

**Ana Carolina Mundim
Beatriz Cerbino
Cássia Navas**

Organizadoras

**MAPAS E
PERCURSOS,
ESTUDOS
DE CENA**



ABRACE - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA
E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

A maior parte de *Mapas e percursos, estudos de cena* foi elaborada a partir de uma seleção entre os textos completos resultantes da VII Reunião Científica da ABRACE, realizada em 2013 (Belo Horizonte/UFMG), com o tema "Arte da Cena: a pesquisa em diálogo com o mundo".

A vinte e três autores foi solicitado que, a partir de vinte e dois textos originais, fossem alongadas as suas escritas para a publicação que ora vem à luz, também composta pelas palestras da professora mexicana Patrícia Cardona e pela palestra do professor Sergio Farias, convidados especiais da reunião de 2013, assim como o professor José Gil, para quem não houve tempo, infelizmente, do envio de sua conferência.

Para a escolha dos textos completos partiu-se de uma premissa inicial: em *Mapas e percursos, estudos de cena*, seria garantida a publicação de dois textos vinculados a cada um dos onze GTs (grupos de trabalho) pelos quais a ABRACE vem organizando suas reuniões científicas e congressos. Por este motivo, os capítulos deste livro ganham o nome de cada um destes GTs, que permanecem nas reuniões associativas da entidade, apesar de não constarem, enquanto estrutura fixa, do estatuto da mesma. Com isto, também estamos a espelhar uma parte da trajetória da ABRACE.

Finalmente, resta dizer que a tarefa de eleger sempre será um desafio. A ele nos lançamos, a partir da decisão da atual diretoria da ABRACE: a de estabelecer, com esta publicação, uma trilogia de "livros-memória" das pesquisas difundidas nos encontros que a associação realiza no *intermezzo* de seus congressos.

Boa leitura a todos.

Ana Carolina Mundim, Beatriz Cerbino e
Cássia Navas

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

M297 Mapas e percursos, estudos de cena / Ana Carolina Mundim, Beatriz Cerbino, Cássia Navas, organizadoras. . Belo Horizonte : ABRACE, 2014.
326 p. : il. ; 21 cm.

Obra baseada em textos apresentados na VII Reunião Científica da ABRACE, ocorrida em outubro de 2013 em Belo Horizonte, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Textos em português e espanhol.

Inclui bibliografias.

ISBN 978-85-87776-11-2

1. Artes cênicas . Estudo e ensino. 2. Artes cênicas . Brasil. I. Mundim, Ana Carolina. II. Cerbino, Beatriz. III. Navas, Cássia. IV. Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. V. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.

CDD 792.07

CDU 792(07)

Ana Carolina Mundim

Beatriz Cerbino

Cássia Navas

Organizadoras

MAPAS E PERCURSOS, ESTUDOS DE CENA

BELO HORIZONTE



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA
E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE

2014

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	9
PREFÁCIO.....	11
PARA INTRODUIZIR: DOIS TEXTOS	
1 LA POÉTICA DE LA ENSEÑANZA	
Patricia Cardona.....	15
2 LONGO PERCURSO, VÁRIOS CAMINHOS: ESPACIALIZAÇÃO E PRESENÇA DOS PESQUISADORES EM ARTES CÊNICAS NO MEIO ACADÊMICO BRASILEIRO	
Sergio Coelho Borges Farias.....	31
MAPAS	
1 – GT ARTES CÊNICAS NA RUA	
DIÁLOGOS TRANSEUNTES: INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS COMO INTERRUPÇÕES DO COTIDIANO	
Marcelo Rocco Gasperi.....	41
TEATRO DE RUA E DRAMATURGIA	
Jussara Trindade.....	53
2 – GT DRAMATURGIA, TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE	
O CANIBALISMO COMO METÁFORA NO TEATRO DE MICHEL VINAVER	
Catarina Sant’Anna.....	63

PROJETO PIRANDELLO CONTEMPORÂNEO: O TEATRO PERFORMATIVO DOS SEIS PERSONAGENS Martha Ribeiro	75
---	----

3 – GT ESTUDOS DA PERFORMANCE

ELEMENTOS CULTURAIS EM PERFORMANCE: UM PERCURSO PRESENTIFICADO Gisela Reis Biancalana	91
---	----

PERFORMANCE E MEMÓRIA: ASPECTOS INTERDISCIPLINARES DO FAZER ARTÍSTICO Adalberto S. Santos	103
---	-----

4 – GT ETNOCENOLOGIA

DISCURSOS POLIFÔNICOS DA MEMÓRIA: UMA POTÊNCIA DA ORALIDADE DO CANTO DE D. NADIR À CENA TEATRAL Osvaldice de Jesus Conceição e Inaicyra Falcão dos Santos.....	115
--	-----

O SENTIDO E O ELO NAS CONSTRUÇÕES IMAGÉTICAS EM MANIFESTAÇÕES EXPRESSIVAS TRADICIONAIS NO ENTORNO GOIANO DO DISTRITO FEDERAL Jorge das Graças Veloso.....	127
---	-----

5 – GT HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO

POR UMA HISTÓRIA DO TEATRO CONTEMPORÂNEO Carmem Gadelha	143
---	-----

REDE DE ATORES NA CONSOLIDAÇÃO DO CURSO DE ARTE NO CAMPO NO SUL DO BRASIL Tereza Mara Franzoni	157
--	-----

6 – GT PEDAGOGIA DAS ARTES CÊNICAS

LUTA ESTÉTICA E POLÍTICA DA UNIVERSIDADE E DA ESCOLA PÚBLICA NA FORMAÇÃO DAS NOVAS GERAÇÕES Rogério Adolfo de Moura	169
---	-----

MEDIAÇÃO TEATRAL EM OURO PRETO: PRIMEIROS PASSOS DE UMA PESQUISA	
Davi de Oliveira Pinto	177
7 – GT PESQUISA EM DANÇA NO BRASIL	
A DANÇA EM PARTIDA: EXPERIMENTAÇÕES HÁPTICAS DO TEMPO	
Rosa Primo	191
FENÔMENOS IDENTITÁRIOS E A PRODUÇÃO COREOGRÁFICA ATUAL	
Mônica Fagundes Dantas	203
8 – GT PROCESSO DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS	
INTERMEDIALIDADE NA CRIAÇÃO CÊNICA	
Marta Isaacsson	219
SALEMA: PROCESSO METODOLÓGICO DE CRIAÇÃO NA ESCOLA LIVRE DE TEATRO DE SANTO ANDRÉ (ELT-SP)	
Luciana Lyra	231
9 – GT TEATRO BRASILEIRO	
RELAÇÕES CRUZADAS DA HISTÓRIA COM A CENA CONTEMPORÂNEA EM DUAS ESCRITAS DA LIBERDADE	
Paulo Marcos Cardoso Maciel	247
TEATRO E IMPRENSA NO XIX: ASPECTOS DO COMENTÁRIO TEATRAL NOS JORNAIS DA CORTE	
Charles Roberto Silva	259
10 – GT TEORIAS DO ESPETÁCULO E DA RECEPÇÃO	
DRAMATURGIA DA RECEPÇÃO EM PROCESSO	
Erlon Cherque Pinto	273

PERCURSOS PERFORMATIVOS DE PROFESSORES/AS DE TEATRO E DANÇA COMO ESPECTADORES/AS

Taís Ferreira 285

11 – GT TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS DA CENA**PESQUISAS EM DANÇA CONTEMPORÂNEA: DISPOSITIVOS PARA MUNDIVIDÊNCIAS**

Sandra Meyer 299

RELAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE O TEATRO E AS TEORIAS DE JACQUES RANCIÈRE E DIDI-HUBERMAN

Sara Rojo 311

SOBRE OS AUTORES 323

ORGANIZADORAS 326

APRESENTAÇÃO

Com esta publicação *Mapas e percursos, estudos de cena*, que, espero, possa ser proveitosa como simples leitura ou estudo fecundo para o pesquisador, temos a etapa final dos trabalhos que resultaram na VII Reunião Científica da ABRACE ocorrida entre os dias 27 e 29 de outubro de 2013 em Belo Horizonte na Escola de Belas Artes da UFMG.

Considerando o objetivo delineado para a Reunião Científica, a Comissão Organizadora escolheu o tema “Arte da Cena: a pesquisa em diálogo com o mundo” para acolher as propostas de comunicação e publicação. O evento teve como ementa: debater, pensar, agir, pesquisar as artes da cena em suas relações com a sociedade atual, perguntando-lhe sobre seus efeitos, consequências, zonas e vetores de impacto na vida acadêmica e para além dela.

