO DE USO é uma ampliação destas percepções e disposições de movimento.

Mas praticar o aquecimento de uso, o que ocorre também no PANO, é se confrontar com dificuldades corporais de maneira atroz, o real há pouco mencionado. E promover a disposição, que Lapoujade (2002, p. 88) defende, de lidar com os “afetos grosseiros”, dolorosos por vezes, para podermos viver os “afetos sutis”, interessantes:

O que faz a fraqueza do forte é que ele se esforça para preservar, e mesmo aumentar, sua vulnerabilidade, controlando seu grau de exposição às feridas do fora; protegendo-se das agressões mais grosseiras, ele pode se abrir às feridas mais sutis.

Ora, podemos cotejar as considerações de Lapoujade sobre a vida com o AQUECIMENTO DE USO e sua dinâmica – o que ocorre com os atuantes ao praticá-lo em seus rigores –, e admitir que, apesar de pretender sair das lógicas da

comunicação, do sujeito e da representação, esses exercícios têm um caráter mimético. São uma mimese, no sentido de tentar produzir, no exercício, processos vitais; fazemos como a vida também faz, e não como a vida já é, de modo formal – o que se situaria na representação. Retomando a educação teatral como proposta aqui, podemos conceber que este exercício é mimético – é conectado à vida; ele é vida –, no sentido de ativar a situação de suscetibilidade seletiva a afecções – mencionadas por Lapoujade e que, sabemos, efetivamente existem na vida. Ele promove experiências e mesmo habilidades, robustez, na “potência de assimilação”, na capacidade de mais e melhor nos afetarmos. E é esta experiência vivida na sala de aula que transborda para a vida. (MAGELA, 2017a)

A vida, nessas filosofias, é sempre tomada em seu aspecto intensivo e múltiplo. Seus processos é que importam. Não se privilegiam os tipos, categorias, temas, narrativas, representações, formas instituídas, eventualmente estagnadas, mas sim a intensidade do acontecimento, o movimento, as relações: “E, se o homem foi uma maneira de aprisionar a vida, não será necessário que, sob outra forma, a vida se libere no próprio homem?”. (DELEUZE, 1992, p. 114)

Praticar o exercício é também praticar, sempre colocando-as em xeque, sabedorias de administrações e normas – necessárias, mas apenas a serviço das composições por afecções. Tornar a sensibilidade forte para lidar com as variações, dificuldades, surpresas, para poder melhor se afetar ao sutil. Não sucumbir ao indesejado e não se fechar a tudo para não sofrer: estar, assim, à altura do acontecimento.

**PASSO-A-PASSO:** Dois atuantes, cada um com uma parte do corpo em toque com o outro. Um dos atuantes muda uma área de contato de sua pele com a do outro através do rolamento desta parte de seu corpo. Não se deve apoiar o peso do corpo no parceiro. O rolamento é sempre curto; por exemplo, pouco menos que a extensão horizontal da orelha até o nariz ou metade da circunferência de um braço.

É essa mudança de área de contato por rolamento – como um mata borrão, sem fricção – que é o canal entre eles, e nada mais é significativo como comunicação, emissão de signos ou relação. O resto do corpo – inclusive partes que estão tocando, mas não são esta parte agora que rola deliberadamente – se move apenas a serviço da mudança de contato tátil da área em foco. O *canal* é uma questão

cognitiva importante: aprender a direcionar as energias para os modos de fazer viáveis e a criação de outros modos de viver que surgiram porque se lidou com a realidade estabelecida. Mais uma vez, processos de subjetivação (FOUCAULT, 2004) e resistência política. (REVEL, 2005)

As mudanças de pessoa que move são alternadas (A faz, B faz, A faz...). Poucas variações são propostas, porque a escuta costuma se degradar facilmente. É necessário evitar que os movimentos fiquem contínuos, numa troca rápida e sem o discernimento específico do exercício. Importante também evitar as trocas de área de contato através da fricção: as trocas por rolamento é que engajam o corpo e definem o que mudou no contato táctil. O exercício tem similitudes com o Contato Improvisação, mas possui diferenças bem claras, que devem ser estritamente observadas – o fato de não se poder apoiar-se no outro, por exemplo, o fluxo mais interrompido e a atenção maquinalmente delimitada.

