

TEATRO, CORPO, EXPERIÊNCIA E SENTIDO: ANÁLISE DE PROTOCOLOS TEATRAIS VERBO-VISUAIS^{*}

Jean Carlos Gonçalves^{**}

Resumo: Este artigo tem como objetivo refletir sobre os sentidos do evento “aula de teatro”, a partir da investigação, pela Análise Dialógica do Discurso (ADD), de protocolos de aula realizados por discentes de um curso de graduação em Produção Cênica, sob a condição da verbo-visualidade. Os resultados do artigo apontam para a relação dos sujeitos com um corpo em treinamento, em interação com outros corpos, na compreensão do vivido como experiência materializada esteticamente nos protocolos teatrais verbo-visuais.

Palavras-chave: Protocolos teatrais. Verbo-visual. Bakhtin e o Círculo.

Através da arte, os significados de objetos que de outro modo seriam opacos, caóticos e restritos, e que despertariam resistência, são esclarecidos e concentrados, e não por sua trabalhosa elaboração no pensamento, não pela fuga para um mundo meramente sensorial, mas pela criação de uma nova experiência
(DEWEY, 2010, p. 256).

PROTOCOLOS TEATRAIS VERBO-VISUAIS

■ **O** que acontece em uma aula de teatro? Não falo de uma aula de história ou de fundamentos teóricos a respeito do teatro. Ou seja, não falo de uma aula *sobre* teatro, mas de uma aula *de* teatro. Quais são as marcas expressivas (corpóreo-vocais) que os jogos e exercícios cênicos deixam nos participantes de um evento educativo como esse? Quais são os vestígios que ficam de uma experiência criadora que acontece em um ambiente de educação? Sim. Falo de um teatro permeado pela educação, de exercer teatro pela via educacional, de um lugar onde há professor e alunos, e não diretor e atores.

* O presente trabalho foi realizado com o apoio do CNPq – bolsa de pesquisa na modalidade Pós-doutorado Júnior.

** Universidade Federal do Paraná (UFPR) – Curitiba – PR – Brasil. E-mail: jeancarlos1@bol.com.br

O interesse dessa investigação repousa sobre o evento “aula de teatro”. Especificamente sobre o que se diz sobre esse evento. E há muitas formas de dizer. Relatórios, diários de bordo, memoriais, cartas-registro, protocolos, portfólios etc.

Trabalhando em diferentes cursos de graduação na área de Artes Cênicas, e ministrando também diferentes disciplinas práticas, utilizei ao longo de minha prática docente distintas abordagens para dar voz aos alunos, para saber o que eles tinham a dizer sobre as experiências vivenciadas em aula. Os resultados, que vinham geralmente com algum caráter descritivo, acabavam por não satisfazer as minhas expectativas referentes aos sentidos da aula para os acadêmicos discentes. Mais do que um relato, comecei a instigá-los a se manifestar a partir de outras materialidades discursivas que pudessem surgir ao longo das semanas, dos meses, dos semestres... Grata surpresa quando os alunos começaram a se tornar autores de poemas, músicas, jornais, cordéis e histórias em quadrinhos para dizer como a aula havia produzido sentidos para eles.

É recorrente o uso da nomenclatura “protocolo” na aula de teatro. A metodologia de protocolos possui, “sem dúvida a função de registro, assumindo não raramente o caráter de depoimento. Não reside aí, porém, a sua função mais nobre. O aprendizado estético é o momento integrador da experiência” (KOUDELA, 2001, p. 92). O trabalho com os protocolos é especialmente interessante por se constituir em um elemento instaurador do dizer sobre a aula de teatro.

No processo de transformação do vivido em pesquisa, vislumbrei a possibilidade de convidar os alunos a conhecerem os estudos sobre a produção de sentidos em perspectiva verbo-visual, até tornarem tal dimensão elemento propulsor da criação dos protocolos de aula. Aqui surge a primeira peculiaridade deste trabalho: os protocolos são realizados na perspectiva da verbo-visualidade.

Para a coleta de dados, utilizei como embasamento teórico especialmente os estudos de Koudela (2001) e Japiassu (2005), para os quais o trabalho com os protocolos pode ser desenvolvido de diferentes formas. Geralmente, solicita-se que a cada aula um aluno (ou grupo de alunos) se torne responsável pelo protocolo, que deve ser apresentado na aula/sessão seguinte. Também se pondera a possibilidade de que os protocolos se configurem em instrumentos de avaliação, o que não é o caso desta pesquisa.