O evento revestiu-se de um significado muito especial, pois nele comemorou-se o aniversário de 15 anos de fundação da ABRACE, ocorrido em 21 de abril de 1998. Nele também se realizou uma homenagem póstuma ao pesquisador Armindo Bião, primeiro presidente e incentivador incansável da associação desde sua fundação e, finalmente, foram propostos debates com representantes de todas as sete gestões que estiveram à frente da ABRACE, resultando em um balanço de 15 anos de trabalho e consolidação da mesma.

Reunindo dois textos de pesquisadores convidados, da Profa. Patrícia Cardona da Universidade do México e do Prof. Sérgio Farias da Universidade Federal da Bahia, bem como mais 22 outros selecionados entre 23 integrantes dos 11 Grupos de Trabalho (GT) da ABRACE, o livro pretende dar continuidade à política da associação em publicizar a

produção de conhecimento tanto de pesquisadores nacionais como os convidados internacionais reunidos pela associação em seus eventos.

Que ele seja útil a seus leitores.

Arnaldo Alvarenga

PREFÁCIO

A maior parte de **Mapas e percursos, estudos de cena** foi elaborada a partir de uma seleção entre os textos completos resultantes da VII Reunião Científica da ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, realizada em 2013 (Belo Horizonte/UFMG), com o tema "Arte da Cena: a pesquisa em diálogo com o mundo".

A vinte e três autores foi solicitado que, a partir de vinte e dois textos originais, fossem alongadas as suas escritas para a publicação que ora vem à luz, também composta pela fundamental conferência da professora mexicana Patrícia Cardona, uma das convidadas especiais da reunião de 2013, juntamente com o professor português José Gil, para quem não houve tempo, infelizmente, do envio de sua conferência.

No livro, temos também um importante "texto-percurso", um inédito de Sérgio Farias, professor da UFBA. Membro das duas primeiras diretorias da ABRACE, Farias recoloca, no centro do debate atual, sua visão sobre a associação, apontando para possíveis caminhos para a mesma, em reflexão mais geral sobre a vida associativa de pesquisadores contemporâneos.

Para a escolha dos textos completos – publicizados nos anais da Reunião Científica/2013 – partiu-se de uma premissa inicial: em **Mapas e percursos, estudos de cena**, seria garantida a publicação de dois textos vinculados a cada um dos onze GTs (grupos de trabalho) pelos quais a ABRACE vem organizando suas reuniões científicas e congressos.

Por este motivo, os capítulos deste livro ganham o nome de cada um destes onze GTs, que permanecem nas reuniões associativas da

entidade, apesar de não constarem, enquanto estrutura fixa, do estatuto da mesma.

A partir deste formato de difusão/debate entre pesquisas que se dá a ver a cada encontro, poderiam os textos dos pesquisadores que, em 2013, compuseram os GTs, serem organizados de outra maneira?

Esta foi uma das questões das organizadoras deste livro, que ao final optaram por assim o comporem: capítulos sob os quais se reúnem dois textos de membros de cada um dos GTs.

Com isto, também estamos a espelhar uma parte da trajetória da ABRACE, marcada por formatos de encontros talvez a serem modificados, para acolher de forma mais vigorosa e “em pesquisa”, tantos resultados de investigações, de muitas topologias de trabalho e ação.

Optou-se por este mapeamento – em cada capítulo, dois textos assinados por pesquisadores que se abrigaram sob a ementa dos GTs – resultando em vinte e dois escritos, um deles proveniente de Brasília-DF e os outros oriundos da Bahia, Ceará, Minas Gerais, Paraíba, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo.

São **mapas**, fruto da pulsação da ABRACE quando reunida em 2013.

Os **percursos** que propomos são outros: que o leitor possa seguir pelo livro em roteiros de descoberta. Descortinamentos de uma parcela de pesquisadores do país que, não cessando de crescer, povoam o ensino e a investigação da arte de novas cenas e de novas palavras (e de imagens, representações, gráficos) sobre a dança, o teatro e a performance.

Finalmente, resta dizer que a tarefa de eleger sempre será um desafio. A ele nos lançamos, a partir da decisão da atual diretoria da ABRACE: a de estabelecer, com esta publicação, uma trilogia de “livros-memória” das pesquisas difundidas nos encontros que a associação realiza no *intermezzo* de seus congressos.

Junto com os textos dos pesquisadores convidados – Professores Patrícia Cardona e Sergio Farias –, **Mapas e percursos** é rastro de um “momento da presença”, estabelecendo-se como um feixe de traços da pesquisa das artes cênicas no Brasil.

Boa leitura a todos.

Ana Carolina Mundim, Beatriz Cerbino e Cássia Navas

LA POÉTICA DE LA ENSEÑANZA

Patricia Cardona

No pretendo descubrir nada nuevo sino referirme a lo que se ha olvidado en la educación artística. Es tan antiguo que las distinciones entre los géneros estéticos ya no son válidas. Me refiero a la poética, que desde Aristóteles, no sólo es el arte de la composición poética como tal, sino el estudio de los principios y esencia del arte. El diccionario de la Lengua Española toma de Aristóteles la misma definición y la amplía. Arte significa la habilidad para hacer algo y la manera de hacerla bien. Pero también poética es el estudio de los resultados de dicho arte, es decir, teoría del arte. Para ser más claros: **la poética es al arte lo que el método científico es las ciencias.**

Creo que la educación artística en el mundo actual se ha refugiado en lo más fácil de resolver y a tono con las políticas tecnocráticas del momento: una enseñanza apegada al vértigo de las técnicas de eficacia

comprobada (fundamentalmente en la música y en la danza) y el manejo de la teoría como dogma, no como reflexión. Esto, supuestamente, facilita la transmisión de la información en un contexto de educación masiva donde se estandarizan los contenidos y se fragmentan en periodos cortos, según la materia.

Si *poiesis* en su versión más antigua de *poiein*, (García Yebra, 1974) significa literalmente "hacer": ¿qué "hace" un maestro creador para comunicarse con sus estudiantes? ¿Qué deja de "hacer" otro maestro que no es artista? ¿Por qué es tan importante asociar poética con la enseñanza?

Estas preguntas nos obligaron a las coordinadoras y maestras participantes de esta investigación a realizar una intervención profunda en el conocimiento que los maestros de educación artística tienen de su responsabilidad como docentes. Para empezar: ¿saben lo que es el arte y la educación artística? ¿Sólo el maestro enseña? ¿Saben lo que es una poética y el lenguaje propio del arte? ¿Qué pasó con este lenguaje, ahora sustituido por la jerga científica de la pedagogía?

En la antigüedad el aprendiz iba directamente al estudio del maestro para su formación artística. Aprendía "haciendo", reflexionaba "creando" junto con el maestro. No había división entre teoría y práctica. No había materias, horarios, créditos, calendarios escolares, objetivos, sólo experiencia compartida, sólo procesos de crecimiento.

La masificación de la educación moderna necesariamente cambió esto. Se crearon materias, unas teóricas, otras prácticas, con horarios establecidos para cada una y créditos para cuantificar el valor de los conocimientos y habilidades adquiridos y el lenguaje del arte necesariamente se fue soslayando. Curiosamente, en las Universidades, las materias teóricas tienen un mayor número de créditos que las materias prácticas, contradiciendo la naturaleza misma del arte que se

desarrolla "haciendo". Además, el proceso creador, integrador de todas las facultades de la psique, así como de las habilidades y técnicas, se fragmentó en un plan de estudios vigilado por las instituciones públicas.

¿Qué pasó con la naturaleza del arte y su lenguaje original? Se tuvo que ajustar a los modelos modernos de la enseñanza-aprendizaje. En el proceso se perdieron conceptos básicos. El objetivo de este ensayo es recuperar la progresión natural en la formación de un artista mediante diversas etapas.

DE LA PERCEPCIÓN... A LA SENSIBILIZACIÓN

El *Propedéutico sobre la poética de la enseñanza*, como parte de nuestra investigación activa que duró aproximadamente cinco años, revisó y cuestionó conceptos de uso común y cotidiano en los maestros de arte con los que trabajamos. Las conductoras hicimos preguntas a los docentes sobre su forma particular de ejercer la didáctica. En general, las preguntas suscitaron más silencios que respuestas. Porque hay un mensaje potente y radical detrás de cada una: ¿cómo y frente a qué estimular *el desaprendizaje, el redescubrimiento, la transformación y la autoeducación* cuando nos enfrentamos a nuestra propia poética? El sentido del *Seminario de la poética de la enseñanza* que desarrollamos posteriormente nos permitió descubrir y definir las respuestas.