A mudança de direção se dá por critérios internos ao movimento dos dois – seja isto o que for para cada um, em cada instante. Eventualmente, principalmente no início, o condutor deve estimular verbalmente mudanças de eixos – se houve rolamento na horizontal, por exemplo – que é mais fácil –, forçar a diversidade mudando o eixo para a vertical, diagonal...

Mas o fundamental é uma desconsideração dos corpos como unidade e dos significados já consolidados das partes do corpo do outro (genitais, face, etc.) pela estrita obediência às regras de movimento curto, aleatório, passo a passo e por rolamento: onde vou parar não importa, apenas executo o próximo pequeno passo, que pode ser em qualquer direção. Esse movimento, em seu caminho errático, é como o movimento Browniano, citado em *As potências do falso* por Deleuze (2005), com fortes características randômicas. Esse é um exemplo de diversidade que surge justamente pela adoção e cumprimento de regras.

Há muitos detalhes nesse exercício, como os toques acidentais que ocorrem – por ter rolado minha barriga, meu ombro toca o corpo do outro; assim, agora o ombro é que pode ser a próxima área a ser rolada. Esses acidentes e diversidades só ocorrem se os rolamentos são rigorosos, realizados como determina a proposta. O exercício fomenta uma ignorância qualificada, uma atenção estrita ao ato

delimitado do momento, como uma máquina fragmentária: “o olho interpreta tudo em termos de ver”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 11) Essa ignorância produz, paradoxalmente, uma riqueza e diversidade interessantes. Sob certos aspectos, o procedimento se assemelha à divisão da experiência em etapas promovida pelo Ponto de Concentração (POC), de Viola Spolin (2010). É uma prática de desformatação, de dissolução de convenções, de surgimento de outros corpos pelo cumprimento estrito de tarefas – os rolamentos, erráticos por serem estritos. É de prática da atenção que lida com canais de ação.

Nesse sentido, friso a ideia de que no trabalho muitas vezes quando há método é que algo escapa, surge. Sim, um método móvel; mas com critérios e princípios definidos – também móveis, mas que por algum tempo são fixos, para que alguma ruptura ocorra. Se tudo cede, se tudo se ajusta, é provável que nada de novo advenha, pela falta de composição de novos territórios ou de devires. Talvez apenas apareça uma impressão de movimento.

O fixo, a regra, provocam uma saída de si. O mesmo pode ser dito de processos criados por Grotowski, principalmente nas questões relativas à articulação entre estrutura e espontaneidade (LIMA, 2012, p. 400), o que diz respeito a métodos, regras, normas, etc. A vida ou a presença cênica, tanto em propostas escritas de Grotowski (2001, p. 171-172) como de outros grandes pedagogos do teatro (LECOQ, 2010, p. 50), floresce e se mantém principalmente no seu confronto com formas e detalhes construídos meticulosamente no processo de criação e pedagogia teatral.

**IMPROVISAZÃO A e B:** A improvisação começa com duas pessoas em pé, uma em cada lado do espaço, uma de frente para a outra, com uma cadeira entre elas. Elas estão como num palco e o condutor e os outros atuantes estão como uma plateia. O comportamento dos atuantes adota a quarta parede,<sup>10</sup> mas eles não precisam se preocupar com questões de visualidade – podem nos dar as costas, por exemplo. É dada a instrução que permanecerá por toda a improvisação: “A quer sentar-se; B quer que A não se sente”. Após isso, o condutor designa um dos atuantes para “fazer A” e outro para B, frisando que eles não “são”, mas “fazem”.

**10** Air como se aqueles que veem ou assistem não estivessem lá, como se a fronteira arbitrária/imaginária entre nós e eles fosse uma parede.

A improvisação começa e termina quando o condutor disser, para desvincular o término a sentar-se, como se isto fosse um objetivo – o que definitivamente não é. A palavra “quer” é capciosa e também evita a tendência dos atuantes de trabalhar com estratégias. Não é de objetivos e estratégias que se trata aqui, absolutamente, mas mais uma vez, de afetar-se e lidar com impulsos. A, por exemplo, não precisa tentar sentar-se; e B não tem de impedi-lo de sentar-se na cadeira. O trabalho não quer soluções ou criatividade, mas escuta, sustentação da situação de problema e percepção e invenção de novos problemas.