Mesmo que os protocolos sejam, na literatura vigente, utilizados como forma de registro de aula, ao realizar a parte prática da pesquisa, orientei os alunos no sentido de não se preocuparem com registros, e sim com possíveis vestígios das práticas experimentadas. Fiz com que percebessem que o protocolo era o momento de expressar suas impressões sobre a aula, e que, para isso, importaria mais a produção de sentidos do que a produção de registros.

A pesquisa foi realizada com alunos ingressantes na Universidade nas turmas de 2012 e 2013, a partir do seguinte percurso metodológico: a cada aula, três alunos ficavam responsáveis pela elaboração dos protocolos, que deviam ser disponibilizados (em cópias físicas, quando possível) a todos os integrantes da disciplina e apresentados sempre na aula subsequente. Como as turmas de calouros possuem em média 45 acadêmicos, na primeira semana de aula foi feito um organograma de protocolos, possibilitando que ao fim do semestre todos os alunos tenham ficado responsáveis pela escrita de pelo menos um protocolo.

Na maioria das turmas, em virtude de algumas desistências intrínsecas a essa etapa da vida acadêmica, o número final de protocolos fica entre trinta e quarenta. Foram selecionados para integrar a pesquisa trinta protocolos de cada

turma, totalizando sessenta protocolos. Vale ressaltar que os protocolos do ano de 2012 vieram ainda tímidos, sobre folha A4, uma espécie de desenho acompanhado por palavra ou vice-versa. Já em 2013, por ter percebido tal realidade, instiguei os alunos a pensar a verbo-visualidade nas dimensões estática, dinâmica, bi e tridimensional. Para este artigo foram selecionados para análise três protocolos referentes ao ano de 2013.

VERBO-VISUALIDADE E PRODUÇÃO DE SENTIDOS

A perspectiva verbo-visual, nos estudos da linguagem, tem como mirante teórico os estudos de Bakhtin e o Círculo. A visão dos integrantes do Círculo com relação ao mundo e à linguagem – que “articula estética, ética, diferentes pressupostos filosóficos, não permitindo que suas reflexões sobre o sentido sejam sistematizadas unicamente sob uma perspectiva linguística ou mesmo linguístico-literária” (BRAIT, 2007, p. 63) – permite compreender que o interesse de Bakhtin recai sobre as discussões ligadas às relações dialógicas como constituintes dos próprios sujeitos que vivem e agem no mundo. Ser no mundo é estar inserido em uma esfera de atividade humana, que no caso desta pesquisa se constitui como o evento “aula de teatro”.

É na linguagem viva que está o centro de interesses da perspectiva bakhtiniana, na língua em uso, que não pode ser apreendida como sistema fechado e único. O lugar dos sentidos torna-se, então, lugar de uma pluralidade de vozes intensificada na heteroglossia como constituinte do próprio enunciado. Não há o sujeito e seu texto autônomo, e sim a fronteira entre sujeitos, entre textos, entre discursos, que estão inseridos em uma cadeia de comunicação.

Por ser constituído de discursos, o texto é repetível (pela língua). Ao atualizá-lo, o sujeito produz, já, outro enunciado, o que implica pensar o não repetível como base da teoria bakhtiniana. Para esta pesquisa, importa a compreensão de que a materialidade, analisada pela perspectiva dialógica, é composta de enunciados verbo-visuais sobre uma prática realizada por diferentes sujeitos. Ao falar dessa prática, cada um deles produziu outros enunciados, sempre inacabados e também distintos, pois a relação de cada sujeito com a prática é única e singular, ao mesmo tempo que está relacionada com todos os demais participantes do evento “aula de teatro”.

Nos estudos do Círculo, o texto é considerado como objeto de significação e de comunicação. “Conciliam-se, nessa concepção de texto ou na ideia de enunciado em Bakhtin, abordagens externas e internas da linguagem. O texto-enunciado recupera estatuto pleno de objeto discursivo, social e histórico” (BARROS, 2011, p. 1). O enunciado, nesta investigação, é sobre o mundo artístico, materializado, também, em forma artística: um enunciado verbo-visual, o que dialoga com a concepção proposta por Bakhtin, justamente na sua “visão de conjunto do texto” (BARROS, 2011, p. 1). O diálogo torna-se, portanto, nessa perspectiva teórica, a condição de existência da linguagem e do discurso, o que faz que esta pesquisa, guiada pelas premissas da Análise Dialógica do Discurso, considere o texto, obrigatoriamente, em sua plenitude, tal como proposta pelo Círculo.