Los ejercicios de sensibilización, tan socorridos en el inicio de toda educación artística, dieron pie a diversos cuestionamientos. Por ejemplo: si limitado a lo psicológico del proceso de sensibilización, ¿puede darse o entenderse también un proceso creador? ¿Cómo hacer para que esta experiencia didáctica sea memorable, vital y provocadora de metáforas y poéticas personales?

Me explico. Los docentes que estimulan los sentidos mediante olores, sabores, sonidos, colores, historias o situaciones concretas permiten que los participantes vivan una experiencia de sensaciones que traen recuerdos a la superficie. El recuerdo, a su vez, provoca otras y más profundas vivencias que son sentimientos de agrado o desagrado. Esta cadena de experiencias deriva en emociones complejas. Al término del ejercicio los participantes describen su tránsito. Pero nada más.

La pregunta sobre cómo lo psicológico se convierte en semilla para el proceso creador pretende impedir que el ejercicio de sensibilización se limite a lo terapéutico, en vez de ser el catalizador de imaginarios reveladores para el sujeto de la poética.

Durante el *Propedéutico* comprobamos la poderosa presencia de hábitos, estereotipos y vicios de instrucción. Esto, en docentes muy jóvenes, es comprensible. Hay temor al riesgo y por tanto, todo es predecible. Confunden sensibilización con experiencias sin consecuencia ni compromiso. Se verifican en autocomplacencia ligera. Y todo se queda ahí.

Entonces ¿qué es sensibilizar? Es permitir que la integración cuerpo/psique produzca experiencias y significados inéditos, solicitando imágenes poéticas que son la extensión de las sensaciones, revelaciones y misterios vividos.

DE LA EXPRESIÓN LITERAL... A "PRESIONAR HACIA FUERA" LO INVISIBLE

Arte es un compromiso para crear un futuro de lenguaje personal, propio de cada intérprete o creador. Un futuro de lenguaje es una manera inédita de decir lo familiar o lo recién descubierto; es un germen de expresión que asombra y que requiere de posterior

elaboración y sistematización. Remueve los velos de la percepción esquematizada. Destruye los patrones cotidianos de la significación. Descubre dimensiones desconocidas. Andamos tras la búsqueda de la autenticidad perdida. Nada fácil.

Los maestros participantes en el *Propedéutico* reflexionaron sobre la importancia de cómo expresar y comunicar la subjetividad, muchas veces oculta tras la máscara del hermetismo o de los estereotipos de la consciencia colectiva. El miedo a la propia vulnerabilidad inmoviliza.

Las conductoras decidimos que era el momento de proponer un viraje. Había demasiada comodidad en los ejemplos didácticos de los maestros. Se les invitó a reflexionar sobre el término *expresión* como un “presionar hacia fuera” de las fuerzas profundas que mueven sangre y nervio. Entrar ahí requiere de intención y preparación. Requiere trascender los miedos. Requiere situarse en el tiempo profundo. Atreverse a vivir el instante apasionado. Es tocar la aureola de la autenticidad. Primero hay que romper las máscaras. Es el primer paso del desaprendizaje requerido.

Los maestros se cuestionan: ¿Cómo exigir la mirada interna en el estudiante si el propósito de la escuela no lo contempla? ¿Tiene sentido la poética de la enseñanza en un contexto de educación masificada?

“Más que nunca...”, fue la respuesta. La percepción que sólo alimenta los sentidos externos es un espejo ciego. Los sentidos suelen negarnos la mirada interior. El foco de atención en lo físico puede cerrar otros canales de percepción que tienen acceso a la multidimensionalidad de la psique. Por lo tanto, *expresión* significa literalmente *presionar hacia afuera...* la inmensidad de mundos internos ocultos a la evidencia de la aprehensión sensible y ajenos a los estereotipos de la consciencia colectiva.

DE LA IMAGINACIÓN FORMAL... A LA ENSOÑACIÓN

Según Jean Delay la ensoñación nace de una consciencia sin tensión. Nace a partir de una imagen que agrada "porque acabamos de crearla, fuera de toda responsabilidad, en absoluta libertad de la ensoñación".

Cuando el maestro/creador trasciende y transforma la imagen-objeto de la vida cotidiana, produce poética. Para ello ha pasado por la experiencia de la ensoñación. Es un viaje hacia el interior de sí mismo. Requiere soltar los estribos de los programas mentales estructurados, sistematizados y solidificado en ladrillos de información predecible, vacíos de sentido vital y autenticidad.

La ensoñación rompe con toda lógica cotidiana y crea un mundo de realidades congruentes dentro de otro orden de percepción y entendimiento. Obedece a la propia movilidad del espíritu, con su lógica particular y única para cada creador.

DEL TIEMPO LINEAL... AL TIEMPO PROFUNDO, (EL INSTANTE APASIONADO)

El artista/creador/docente que conoce la ensoñación que lo libera de la imagen/objeto predecible toca dimensiones inéditas de sí mismo pasando del tiempo lineal al tiempo profundo. Es el "instante apasionado" que se expresa en una lucidez explosiva. Es detonador de visiones remotas o inmediatas. Es sabiduría sin paralelo. Se abre a revelaciones desconcertantes y sensaciones efervescentes. Es el contacto directo con el Yo Soy más puro y auténtico. En ese estado escribía Walt Whitman estas palabras: "Ningún tiempo es tan grande para mí como este minuto de hora que me viene a través de millones de siglos".¹

1 Walt Whitman, *op. cit.*, p.55

El tiempo lineal trabaja la anécdota. Narra cronológicamente los hechos. Acción y reacción. Causa y consecuencia. Inicio, desarrollo y conclusión. El tiempo no lineal o profundo, por el contrario, recibe la información en el instante y trabaja la multidimensionalidad de manera simultánea. Está inmerso en el aquí y ahora. Es presente puro de percepción. Es un instante inflamado de energía vital. Lo provoca un estímulo externo visual, sonoro o aromático. Lo provoca un recuerdo o una sensación, por más pequeña que sea, siempre inmensa y vital.

DE LA DUALIDAD... A LA UNIDAD MENTE-CUERPO

La extrema obediencia a la técnica deriva de un pensamiento dualista, ese que concibe y percibe al cuerpo aislado del pensamiento o de la mente, cuando no hay separación entre espíritu y materia. Por ello la antropología teatral define toda técnica como una manera de pensar. Es el espejo de un universo simbólico/cultural de valores.

Preparar al cuerpo para desarrollar un número determinado de habilidades sirve a un fin. Ese fin, en el terreno de la formación artística, es socio/cultural, estético, incluso hasta político y alimenta intuiciones, sensaciones, nociones y expectativas individuales sobre lo que es el arte en general. Además, determina el tipo de habilidades a desarrollar.

La técnica es, por tanto, una expresión sintética y condensada de un macrocosmos de valores. En la estructura de la técnica, en su lógica, siguiendo la teoría de los fractales, converge con el sistema con que opera el mundo. Reproduce el sistema del mundo.

DE LA MEMORIA INMEDIATA... A LA MEMORIA INVOLUNTARIA ARQUETÍPICA

Toda improvisación alrededor de un tema concreto en presente puro de percepción despierta la memoria involuntaria. Otros le llaman la memoria antigua o arquetípica guardada en nuestro código genético. Se percibe como una intuición, presente puro de percepción. Es una totalidad integradora. Para llegar a ella hay que desterrar los miedos. Permitirse un estado de vulnerabilidad, de apertura, de disposición al encuentro.

En el *Propedéutico* los maestros discutieron respecto al compromiso con el ejercicio de improvisación. ¿Está preparado el maestro para sentir y descubrir lo que pretende que el estudiante sienta y descubra? "Aquí no sucede nada" fue la sensación que dejaron muchos de los ejemplos presentados por los participantes del curso. La resistencia a viajar profundo dentro de sí mismo es la primera limitación que se autoimpone el maestro y se refleja en su práctica docente.