O maior trabalho a ser realizado – e é necessário haver atenção quando os atuantes caem na introdução de recursos de cena que degradam isso – é de enfrentar a angústia de não possuir de antemão o que fazer em cena, e responder àquilo que se mostra a cada momento como pertinente ali no contato com o outro atuante. Nesse sentido, a condução restringe os truques de atuação que encobrem a falta de abertura a afecções.

Essa improvisação é muito rica, mesmo que em muitos momentos seja difícil trabalhar com ela, e pareça que tudo seja estéril e equivocado. Aqui também o elemento primordial é a atitude de caça e afetação ao acontecimento. Outro elemento é a construção de uma sensibilidade para implicações das ações percebidas, para possibilidades de “protoenredos” e complexificações rizomáticas das situações que surgem na improvisação. Esta improvisação é um trabalho que amplia e complexifica a atenção do aluno, como outros trabalhos afins, como o Contato Improvisação (SCHMID, 2018) e a improvisação em dança. (BARROS, 2018)

**IMPROVISAÇÃO ABCD:** O núcleo desta improvisação, obtida de aulas de Tatiana Motta Lima, é um roteiro sintético a ser performado pelos alunos. Por exemplo: “A entra; B entra; A investiga B; C entra; B e C isolam A; D entra; C tenta conquistar D; A, B, C e D procuram sair”.

Cada um dos quatro alunos deve entrar quando considerar que o passo anterior à sua vez foi contemplado – mas não necessariamente imediatamente após isso. Outros critérios são definidos pelos participantes, nos processos de sessões sucessivas de trabalho com a improvisação, numa lógica interna desejavelmente singular que também dialoga com a tradição teatral. Aqui, similarmente à

IMPROVISAÇÃO A e B, construímos juntos o discernimento que define os elementos do trabalho; o condutor assume o papel de gerir este processo.

Um cuidado a se tomar é que a inserção de um roteiro, por mínimo que ele seja, torne a atuação racional. É fundamental deixar claro para todos que as instruções não são, por exemplo, “A mostra que investiga B”, mas que efetivamente façam as ações, cacem sua ocorrência, ampliem a atenção que, de fato, já é ação. Porque esta ação em cena é a mesma ação de percepção teatral que ocorre na vida, e em situações importantes, vitais.

Essa improvisação é uma complexificação em termos de roteiro, mas não é necessariamente mais rica que A e B em termos de implicações das ações ou de escuta cênica. Na verdade, aqui pode haver uma perda de escuta – o minimalismo, as restrições, a pobreza de A e B tornam ricos seus momentos. Como A e B, a IMPROVISAÇÃO ABCD pratica o confronto de tudo o que é trabalhado nos outros exercícios – a entrega viável para as forças e formas da vida –, com a fixação de elementos narrativos, o que é uma “protocena”. Ela é uma proposta de introdução ao desafio de realizar-se um resultado cênico de modo pedagogicamente orgânico e pertinente.



## CONCLUSÃO

Grotowski (2012), ao discorrer sobre processos de treinamento utilizados na história do teatro no Ocidente e Oriente, tece uma distinção entre o que ele percebe como dois modos de abordagens. A primeira abordagem seria domesticar o corpo, o que o torna vazio a um trabalho mais profundo. Essa é a mais comum, a que visa treinar o corpo por adestramento, para que o corpo seja preparado para executar e solucionar tarefas. De certo modo, toda a educação instrucionista, bem cara ao capital, é assim.

A segunda abordagem, a mais adotada por ele, seria a de desafiar o corpo:

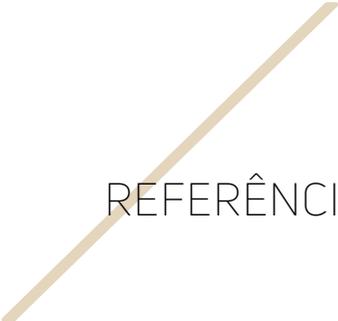
Desafiá-lo dando-lhe tarefas, objetivos, que pareçam ultrapassar as capacidades do corpo. É uma questão de convidar o corpo para o 'impossível' e levá-lo a descobrir que o 'impossível' pode ser dividido em pequenos pedaços, pequenos elementos, e se tornar possível. (GROTOWSKI, 2012, p. 145)

Esse modo consiste em estratégias de treinamento que abrem possibilidades para aquele que o pratica, como a utilização, bastante conhecida, da acrobacia para desafiar o atuante. O objetivo, nesse caso, é que o atuante fortaleça sua abertura a desafios – e que a cena seja um desafio para ele –, o que muda seus modos de pensar.