A compreensão do que seja um enunciado verbo-visual se dá, nesta investigação, a partir dos estudos de Brait (2012, p. 88, 89), para quem “O termo verbal é compreendido tanto em sua dimensão oral quanto escrita e visual abrange a

estaticidade da pintura, da fotografia, do jornalismo impresso, e a dinamicidade do cinema, do audiovisual, do jornalismo televisivo, etc.”.

A concepção semiótico-ideológica de texto, explorada especialmente por Voloshinov (2010), acaba ultrapassando a dimensão verbal, e podem ser consideradas como textos materialidades verbais, visuais e verbo-visuais, sempre como enunciado concreto. Nessa perspectiva teórica, Brait (2012) aponta para o fato de que é pelos mecanismos dialógicos que constituem o texto que ele deve ser analisado, incluindo, necessariamente, embates e tensões que o constituem, consideração das suas esferas de produção e circulação, seus planos de expressão e de quem os assina, individual ou coletivamente.

O termo verbo-visual implica um enunciado concreto no qual as dimensões verbal e visual sejam indissociáveis (BRAIT, 2009a, 2013). Para a autora, o verbal e o visual possuem, na dimensão verbo-visual, um lugar que não permite separação, nem valoração de um em detrimento de outro. Ambos são necessários à compreensão do enunciado em seu todo.

Fazem parte das produções de caráter verbo-visual, em circulação em diferentes esferas, charges, propagandas, capas de revistas, páginas de jornal, aí incluída a primeira, poemas articulados a desenhos, comunicação pela Internet, textos ficcionais (BRAIT, 2009b, p. 144).

A condição e a justificativa dessa pesquisa encontram, assim, campo fértil de diálogo. É para o interesse no que dizem os alunos sobre suas aulas que essa investigação direciona seus esforços, defendendo a posição de que, pela verbo-visualidade, seja possível encontrar outros caminhos para o dizer, antes não explorados. Ao ter consciência de que a dimensão verbo-visual deve constituir os protocolos, o aluno vê-se integrado ao projeto desenvolvido e, ao mesmo tempo, livre para ousar na criação de um enunciado com peculiaridades e características com as quais não estava familiarizado.

Enquanto conjunto e sob a perspectiva dialógica, o enunciado/texto verbo-visual caracteriza-se como dimensão enunciativo-discursiva reveladora de autoria (individual ou coletiva), de diferentes tipos de interlocuções, de discursos, evidenciando relações mais ou menos tensas, entretecidas pelo face a face promovido entre verbal e visual, os quais se apresentam como alteridades que, ao se defrontarem, convocam memórias de sujeitos e de objetos, promovendo novas identidades (BRAIT, 2013, p. 62).

O trabalho com os protocolos em sala de aula torna-se, portanto, um exercício de leitura (observação e leitura da aula e/ou apreciação e leitura da materialidade resultante do processo) e escrita (confeção dos protocolos em perspectiva verbo-visual). Dizer, em perspectiva verbo-visual, implica uma criação autoral que, por sua vez, abriga leitura e escrita como característica inerente ao ato criador.

CORPO E EXPERIÊNCIA

O conceito de estético não pode ser extraído da obra de arte pela via intuitiva ou empírica: ele será ingênuo, subjetivo e instável; para se definir de forma segura e precisa esse conceito, há necessidade de uma definição recíproca com os outros domínios, na unidade da cultura humana (BAKHTIN, 2010, p. 16).

A produção de protocolos teatrais verbo-visuais é considerada, nesta pesquisa, como uma experiência estética concebida a partir das vivências teatrais no evento “aula de teatro”. Faraco (2009), fundamentado em Bakhtin, parte em defesa de uma estética geral sistemática, vinculada aos valores axiológicos, à própria vida em movimento. O autor lembra que “para Bakhtin, o social e o histórico se tornam elementos internos (e não externos) de qualquer obra de arte” (FARACO, 2009, p. 101). Desse modo, a experiência estética é sempre de ordem relacional, e por isso não pode estar desvinculada de sua arquitetônica, o que sugere que todo ato cultural só sobrevive entre fronteiras, e nas fronteiras os encontros de valores se realizam.