"En todo momento el artista debe escuchar su intuición. Eso es lo que hace al arte la más real de todas las cosas," dice Proust. Y concluye: "Lo que arrastramos fuera de la oscuridad de nuestro interior, aquello que es desconocido por los demás, es lo nuestro."²

Las discusiones se centraron en este punto. ¿Qué de lo expresado por el maestro es experiencia vivida? ¿Cuándo es que sólo reproduce un programa mental impuesto por años de aprendizaje pasivo? ¿Cuál de sus prácticas es una extensión auténtica de sí mismo para provocar en el estudiante la búsqueda de su propio camino?

2 Marcel Proust, *op.cit.*

DE LA IMAGEN OBJETIVA... A LA IMAGEN POÉTICA

Todo ejercicio de sensibilización y de improvisación debe llegar a este punto. Porque la memoria involuntaria/arquetípica que aparece en las vivencias solicita la imagen poética para concretarse en proceso creador.

Hemos dicho durante el *Propedéutico* que la imagen poética no pertenece al repertorio de las imágenes visuales cotidianas. Las trasciende. Las cuestiona. Las invierte. Las colorea. O deforma. O las deja atrás para inventar otras. Esto ha causado azoro. Los maestros han tenido que revisar sus ejercicios, sus juegos. La comodidad de sus estrategias didácticas empieza a romperse.

Gastón Bachelard, en su libro *El aire y los sueños* lo aclara: "Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Pero es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes"³ A continuación algunos ejemplos:⁴

"Pájaros que echan raíces / y árboles en largo vuelo verde..."

(José Ramón Nevárez)

"Llora el hielo/ quiere ser diamante..."

(Meztli Vianey Suárez Mc-liberty)

"Un pájaro vivía en mí /Una flor viajaba en mi sangre..."

(Juan Gelman)

3 Gaston Bachelard en *El aire y los sueños*, pág. 9

4 Michael Hamburger en *La verdad de la poesía*, págs. 45-67

Gracias a lo imaginario, la imaginación es dentro del psiquismo humano la experiencia misma de la apertura, la entrada a lo insólito. Más que cualquier otra potencia, revela la esencia de lo que somos. Como proclama Blake: "La imaginación no es un estado, es la propia existencia humana".⁵

DE LA INTUICIÓN... AL DESARROLLO CONSCIENTE DE UN PRODUCTO

Durante el proceso creador las defensas del soñador se aplacan para entrar en procesos de vulnerabilidad extrema que desnudan su psiquis y espíritu humanos. *Desnudo* significa literalmente: sin nudos. El corazón se abre. Los procesos racionales se hacen a un lado. El intelecto observa. Es testigo. Los estereotipos se disuelven. Los sentidos internos son los portales por donde se asoman los secretos. La memoria involuntaria es la protagonista de la acción. Aceptamos el torrente de imágenes. Algunas quedan, otras se desechan. Permanecen las más significativas. Las que pueden transformar nuestra sensación, nuestro lenguaje. Están cargadas de emoción, de energía psíquica.

En el *Propedéutico* hemos visto cómo en este momento se inicia un proceso de creación que va de la improvisación, a la selección de intuiciones o gérmenes luminosos, a la elaboración de lo seleccionado, a la sistematización de imágenes poéticas en un lenguaje personalizado, preciso, congruente con todo el proceso vivido. Este lenguaje integra las funciones de la psique, unidad compleja que contiene la memoria, la imaginación, lo sensible, el sentimiento, el intelecto y la razón.

5 William Blake, citado por Gaston Bahcelard, *op. cit.*, pág.12.

DE LA CATEGORIZACIÓN RÍGIDA.....A LA EXPERIENCIA ESTÉTICA ABIERTA

Hoy sabemos que un proyecto artístico determina el tipo de poética. En el arte posmoderno hay un arte de impacto y ecléctico. Rompe las fronteras entre arte culto y popular, entre géneros y estilos, entre lo humano y lo *pos humano*, lo real y lo virtual. No está ligado a nada convencional y estructurado. Esto implica la liberación de toda regla.

Hemos discutido que en este contexto es tarea inútil encontrar una definición única del arte. Porque cada quien tiene la suya. Según sus necesidades. ¿Entonces, en qué nos apoyamos para hablar de un producto artístico? Ante la ausencia de criterios universales, sólo hay la *intencionalidad artística* detrás de la obra. Si esa intención se realiza, la obra cumple su propósito.

Sin embargo, intención y propósito son términos que implican un camino y una congruencia. Ya Bachelard nos advirtió sobre aquella movilidad del espíritu que solicita una poética. Para alcanzarla hay un proceso de selección, elaboración y sistematización final de los contenidos poéticos. ¿Qué o quién define las reglas? La intencionalidad misma; la poética que crea sus propias leyes.

Me identifico plenamente con la sensatez de Ted Cohen, crítico del arte, cuando afirma que no ve ningún sentido en definir qué es arte y qué no lo es, cuando lo importante es el tipo de relación que el espectador establece con el hecho artístico. Esta relación tiene implicaciones importantes: "me responsabiliza de aprehenderla con seriedad y ésta, a su vez, se responsabiliza de hacer significativo este encuentro".⁶

6 Ted Cohen, citado por Marcia Muelder Eaton, en "A Sustainable Definition of Art", pág. 148

DE LA EDUCACIÓN FRAGMENTADA.....A UNA ÉTICA DE LA ENSEÑANZA

Cuando salimos de viaje es útil saber hacia dónde nos dirigimos. Pero lo único cierto y real durante el viaje es el paso que damos en cada momento. Lo único que existe es el aquí y ahora, el instante íntegro, total.

En *La nueva tierra*, Eckhart Tolle escribe que el viaje de tu vida tiene un propósito externo y otro interno. El propósito externo es llegar a una meta o destino, lo que por supuesto implica un futuro.

Pero ¡ajo!, si los pasos que se van a dar en el futuro absorben tanto nuestra atención que se vuelven más importantes que el paso dado en el aquí y ahora, donde hacer/sentir y pensar es condición primordial, entonces perdemos completamente el propósito interno. Éste, dice Tolle, no tiene nada que ver con el destino del viaje. Tiene que ver con la calidad de la conciencia en este momento.

El propósito externo pertenece a la dimensión horizontal del espacio y el tiempo; el propósito interno concierne a una profundización del ser interior en la dimensión vertical del instante, donde el instante es la síntesis de espacio y tiempo, presente puro. El viaje externo puede constar de un millón de pasos; el viaje interno sólo tiene uno: el que estamos dando en este momento a partir de la congruencia de la movilidad del espíritu inherente a todo creador.

CONCLUSIÓN:

El *Propedéutico de la poética de la enseñanza*, diseñado para rescatar el lenguaje del arte y naturaleza propia de la educación artística, nos aclaró muchas cosas, entre las más importantes, el hecho de que la

poética de la enseñanza se encamina a formar artistas en tanto que personas que tienen una disposición creativa ante la vida. En el campo que se desempeñen, sea artístico o no, lo aprendido permite la lectura e interpretación y reformulación creativa del mundo. Esto no implica una remodelación de los planes de estudio. Tampoco la desaparición de la SEP, aunque por su ineficacia podría colapsarse. Implica la presencia de un maestro que resuelve la esquizofrenia de la sociedad en su didáctica, uniendo el hacer-sentir y pensar con los principios del arte, en todo momento. Así, el aula del maestro/creador es el mundo. El estudiante continúa ejerciendo la consciencia de los principios del arte fuera y dentro de la escuela. No está restringido a horarios, temas o créditos. Así trasciende la fragmentación escolar de tiempos y espacios. Vive la vida según el proceso integrador del artista. Y al igual que el artista, es el responsable único de su propia obra.

Esto requiere de un maestro/guía creador. Se asemeja al artista/creador en tanto que ambos viven el estado de la poética para distintos fines: **el creador para la construcción de una obra artística; el maestro para la construcción de una vida docente impregnada por los principios del arte.** La poética del docente se cristaliza cuando el otro construye un nuevo aprendizaje y atrae los principios del arte a su vida, sea artista o no. Porque la educación artística puede encaminar a la formación de artistas, pero también a la de no artistas.

La propuesta de la poética de la enseñanza no es para ninguna materia en específico y funciona para todas. **La poética de la enseñanza es una fortaleza, un poder creador, cualidad que brota de la sabiduría del maestro (no importa su edad, escuela o materia) cuando llega a reconocer, a hacer consciente su soberanía para promover una práctica liberadora de la docencia.** Despertar en el maestro este potencial interior es la finalidad de los seminarios que

hemos impartido en el Centro de Investigación de la Danza, del Instituto Nacional de Bellas Artes.