Apesar de específicas e necessitarem de um ambiente especial para sua realização, essas atividades que aqui foram descritas são dirigidas à vida diária dos alunos e a uma teatralidade imbricada a seu cotidiano. E para exercer esta educação teatral, as sessões de trabalho, mesmo em aulas comuns em escolas de ensino básico, precisam ser especiais, verdadeiros acontecimentos cuidadosamente conduzidos. Seu objetivo maior é o desenvolvimento de uma experiência teatral da vida no sentido mais amplo, uma existência teatral interessante para o aluno.

Assim, o que importaria nessas pedagogias é a transposição do que se passa nas aulas para o que lhe é exterior – a vida dos alunos. Buscar como esses exercícios vitalistas de atuação podem fomentar vidas teatrais inventivas e potentes. O foco é no pensamento corporal e no transbordamento desta prática dirigida em aula para a vida do aluno, ao interferir em seus modos de sentir. Se os exercícios promovem certas experiências, no contato com outro corpo, no contato com problemas de uma maneira que prioriza a sustentação da angústia e a percepção e invenção de problemas novos, este corpo (corpo  $\equiv$  modo de pensar) pode sofrer transformações que abrem outras percepções em sua vida. Esse é o principal caráter somaticamente pedagógico da abordagem materializada por esses exercícios.

Nesse sentido, um ponto deve por fim ser frisado: o mais importante pedagogicamente não são os exercícios como descritos, mas o **como** – a proposta filosófica e os rigores daquele que dialogará com eles. As diversas propostas de ensino de teatro disponíveis para um professor são recursos pedagógicos, metodologias que servirão, ou não, para que o teatral aconteça, intensivamente. O que tem validade é como o condutor propõe e conduz o exercício, ajustando o processo em função do que ocorre com o aluno, para que a experiência de teatralidade aconteça naquele que pratica as atividades. Que os fluxos – formas e forças – de vida teatral vicejem no aluno, em modos de vida singulares e potentes.



## REFERÊNCIAS

- BARROS, Ester França M. de. Improvisação em dança – 3 perspectivas em diálogo. *Rascunhos – caminhos da pesquisa em artes cênicas*, Uberlândia, v. 5, n. 1, 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/39777>. Acesso em: 22 jul. 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996. t. 1.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972 – 1990*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa – filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: perspectiva, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores)
- FERNANDES, Ciane. Quando o todo é mais que a soma das partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/47585>. Acesso em: 22 jul. 2018.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito: curso no Collège de France (1981-1982)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. Da companhia teatral à arte como veículo. In: RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: SESC, 2010.

LIMA, Tatiana da Motta. Em busca de (e à espreita) de uma pedagogia para o ator. *REVISTA RESET*, Campinas, ano 1, n. 1, 2004.

LIMA, Tatiana da Motta. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MAGELA, André Luiz Lopes. Abordagem somática na educação teatral. *Moringa – Artes do Espetáculo*. v. 8, n. 1, p. 23-28, 2017a. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/34856>

MAGELA, André Luiz Lopes. Afecções, exercícios, protopedagogias teatrais. *Rascunhos – caminhos da pesquisa em artes cênicas*. v. 4, n. 2, p. 46-71. 2017b. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/38729>

MAGELA, André Luiz Lopes. Cognição teatral e educação. *Rascunhos – caminhos da pesquisa em artes cênicas*. v. 5, n. 3, p. 302-318. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/43132>

MITTER, Shomit. *Systems of Rehearsal – Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. London: Routledge, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RAMOND, Charles. *Vocabulário de Espinosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

REVEL, Judith. *Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Editora Claraluz, 2005.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SASSO, Robert; VILLANI, Arnaud (org.). *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2003.

SCHMID, Jörg. Contato improvisação como uma arte de viver. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Santa Catarina, v. 1, n. 31, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101312018291>

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

**ANDRÉ LUIZ LOPES MAGELA:** Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO. Ator. Professor do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Pós-doutorado em educação estética pela Université Lumière Lyon 2, na França. Coordenador da pesquisa "Produção de Subjetividade em dimensões teatrais – Grotowski, Deleuze, Educação", financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Dedicar-se majoritariamente às questões relativas à educação teatral, com enfoque sobre a atuação, produção de subjetividade, biopolítica e estudos da cognição.