Figura 1 – Penerei Fubá



Crédito: Jean Carlos Gonçalves.

O protocolo apresentado pode ser descrito como uma forma tridimensional, constituída de vários bonecos recortados e agrupados em um formato circular, sobrepostos, aberta sobre o dorso de uma mão, na qual está escrito parte da letra de uma canção¹.

O protocolo faz referência direta a uma situação vivenciada em grupo, na qual os alunos se deitam uns sobre os outros, em círculo, como parte de um relaxamento corporal, típico dos finais de aula. Como parte desse relaxamento, ocasionalmente canta-se uma música, sugerida por um aluno ou pelo professor. O sujeito-autor do protocolo em questão se interessa por um momento da aula constituído por uma integração corpóreo-vocal, bastante carregado de acessos a funções emocionais e sensoriais.

Em uma perspectiva bakhtiniana, a análise pode recorrer à construção de sentidos apreendida por esse protocolo, que em nenhum momento se confunde

¹ “Penerei fubá, Fubá caiu. Eu tornei a peneirar, fubá sumiu. Ai ai ai. Foi ela quem me deixou. Ai ai ai. Porque não me tem amor” (canção de domínio público).

com um relato de aula ou com um registro fiel das vivências. Porém, o contato com o mundo exterior, com o conjunto da sociedade, faz parte da ideia de enunciado concreto que se constrói em toda a arquitetônica bakhtiniana. Bakhtin² (2010, p. 16) adverte que “um significado isolado é um *contradictio in adjecto*”.

Para os processos de criação teatral, é fundamental a compreensão de que uma criação está sempre em uma relação de valores com outras pessoas, outros objetos, outras coisas. A obra de arte parte de um ato cultural, noção cara aos estudos bakhtinianos, e é alicerçada pelo fato de que ele, o ato cultural, “vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre” (BAKHTIN, 2010, p. 29). Logo, há pontos de vista na criação que estão sempre em diálogo, e são esses pontos de vistas criadores que garantem à arte seu *status* de obra, ou de objeto estético. Essa concepção permite que a confecção de um protocolo teatral verbo-visual seja considerada uma experiência estética, pois sua produção está diretamente ligada ao vivido no plano artístico.

Neste trabalho, a construção de sentidos sobre o ato artístico apresenta-se como um movimento que acontece em uma “atmosfera valorizante”, definida reciprocamente, assumindo o interesse pelos processos e sua íntima ligação com os sujeitos que concretizam a existência do evento “aula de teatro”.

Os apontamentos para a coletividade, presentes no protocolo analisado, situam-na no centro de preocupações no que concerne à criação artística teatral, o que dialoga com a concepção bakhtiniana de que é necessária uma compreensão da liberdade de criação do artista, calcada na relação com um “mundo a ser conhecido e provado”:

A arte cria uma nova forma com uma nova relação axiológica com aquilo que já se tornou realidade para o conhecimento e para o ato: na arte nós sabemos tudo, lembramos tudo; mas é justamente por isso que na arte o elemento da novidade, da originalidade, do imprevisto, da liberdade tem tal significado, pois nela há um fundo sobre o qual pode ser percebida a novidade, a originalidade, a liberdade – o mundo a ser conhecido e provado, do conhecimento e do ato, e é ele que na arte se apresenta como novo, é pela relação com ele que se percebe a atividade do artista como sendo livre (BAKHTIN, 2010, p. 34).

É entre sujeitos que a prática teatral se torna jogo. Um jogo entre corpos. É ali o lugar do diálogo e da criação. É no processo de criação que os autores-criadores *moldam* sua obra, antes que ela esteja diante do público. No caso do teatro em contextos educacionais, o processo não tem necessidade de se tornar obra, mas precisa preparar pessoas para a experiência cênica. O processo de criação teatral, então, pode ser resumido como um espaço que se apodera da arte, convive com ela, submete-se a ela, mesmo que não se configure enquanto obra artística. Falar sobre a aula de teatro, enunciando as marcas do vivido em perspectiva verbo-visual, aproxima o aluno-artista do campo da criatividade e das diferentes possibilidades de dizer. O olhar do sujeito para o processo vivenciado, quando se materializa em protocolo verbo-visual, permite reflexões em uma relação também de ordem estética com o referente, no caso, o evento “aula de teatro”.