La poética no se enseña, se descubre y desarrolla mediante una experiencia vital. "Sólo se puede provocar con situaciones límite iluminadoras", como diría Luis de Tavira en sus clases de pedagogía del actor. Y como ya hemos visto, tiene una ruta de viaje que es el desaprendizaje, el redescubrimiento, la transformación y la autoeducación. Estas son las categorías formativas de la poética.

Ha sido fascinante descubrir que es inherente a la poética un concepto del aprendizaje que coincide con el "modelo alostérico del aprendizaje" del doctor en biología y ciencias de la educación, André Giordan, de la Universidad de Ginebra. Este modelo recibe su nombre del propio comportamiento de la vida. Las proteínas enzimáticas llamadas alostéricas tienen la propiedad de cambiar de forma y actividad en función de las características del medio ambiente. Para el tema que nos ocupa, el estudiante está inmerso en un proceso de aprendizaje que se caracteriza por la aproximación, el interés, la confrontación, la descontextualización, la interconexión, la ruptura, la alternancia, la emergencia, la pausa, el retroceso, pero sobre todo, la movilización. El estudiante usa sus conocimientos previos y en oposición a ellos mismos, reformula conceptos. Tesis y antítesis. Es decir, hace uso de las herramientas que ya posee para romper con conocimientos pasados que ya no le significan. Este es el único camino posible para la poética que supone un desaprendizaje, un redescubrimiento, una transformación y la autoeducación como destino final. Además, éste es el modelo de adaptación de la vida misma.

Los principios del arte en la educación, mediante la poética:

- **Estimulan la percepción que conduce al auto conocimiento.**
- **Permiten el procesamiento original, profundo y lúdico de la información.**
- **Encienden la imaginación creadora que materializa el pensamiento en obras concretas.**
- **Invocan el ejercicio de operaciones mentales fundamentales de la persona.**
- **Fomentan la expresión de ideas y emociones que dejan hablar al espíritu.**
- **Provocan la reflexión que permite el desarrollo del análisis crítico y el discernimiento, lo que deriva en la elaboración teórica.**
- **Despiertan la búsqueda sensible orgánica que conduce a las inteligencias del cuerpo.**
- **Promueven el espíritu lúdico o el ánimo exploratorio que despierta la creatividad y la investigación.**
- **Descubren la autenticidad del sujeto que es la expresión de nuestra naturaleza interior, única en cada individuo.**
- **Proporcionan herramientas conscientes para conocer el mundo y actuar en él (el arte como método de conocimiento).**

Al final de este camino se llega a un nivel de concreción, no de evaluación. ¿Por qué? **La poética es la construcción de una identidad, es decir, lo que es uno como autenticidad a partir de una situación límite.** La poética del límite requiere necesariamente del *desaprendizaje*, *el redescubrimiento*, *la transformación* y *la autoeducación*.

Cito a Juan Carlos Arañó Gisbert, catedrático de pedagogía de artes visuales de la Universidad de Sevilla: "El profesor es un cultivador de grietas: su misión es fracturar la realidad aparente para captar lo que está más allá del simulacro." A esto él le llama la poética del límite. A sus palabras me sumo. Describen con exactitud lo que esta travesía me ha enseñado.

Y más adelante agrega: "El mundo de nuestro tiempo está agitado por los vientos que anuncian una nueva revolución de profundo contenido humano. Se está engendrando en la substancia de los viejos y permanentes ideales de igualdad, libertad, democracia, bienestar y dignidad... Es la renovación social del siglo XXI, cargada de impulsos enaltecedores del espíritu humano." También creo profundamente en esta visión. Implica, esto sí, el colapso de todas las viejas estructuras inoperantes. Recordar algo tan antiguo como la poética nos permite asomarnos por las grietas de las que habla Arañó Gisbert y encontrar ahí algo más afín a la naturaleza humana, a la vida misma del planeta.

LONGO PERCURSO, VÁRIOS CAMINHOS: ESPACIALIZAÇÃO E PRESENÇA DOS PESQUISADORES EM ARTES CÊNICAS NO MEIO ACADÊMICO BRASILEIRO

Sergio Coelho Borges Farias

Penso que o ponto de partida de uma reflexão sobre o lugar da ABRACE, no panorama acadêmico brasileiro pode ser uma pergunta: para que, afinal, termos uma associação nacional de pesquisadores e estudantes no campo das artes cênicas?

As respostas aqui elencadas irão, sem dúvida, merecer complementações e até reparos, por parte daqueles que estiveram no elenco inicial dessa jornada que acaba de completar um percurso de quinze anos. Que sejam bem-vindas todas as contribuições, pois uma associação tem que funcionar assim, com ampla participação e colaboração, sempre. Como se diz, *é esse o espírito da coisa*.

Essa temporada de mais de quinze anos de encontros, através de eventos presenciais e comunicações virtuais, resultou no crescimento do número de participantes, que passou de pouco mais de uma dezena

para mais de um milhar. Esse quantitativo não chegou a ser estimado na época da criação da entidade. Quem diria nos idos de 1998, que já seríamos, hoje, tantos os envolvidos com a pesquisa e o ensino-aprendizagem na pós-graduação em artes do espetáculo!

A primeira resposta à pergunta inicial aponta para a importância da interação de pessoas que se dedicam a um determinado campo do saber, para que ocorra uma mútua aprendizagem. Aprendemos na interação social, em todo processo de comunicação. Experiências compartilhadas, por pessoas em diferentes graus de maturidade acadêmica, são fatores de aperfeiçoamento do saber dos sujeitos envolvidos e do acervo de conhecimentos das suas áreas de estudo.

Reunir pessoas em eventos de âmbito nacional, inclusive com a presença de convidados estrangeiros, portanto, favorece a aprendizagem, o que certamente resulta no aumento da chamada *produção acadêmica* na área.

A área das artes cênicas ou das *artes do espetáculo* abrange uma grande variedade de formas de produtos artísticos e congrega estudiosos e praticantes de variados processos de encenação, ou seja, de uma ação artística em cena. São contemplados, na ABRACE, desde sua criação, os espetáculos de dança, teatro, ópera e circo, as performances, o cinema e o vídeo, as dramaturgias, os folguedos e as celebrações, bem como as formas híbridas que abrangem várias *linguagens*.

A divulgação e a conseqüente repercussão da produção acadêmica em todas essas modalidades resultaram numa bem maior visibilidade dos pesquisadores da cena no panorama acadêmico nacional. A criação da ABRACE marcou a presença desses pesquisadores nos ambientes institucionais voltados para o fomento e a avaliação da produção acadêmica. Essa foi a segunda grande motivação para a Criação da ABRACE.

A presença do Prof. Armindo Bião, da Universidade Federal da Bahia - UFBA, no início dos anos 1990, em eventos e comissões da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior e do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, na condição de pesquisador e líder do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade – GIPE-CIT foi certamente um fator importante na sua motivação para dedicar-se à criação da ABRACE.

Na época, era evidente a forte presença dos pesquisadores de Música e de Artes Visuais nas definições das políticas de apoio à pesquisa em Artes e, por outro lado, era patente a ausência de qualquer representação das Artes Cênicas nas instâncias decisórias.

A criação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA em 1997 foi uma base para a organização da reunião de pesquisadores e professores de Teatro e Dança em 1998, para a criação da ABRACE. Um cuidadoso trabalho de busca de informações sobre a produção acadêmica na área, no Brasil, apontou para a existência de três Programas mais antigos que o da UFBA, localizados no eixo Rio/São Paulo, na USP (Artes), UNICAMP (Artes) e UniRio (Teatro).

Foram identificados também de alguns cursos de especialização, sediados na UFRGS, na UFV, na UFRN, na UFPE, na UFPB e na UDESC, além de uma Linha de Pesquisa em Dança na Pós em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Na UFF, o Curso de Mestrado em Ciência da Arte, com algumas pesquisas em Teatro e Cinema, completava o quadro.

Numa reunião, em Salvador, de representantes desses cursos mencionados, constituiu-se o núcleo inicial da Associação. O PGAC-UFBA conseguiu apoio financeiro da CAPES para a reunião de fundação da ABRACE, em Salvador, contando com a presença da representante da Área de Artes nesse órgão, Sônia Gomes Pereira.

Mais de quinze anos se passaram e é tempo, portanto, de rememorar o percurso, os desafios e as motivações para a criação de uma Associação como a ABRACE?

Para ampliar e aperfeiçoar a área de conhecimento, para marcar presença nos processos decisórios sobre fomento à produção acadêmica, mas também para favorecer as articulações institucionais voltadas para intercâmbios de professores pesquisadores e estudantes.

Participação em eventos e em Bancas de pós-graduação e de concurso, estágios de Pós-Doutorado, realizações conjuntas de eventos, tornaram-se acontecimentos triviais, como desdobramentos da interação dos sócios da ABRACE em seus encontros anuais.

A partir de 1998, outros Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas foram criados por pesquisadores sócios da ABRACE, sempre com o estímulo dos colegas experientes. Surgiram os Programas da UDESC, UFRGS, UFOP e UFRN. Áreas ou Linhas de Pesquisa em Artes cênicas foram criadas em Programas interdisciplinares de Pós-Graduação em Artes, como na UFU, UnB, UFMG e UFPA. Assim como na USP e na UNICAMP, algumas dessas Áreas ou Linhas já se tornaram Programas de Artes Cênicas em separado.

Essa lista de Programas é a expressão viva de um quarto objetivo: promover o aumento do número de pesquisadores doutores da área, formados em Instituições oficiais, reconhecidas pelo MEC. Dessa maneira, com maior demanda por bolsas e apoios a projetos garantiu-se maior presença das artes cênicas no quadro brasileiro de pesquisadores, inclusive nas instâncias decisórias que sempre contaram com influência mais decisiva dos representantes das chamadas áreas *mais duras*. Em consequência, critérios específicos mais afeitos às artes foram adotados, para avaliação de projetos de pesquisa pelo CNPq e de Programas de Pós-Graduação, pela CAPES.

As presenças de representantes da Área no Conselho Técnico Científico – CTC-ES, da CAPES e nos Comitês Assessores do CNPq certamente colocaram em pauta *outros modos* de produção de conhecimento no âmbito da academia: contribuições para a criação de uma *atmosfera* de pesquisa com abordagens mais *qualitativas*, considerando a complexidade e a multi-referencialidade; estudos exploratórios com linguagens híbridas; adoção de *etnométodos*; estudos de expressões artísticas inter e transdisciplinares; pesquisas com e sobre encenação.

Dessa forma foi-se compondo um processo de *especialização*, ou seja, uma ocupação de espaço nas universidades e em órgãos governamentais por sujeitos até então estranhos ao meio acadêmico já constituído historicamente, com cenários e territórios bem definidos.

A partir da criação da ABRACE em 21 de abril de 1998, com a formação de sua primeira Diretoria, pesquisadores da Área passaram a ser interlocutores diretos não somente junto ao CNPq e a CAPES, mas também junto à Financiadora de Estudos e Projetos - FINEP, a outros setores do Ministério da Ciência e Tecnologia e junto às Fundações Estaduais de Apoio à Pesquisa. Para surpresa de alguns, o pessoal das Artes foi sempre muito bem recebido pelos colegas pesquisadores de outras áreas.

Professores universitários com formação em Doutorado, realizando cotidianamente uma série de atividades, decidiam acrescentar a suas agendas mais essa *tarefa*: mobilizar e congregar pesquisadores em artes cênicas, para o desenvolvimento da área em termos acadêmicos e também, conseqüentemente, artísticos.

A partir de abril de 1998, não seria suficiente: fazer arte; assistir e analisar espetáculos; ler, escrever e publicar artigos e/ou livros; editar periódicos; participar de eventos acadêmicos apresentando trabalhos; preparar aulas, dar aulas e avaliar a aprendizagem em graduação e em

pós-graduação; orientar teses, dissertações, monografias e trabalhos de conclusão de curso; integrar Bancas de concurso, de defesa de tese, dissertação e tudo o mais; participar de reuniões de Departamento, de Colegiado, de Congregação; integrar comissões ou comitês variados, tanto em sua instituição quanto em agências de fomento; elaborar projetos e concorrer a bolsas e auxílios para pesquisa; realizar pesquisa; orientar bolsistas de iniciação científica; emitir pareceres sobre artigos a serem publicados em periódicos e sobre projetos currículos que estejam sendo avaliados pelas agências de fomento; elaborar relatórios e prestações de conta; ouvir as gracinhas de colegas que dizem de vez em quando que na Bahia pouco ou quase nada se trabalha.

A partir daquela data, além de se fazer tudo isso ou quase tudo, era preciso ainda a dedicação à entidade nacional, com todo o seu aparato legal e formal. Parecia uma contradição tudo isso acontecer em território baiano. Mas por que, então, a ABRACE foi nascer logo na Bahia?

A atmosfera interdisciplinar criada pelo GIPE-CIT nos anos 1990 em Salvador teve seus antecedentes. Ebulição, efervescência e ousadia estiveram sempre presentes no panorama cultural brasileiro, como marcas características da cidade da Bahia. A antiga capital havia se constituído, alguns anos antes, numa cidade-palco de movimentos importantes: a Bossa Nova, com João Gilberto; o Cinema Novo, com Glauber Rocha; o Trio Elétrico do carnaval, com Dodô e Osmar; o Museu de Arte Moderna, com Lina Bo Bardi; a chegada do rock de Raulzito e seus Panteras, a banda de Raul Seixas; a criação das primeiras escolas de música, teatro e dança de nível superior, com Edgard Santos; a Tropicália, com Gil, Tomzé e Caetano, a contracultura com Wally Salomão e Novos Baianos, o movimento engajado dos blocos afros, com o Ilê Ayê e Olodum.

Esses, dentre outros, movimentos e figuras, formaram o lastro da iniciativa de agrupar os bandos de atores, clowns, acrobatas, cineastas, dançarinos, coreógrafos, videomakers, cenógrafos e tantos outros integrantes das tribos das artes do espetáculo, como também de todas as demais artes e áreas que acabam compondo a cena na contemporaneidade.

Os Congressos e as Reuniões Científicas se alternaram e se sucederam ao longo dos 15 anos, em diversas cidades. No primeiro Congresso, na USP, em 1999, precursores da pesquisa em artes cênicas antes da criação da ABRACE foram homenageados. Pesquisadores não vinculados a Programas de Pós-Graduação tiveram sempre seu espaço. Jovens estudantes de Pós-Graduação também.

A série de publicações Memória ABRACE garante a memória dos encontros, com o registro de resumos de todos os trabalhos apresentados. Livros são editados pelo Conselho Editorial. A cada dois anos nova diretoria é escolhida em assembleia. A instituição-sede da entidade vai se alternando, entre aquelas que possuem pós-graduação na área. Com o tempo, o número de associados cresceu bastante e o de grupos de trabalho - GT também.

Os agrupamentos por GT foram o modo encontrado para uma interlocução mais aprofundada, entre pares com interesses e curiosidades aproximadas. Mas as articulações de saberes acontecem dentro de certos limites, com interlocutores parecidos. Alguns GTs, bastante ampliados, acabam dedicando a maior parte do tempo nos encontros às apresentações de trabalho, diminuem seu tempo de interação com pesquisadores e estudantes de linhas ou áreas diferenciadas.

Após quinze anos, cabe talvez agora repensar a estrutura e o funcionamento dessa grande associação e seguir adiante, numa perspectiva multi, inter e transdisciplinar. Vamos?

MAPAS

1

GT ARTES CÊNICAS NA RUA

DIÁLOGOS TRANSEUNTES: INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS COMO INTERRUPÇÕES DO COTIDIANO

Marcelo Rocco Gasperi

OS DISCURSOS DO COTIDIANO

A noção de “cotidiano” está diretamente atrelada a uma infinidade de ações diárias entendidas como práticas comunicativas que se organizam em um amplo movimento de conservação ou de mudança de aspectos da sociedade, permitindo assim, sucessivos acontecimentos da vida social⁷. Pode-se dizer que o cotidiano é constituído por múltiplas experiências que ocasionam transformações tanto em aspectos locais, quanto em escala global⁸. Deste modo, o cotidiano, associado às experiências entre os seres, reveste-se de tradições, deslocamentos, rupturas, compreendendo em si os saberes ordinários, necessários à sobrevivência, como também às produções intelectuais. Sendo assim, o cotidiano abrange as rotinas diárias das sociedades, as diferentes formas

7 GUIMARÃES, César. (2006). O que ainda podemos esperar da experiência estética? In: *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 13 –26.

8 BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 1995.

de convívio entre os cidadãos, e novas relações sociais, cujos resultados podem ser mudanças e adaptações à vida na comunidade⁹.