2 “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária (PCMF)”. Esse texto foi escrito por Bakhtin (2010) em 1924 e publicado no volume *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance* (conjunto de ensaios, escrito entre 1924 e 1941, organizado pelo autor em Moscou, e publicado somente em 1975, após sua morte; publicado no Brasil em 1988).

Figura 2 – Possibilidades

Crédito: Jean Carlos Gonçalves.

Esse protocolo faz uma referência verbo-visual à relação com o corpo na aula de teatro. As imagens da boneca trazem a ideia de um corpo no auge do seu alongamento e disponível ao movimento. Elas estão em relação com a dimensão verbal, que contém o texto escrito “POSSIBILIDADES (descobertas) do corpo”, apresentado com letras em diferentes tamanhos e formatos, lembrando uma escrita à mão, artesanal. O conjunto que forma o enunciado concreto demonstra uma preocupação em alertar o interlocutor para a corporeidade presentificada no evento “aula de teatro”. Novamente o corpo aparece como questão central, o que desperta o analista para o fato de que os sentidos se relacionam dialogicamente.

Algumas questões podem ser formuladas para a efetivação da análise: Por que o teatro está em contato direto com a corporeidade? O que significa a descoberta do corpo em uma aula de teatro? Quais são as possibilidades e disponibilidades corporais que um sujeito passa a ter consciência ao participar de um processo cênico?

Talvez algumas respostas possam ser encontradas na própria concepção de teatro como evento singular e irrepetível. Os estudos da recepção, no teatro, são de ordem fundamental, e as diferentes vertentes e correntes teóricas não negam esse fato. Se a obra de arte, em um contexto amplo, precisa de um encontro com o público, quanto mais o teatro que só se realiza efetivamente no ato vivo. Podemos admitir que uma obra visual, ou musical, seja primeiramente realizada e depois encontre seu público. Podemos ainda pensar que uma obra exposta em um museu sobreviva sem um público presente, mesmo que sua fruição só aconteça pelo olhar de alguém. Uma obra musical pode, também, chegar ao interlocutor por meio de uma gravação em áudio.

Essas outras possibilidades de fruição não são possíveis no teatro. Como ele é sempre um acontecimento, um evento, nenhuma tecnologia, até hoje, deu conta de captar o ato teatral. Sua existência é sempre um encontro de presenças. Presenças corporais. Nesse ponto, recorrer às contribuições do pensamento

bakhtiniano é olhar para o teatro como arte prioritariamente e intrinsecamente dialógica:

É preciso lembrar de uma vez por todas que não se pode opor à arte nenhuma realidade em si, nenhuma realidade neutra: pelo próprio fato de que falamos dela e a opomos a algo, nós, como que a definimos e lhe damos um valor; é preciso apenas sermos claros com nós mesmos e compreender o verdadeiro sentido da nossa apreciação (BAKHTIN, 2010, p. 31).

Esse fragmento é a continuidade de um alerta de Bakhtin quanto aos cuidados que devemos ter ao nos depararmos com limitações ilegítimas, ou não metodologicamente justificadas, que apresentam um ou outro aspecto somente do mundo extraestético. Como a crítica bakhtiniana é direcionada a uma estética formalista, mais adiante, no mesmo texto, o autor afirma que a “particularidade principal do estético, que o diferencia nitidamente do conhecimento e do ato é o seu caráter receptivo” (BAKHTIN, 2010, p. 33). Isto é, a arte se diferencia dos demais campos da comunicação humana pelo fato de implicar recepção. O teatro, nesse caso, implica recepção de pessoas, presenças físicas, que justificam o fato de que um ator deva estar preparado corporalmente para entrar em cena.

Desse modo, os protocolos analisados apresentam enunciados sobre um corpo em treinamento, em relação com outros corpos que também estão em um processo de formação.