Neste aspecto, a vida cotidiana se configura na interação com o outro, nas diversas formas de representações culturais, advindas das experiências dos participantes dos processos comunicacionais. As práticas do cotidiano fazem, também, emergir as funções normativas da sociedade, possibilitando certo equilíbrio nos laços sociais. Com isto, o cotidiano passa a ser atravessado por instituições (religiosas, legais, familiares, etc.) consideradas agências reguladoras que estabelecem as relações de controle em relação à comunidade. Tais instituições influenciam os hábitos sociais, os comportamentos individuais e as práticas de comunicação. Estes aspectos de conservação, de restrição e de cooperação dos aprendizados cotidianos, visam garantir certo equilíbrio e atuam na tentativa de controle na dinâmica da vida social. Neste âmbito, o cotidiano das cidades está entrelaçado por discursos transmitidos como resultados das interações entre as pessoas, envolvendo diferentes interpretações acerca dos sentidos dos mesmos.

Sobre esta concepção, pode-se dizer que a construção discursiva é definida, entre outros fatores, pelo contexto histórico dos sujeitos, sofrendo uma série de transformações ao longo dos anos, adquirindo, assim, profundas mudanças no processo “civilizatório” da cidade. Foucault¹⁰ descreve que a formação dos sujeitos sociais está intrinsecamente ligada às construções discursivas, interpretadas por ele como grandes grupos de enunciados que conduzem a forma como pensamos, agimos e entendemos a sociedade. Sendo assim, estes enunciados

9 BRETAS, Beatriz. Interações cotidianas. In: GUIMARÃES, Cesar; FRANÇA, Vera (Orgs.). *Na Mídia, na Rua: Narrativas do Cotidiano*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2006. (p. 29-42).

10 FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições, 1996.

compreendem a maneira em que nos posicionamos no mundo, como sentimos a fala dos outros, como interagimos nas diversas esferas sociais, políticas, econômicas e culturais.

Como compreende Mikhail Bakhtin¹¹, os discursos dos indivíduos estão inseridos dentro um complexo aparelho social, em que as falas dos cidadãos são formadas a partir de enunciados de outrem, em um processo de interação entre a consciência individual e coletiva, promovendo as construções de signos dentro de um sistema de normas sociais. A cidade, controlada por diversos sinais representativos de hierarquias e, ao mesmo tempo, de negação destes, torna-se, então, um território frutífero de discursos heterogêneos que, muitas vezes, se enfrentam. Além disso, os discursos sociais podem surgir a partir de embates ideológicos e de confronto de valores entre os indivíduos, gerando falas que estão em sintonia ao *status quo* presente ou discursos que disputam o reconhecimento da diversidade frente aos sistemas políticos hegemônicos. Com isto, pensar o cotidiano como lócus de discursos contrários, de enfrentamento e de fricção de ideias, possibilita entendê-lo como um palco privilegiado de experiências com sentido renovado, em que o tempo presente acolhe o saber multicultural e multifacetado.

OS DISCURSOS DE PODER NO COTIDIANO DAS CIDADES: ENFRENTAMENTO E EXCLUSÃO

Pode-se dizer que a rua, dentro da ótica da sociedade burguesa, foi inicialmente criada para viabilizar a circulação dos cidadãos e

¹¹ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

de mercadorias entre diferentes partes da cidade, mas, devido ao crescimento da urbe, ela foi contraindo inúmeras outras funções¹². A rua, juntamente com os demais espaços públicos, tais como as praças, passou a ser vista como local de encontros e manifestações de grupos, propiciando diálogos, embates, e até momentos de lazer. Ou seja, a rua tornou-se um território vivo dentro do eixo urbano, repleta de tensões e vontades por parte dos sujeitos que passam por ela, resultando em diferentes formas de utilização e de compreensão de seu uso contínuo.

Como eixo de passagem dos transeuntes, a rua e os espaços públicos podem ser vistos também como passarelas de identidades, reflexão e energias compartilhadas, testemunhando diferentes formas de vida. No entanto, o capitalismo contemporâneo tende a diminuir o poder investido à rua, sobretudo nos grandes eixos urbanos, deixando-a apenas como mero lugar de deslocamento dos cidadãos, ou pior, dando a ela o caráter estritamente comercial de compra e venda de produtos, bem como, de circulação do trabalhador no sentido casa-trabalho, e vice-versa. Com isto, a rua que, no início da sociedade burguesa, assumia, entre outras funções, um meio de encontro, hoje se vê, muitas vezes, reduzida à mercadoria, redimensionando o cidadão às funções de trabalhador e de consumidor, não restando assim, muitos espaços que escapem às leis do mercado¹³.

No que concerne às cidades, sobretudo as grandes metrópoles, os espaços públicos vêm se transformando em locais cada vez mais monitorados, assépticos, para que não haja grandes interferências que possam corromper o fluxo da mercadoria, bem como, a manutenção da

12 CARREIRA, André. *Teatro de Rua - Brasil e Argentina nos anos 1980: Uma paixão no asfalto*. São Paulo: Aderaldo e Rothscild Editores, 2007.

13 DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

cultura hegemônica. Esta tentativa de controle de utilização dos espaços cotidianos entra em constante colisão com os desejos dos cidadãos que visam escapar, apropriar e desmembrar ordens prévias do sistema hierárquico, provocando simultâneas tensões, disputas e manifestações que desafiam certos discursos estratificados de poder. Tal inconformismo perante a institucionalização do uso da rua e demais espaços públicos, que visa definir “quem” e “quando” usar tais locais, gera em parte dos cidadãos, o anseio de preencher tais espaços com ações alheias ao ritmo usual da cidade. A partir de diversas formas de ocupações e mantendo a liberdade de uso da rua como ideário político, muitos grupos sociais se movimentam na contramão da lógica dominante, criando alternativas para consumir a cidade.

Misturadas entre as várias possibilidades de manifestações públicas, as intervenções urbanas têm ganhado, ao longo das últimas décadas, grande destaque entre os grupos sociais. Sobre as diferentes noções de intervenções urbanas, pode-se associá-las aos estados de rupturas do cotidiano, desconstruindo certas formas dos espaços já sedimentados das grandes construções. Espaços estes que o poder do capital proporciona. Sendo assim, as intervenções podem provocar o cerceamento de certos padrões para aparecer novas formas de interação entre os seres e a cidade.

Logo, elas são capazes de alterar as linhas que definem as cidades, exigindo um novo olhar dos cidadãos sobre as mesmas, nem que seja um olhar fragmentado, efêmero. Desta maneira, entende-se que as ruas das cidades passam a ser vistas como estruturas arquitetônicas de intenso convívio cotidiano. Dentre várias possibilidades de manifestações públicas na cidade, podem-se ressaltar as intervenções urbanas que possuem como eixo central o cunho artístico, estetizador, unindo arte, política e ativismo em intervenções realizadas em espaços não

destinados, necessariamente, para a mobilidade artística. A respeito de tais aspectos, pode-se pensar o cotidiano como potência para diferentes discursos artísticos, cujos desdobramentos permitem provocar pequenas rupturas nas convenções diárias, modificando certas visões mecanizadas sobre a urbe.

Seguindo esta linha de raciocínio, o grupo de pesquisa teatral “Transeutes” situado no curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ (MG), foi criado com o intuito de levar ações performáticas em espaços públicos, verticalizando suas ações nas ruas. A partir de diversas formas de ocupações e mantendo a liberdade de uso da rua como ideário político, o grupo “Transeutes” objetiva se movimentar na contramão da lógica dominante.

PROVOCAÇÕES TRANSEUTES: PROCEDIMENTO ARTÍSTICO “A MENINA MORTA E NUA”

Criado em abril de 2012, o grupo de pesquisa “Transeutes: Estudos sobre performance” foi formado a partir da necessidade de artistas em ampliar os estudos sobre as intervenções performáticas nas ruas. Em parceria entre professores¹⁴ e alunos¹⁵ do Curso de Teatro (COTEA) da UFSJ (Universidade Federal de São João Del Rei), o grupo consiste, entre outros pontos, em estudos teóricos sobre determinados autores que abordam o teatro nas ruas e em experimentações práticas que visam inserir o espectador transeunte na construção dos processos criativos, a partir das temáticas referentes às abordagens atuais. A pesquisa tem

14 Professores Ines Karen Linke e Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

15 Camélia Amada, Bernadete Macinelli, Igor Oliveira, Iolanda de Lourdes, Junio Carvalho, Licya Benatti, Lucimélia Romão, Luis Firmato, Mário Dmnil, Matheus Correia, Matheus Way, Pedro Mendonça, Sabrina Mendes.

como principal objetivo investigar as propostas de estreitamento entre a cena contemporânea e o espectador transeunte nas ruas de São João Del-Rei, visando analisar a inserção do público como participante das ações performáticas. Dentre várias ações, o presente texto fará breve análise do procedimento performático “A menina morta e nua”, criado por tal grupo em 2013.