Ao dizer que a “vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda a plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja”, Bakhtin (2010, p. 33) dá à arte seu caráter humano, não como coisa, mas como espaço de sentidos, relacionada com a vida, em uma indissociabilidade já pré-anunciada em um pequeno artigo escrito por ele em 1919, “Arte e responsabilidade”, publicado no Brasil na coletânea *Estética da criação verbal*³ (BAKHTIN, 2006).

Figura 3 – Generosidade



Crédito: Jean Carlos Gonçalves.

³ Sobre a relação entre os textos “Arte e responsabilidade” e “Para uma filosofia do ato responsável com a prática teatral”, ver o artigo “Teatro e responsabilidade ou Para uma filosofia do Teatro Responsável” (GONÇALVES, 2012).

A interação entre pessoas vivas é que faz com que o teatro aconteça. É na relação entre pessoas que está a chave para a compreensão dos mais inusitados experimentos cênicos. O protocolo acima continua a dialogar com os anteriores, trazendo sentidos, em perspectiva verbo-visual, para a interação, representada por bolinhas de lã, sobrepostas no chão, por cima de uma palavra-chave: GENEROSIDADE.

Essa palavra, relacionada diretamente ao jogo visual proposto, afere sentidos de que, para se posicionarem em uma situação de relação, os participantes do evento “aula de teatro” precisam ser generosos.

Para Bakhtin, o interagir no ser-evento é premissa básica para a existência. O autor preza pela valorização das inter-relações como fábrica de sentidos, como espaço para o diálogo. Diálogo no sentido mais amplo que o termo possa esboçar: conflito, embates vocais, arena de vozes, concordâncias, dissonâncias e lutas. A generosidade pode ser concebida, desse modo, como forma amenizadora de conflitos, já que pessoas e seus corpos estão em constante interação em uma aula de teatro, e por isso mesmo, não há nenhuma garantia de harmonia.

Mesmo que, por um momento, a vivência teatral deva possibilitar a sensação comum de uma experiência compartilhada, cada sujeito terá vivido sua própria experiência e extraído dela os sentidos que lhe soam singulares. Cada sujeito, com seu olhar único, sua posição única e a partir de um momento irrepitível contempla a si e os outros, num jogo de sentidos que individualiza os processos de alteridade a partir da arte, fazendo com que para cada um os sentidos sejam também únicos e, portanto, diferentes dos provocados nos demais integrantes de um evento.

O mundo das artes da cena, conhecido por suas marcas de egos e estrelismos, encontra no protocolo analisado uma possibilidade, mesmo que utópica, do compartilhar da generosidade como elemento constitutivo do fazer teatral. Corpos em contato que, juntos, buscam encontrar formas de se relacionar para criar arte.

CONCLUSÃO

[...] tudo se reconhece, mas tudo está longe de ser identificado por um conceito adequado. Se este reconhecimento que penetra em tudo não existisse, o objeto estético, ou seja, o que é artisticamente criado e percebido, fugiria a todas as ligações da experiência, quer seja teórica, quer seja prática. [...] Do mesmo modo, a criação e a contemplação artísticas, privadas de qualquer participação na possível unidade do conhecimento, não atravessadas por ela nem reconhecidas do interior, transformar-se-iam simplesmente num estado isolado de inconsciência, de cuja existência pode-se ficar sabendo somente post factum, pelo tempo que flui (BAKHTIN, 2010, p. 40).

Duas considerações merecem destaque nessa citação e se relacionam com a pesquisa em questão. A primeira é que, mesmo que tudo no mundo vivo se reconheça, nada pode ser fechado em um “conceito adequado”, ou seja, não há apenas uma possibilidade de verdade. Isso justifica que os protocolos teatrais verbo-visuais sejam utilizados como produtores de sentidos, e não como fábrica de registros fixos. A segunda confirma o que estamos discutindo até aqui: é impossível conceber a ideia de um objeto estético que não passe pela criação e

pela contemplação. O objeto estético, artisticamente criado e percebido, implica necessariamente um jogo de relações dialógicas: criar, refletir, ver, sentir, reorganizar, recriar, discutir. Essa é a chave-mor do uso dos protocolos teatrais verbo-visuais na sala de aula de teatro: proporcionar a construção de sentidos a partir da arte e na própria esfera artística e/ou educacional.

Os sentidos analisados neste artigo encontram nas questões relacionadas ao corpo um ponto de convergência, embora não seja só para o sentido de corpo que os protocolos estejam direcionados. A relação desse corpo com a experiência vivida, ou seja, o corpo em movimento e em ligação com outros corpos traz para a aula de teatro o caráter de um encontro de presenças. Encontro esse no qual a produção de sentidos é bem-vinda e bebe da arte e da imaginação criadora, o que faz que um relato escrito ou um questionário sobre a aula, por exemplo, seja, de certo modo, materialidade pouco sintonizada com a esfera artística do evento “aula de teatro”.

Ancorar este trabalho na perspectiva bakhtiniana apresenta-se, portanto, como uma gama de diferentes possibilidades para se pensar o funcionamento discursivo da própria estética do teatro na educação. O uso dos protocolos teatrais verbo-visuais põe em jogo a complexa relação entre a ideia de conceito como verdade e da verdade em arte como relação axiológica, dependente dos valores dos sujeitos em troca interativa com o objeto. O vivido em uma aula coloca-se, por meio dos protocolos, aberto para discussão e resignificação, em um processo que não se finda na materialidade em si, mas que transpõe o próprio universo da sala de aula, já que a confecção dos protocolos se dá nos entremeios do ato criador:

A verdade nunca pode ser definida nem imobilizada, mas o teatro é um mecanismo que permite a todos os participantes saborear, por um momento, um aspecto da verdade; o teatro é uma máquina para subir e descer pelos níveis da significação (BROOK, 2005, p. 73).

Os níveis da significação, aqui, podem ser compreendidos também como os espaços para os sentidos, que nunca são fixos, resultando, assim, em uma verdade que não se manifesta como certeza, e sim como síntese momentânea da fruição artística. Desse modo, o trabalho com os protocolos teatrais verbo-visuais possibilita a produção de sentidos sobre uma aula de teatro, sua análise e avaliação, de modo que professor e alunos sejam instigados ao diálogo (nem sempre ameno) sobre as experiências cênicas vivenciadas e as marcas deixadas nos e pelos sujeitos que dela fizeram parte.

THEATER, BODY, EXPERIENCE, AND MEANING: ANALYSIS OF VERBAL AND VISUAL THEATRICAL PROTOCOLS

Abstract: This article aims to reflect on the meaning production for theater classes, stemming from classroom protocols which were produced by undergraduate students and carried out under a verbal-visibility condition. From the Dialogical Discourse Analysis perspective, based on Bakhtin and the Circle's theoretical contributions, the results of the article point to the relationship of individuals with a body in training, in interaction with other bodies, in the understanding the lived experience, aesthetically materialized in verbal-visual theatrical protocols.

Keywords: Theatrical protocols. Verbal-visibility. Bakhtin and the Circle.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução (do Russo) Aurora Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Nazário e Homero Freitas de Andrade. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 13-70.
- BARROS, D. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. P.; FIORIN, J. L. (Org.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2011. p. 1-9.
- BRAIT, B. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus da representação dessa dimensão constitutiva. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. *Diálogos com Bakhtin*. 4. ed. Curitiba: EDUFPR, 2007. p. 61-80.
- BRAIT, B. Dulce sabor a Brasil antiguo: perspectiva dialógica. *Páginas de Guarda: Revista de Language, Edición y Cultura Escrita*, Buenos Aires, n. 7, p. 52-66, 2009a.
- BRAIT, B. A palavra mandioca do verbal ao verbo-visual. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, São Paulo, n. 1, p. 142-160, 2009b.
- BRAIT, B. Construção coletiva da perspectiva dialógica: história e alcance teórico-metodológico. In: FÍGARO, R. (Org.). *Comunicação e análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 79-98.
- BRAIT, B. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 43-66, 2013.
- BROOK, P. O Peixe Dourado & Não há segredos. In: BROOK, P. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução Antônio Mercado. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 65-102.
- DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- GONÇALVES, J. C. Teatro e responsabilidade ou Para uma filosofia do teatro responsável. *O Teatro Transcende*, Blumenau, v. 17, n. 1, p. 62-76, 2012.
- JAPIASSU, R. *Metodologia do ensino de teatro*. São Paulo: Papirus, 2005.
- KOUDELA, I. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- VOLOSHINOV, V. (BAKHTIN, M). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução Michel Lahud, Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

Recebido em agosto de 2014.

Aprovado em fevereiro de 2015.