Descrição do procedimento: Partindo do conto “Remembranças da menina de rua morta e nua” de Valêncio Xavier¹⁶, o procedimento consistiu em uma exposição de fotos de uma suposta menina que fora violentamente espancada e morta, enquanto seus objetos pessoais eram leiloados por um performer aos passantes nas ruas. O espectador poderia tirar fotos ao lado da menina morta, levando para casa um souvenir da mesma. Uma performer colocava seu corpo seminua ao chão, estendido ao lado de uma placa com os dizeres “estive com a menina morta e me lembrei de você”.

Diálogo com o público: o procedimento performático “A menina morta e nua” construído em 2013 pelo grupo de estudos “Transeuntes” (UFSJ) teve como eixos temáticos o sensacionalismo, o consumo e a tragédia, linhas cujos princípios são definidos pelo capitalismo contemporâneo que engloba as relações humanas sob o aspecto da mercadoria. “Transeuntes” se baseou em um conto chamado “Remembranças da menina de rua morta e nua” (2006) de Valêncio Xavier, que traz em sua trama a história de uma tragédia anunciada: uma menina de rua que foi estuprada e morta em um trem-fantasma no interior de São Paulo. Mesclando ficção e realidade, Xavier revela o lucro imediato que a morte da menina traz aos jornais televisivos, aos comerciantes que

¹⁶ XAVIER, VALÊNCIO. Remembranças da menina de rua morta nua. In: _____. *Remembranças da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 39-59.

vendem souvenirs da menina, entre outros artefatos. Assim, a notícia de tal tragédia é consumida insistentemente pelos espectadores. Usando tal conto como base prévia da pesquisa cênica, o grupo “Transeuntes” criou uma ação em espaços públicos de São João del Rei (MG), cuja estruturação busca elementos próprios da performatividade para a concepção deste trabalho.

O cidadão sanjoanense, enquanto transitava pelas ruas centrais da cidade descrita, se deparava com diversas fotos da “menina morta”, cujos anúncios nos jornais criados pelo grupo “Transeuntes”, visavam confundir o espectador sobre a veracidade do fato. A ação transcorria em frente ao Largo do Carmo, um espaço de intenso movimento na cidade. Um performer¹⁷ narrava a suposta morte da menina, que fora espancada e estuprada naquela cidade. Posteriormente à narrativa, o mesmo performer leiloava os objetos pessoais da menina para lucrar sobre tal acontecimento. Em seus objetos de venda havia uma aparente patente criada: uma marca, cujo nome era “menina morta”, com todo o *layout* destinado a uma marca registrada de produtos postos em prateleiras. Os produtos eram variados: copos com fotos da menina morta, camisetas contendo fotos da menina com os dizeres “saudades de você”, objetos “pessoais” da menina, brincos, cremes de rejuvenescimento com o rosto da menina estampado no pote, etc. O espectador poderia ter tais produtos, levando para a casa um souvenir que lembrasse aquela dor, que remetesse à menina.

Tal procedimento objetivou estabelecer um paralelo entre a ilusão e a realidade. Este entrecruzamento foi feito para se pensar sobre como a tragédia cotidiana das cidades pode ser estetizada diariamente pelas redes sensacionalistas, fazendo o espectador consumir diariamente

17 Luis Firmato

a morte violenta entre outros acontecimentos, cujas esferas de lucro imediato são o mote para mover a engrenagem da notícia. Desta forma, o objeto de lucro era a própria menina morta, cuja humanidade se esvaía para que todos pudessem consumi-la na forma de mercadoria.

A notícia de tal morte era manipulada pelo performer que ora demonstrava tristeza com o acontecimento e ora necessita vender a marca registrada gerada pelo tal fato, pois sem tal tragédia a venda dos produtos não aconteceria. A fronteira entre o real e ficcional se diluía ainda mais quando um performer¹⁸ doava jornais cuja primeira página estampava o rosto da menina morta, noticiando tal fato. Os espectadores ora acreditavam na notícia, ora duvidavam, tentando adivinhar se aquele acontecimento advinha da teatralidade ou do âmbito real. Tendo uma pesquisa sobre a ótica sensacionalista, "Transeuntes" visava mostrar que o real poderia ser colocado na ótica da ficção, e também que a ficção poderia também ser montada como realidade, em um jogo de encobrimento da verdade para o detrimento da verdade em si. A ideia de propor um fio condutor pautado na tragédia fez o espectador querer participar da ação, comprando souvenirs da menina, deixando o performer realizar demonstrações gratuitas sobre as potências dos produtos, entre outras ações.

Neste aspecto, a morte violenta da menina mostra como todos podem consumir e lucrar sobre tal acontecimento. Desde os repórteres sensacionalistas até os representantes comerciais com seus stands de vendas contendo fotos, camisetas e pôsteres da menina. A morte torna-se, então, um "espetáculo" no sentido debordiano da palavra, cujos desdobramentos operam diretamente ligados aos

18 Junio Carvalho

conceitos operativos de poder, do dinheiro, totalmente vinculados ao controle do capitalismo contemporâneo.

Enquanto a venda dos produtos era aquecida pela ação dos performers frente ao público, outra performer¹⁹ expunha seu corpo ao chão, cobrindo-o com jornais, atraindo os transeuntes para seu local de ação. Outro performer²⁰ do grupo se aproximava, deixando uma placa com os dizeres: “estive com a menina morta e me lembrei de você”, oferecendo ao público a possibilidade deste em tirar uma foto ao lado da menina. A ideia era mostrar uma obra aberta em que o espectador pudesse se aproximar, fazer uma pose ao lado da menina e receber, posteriormente, em sua casa ou por e-mail, tal foto como outro souvenir. O campo desta ação se mostrava disponível à contribuição do passante, fazendo com que o espectador pudesse ser colaborador da obra, agindo sobre a mesma com seu corpo, saindo da mera contemplação.

Com isto, a frágil “menina” se tornou o fio condutor das ações do grupo “Transeuntes” neste espaço em que espectador e artista configuraram uma troca, um diálogo acerca da obra, em que o procedimento artístico era contaminado pelas impressões do espectador, dando um caráter de uma ação que não se encerra em si, mas que necessita do outro para dar continuidade à discussão. Com isto, “Transeuntes” revelava a frágil vida noticiada incessantemente pelos meios de comunicação, mostrando que todos nós podemos retirar um pedaço daquele corpo, deixando esvaír sua potência de vida para ser apenas mais uma memória, mas um número noticiado em uma narrativa cotidiana de tragédia. Tal procedimento artístico objetivou mostrar como a morte pode ser

19 Sabrina Mendes

20 Pedro Mendonça

noticiada constantemente até se tornar uma tragédia do outro, apenas alheia, na qual eu não tenho qualquer relação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensando acerca da lógica de tradição e mudança do cotidiano das cidades, "Transeuntes" busca diferentes níveis de participação do espectador como condutor das ações artísticas realizadas na cidade de São João del-Rei (MG) e em outras cidades que o grupo se apresenta²¹. A ideia é construir diversos contornos sobre a cidade, diferentes formas de vê-la, objetivando ocasionar pequenas rupturas no movimento cotidiano, abrindo ligeiras frestas sobre o olhar, sobre a cidade. Os discursos hierárquicos da sociedade contemporânea, muitas vezes pautados na lógica de fluxo de mercadoria, são diluídos, mesmo que momentaneamente, a partir dos traços, das forças artísticas efêmeras que colidem sobre as noções sedimentadas de cidade. Cabe ao cidadão, que caminha pelas ruas e por espaços públicos, decidir por agir juntamente à obra artística ou não ser alterado por ela. Neste aspecto, ao ser interrompido por uma ação, o transeunte pode continuar sua caminhada na condição inicial em que se encontra ou se apropriar da mesma, trazendo seu corpo à obra para que este modifique também o ritmo habitual da cidade.

21 Tais como Belém (PA), Fortaleza (CE), Araguaí (MG), entre outras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 1995.
- BRETAS, Beatriz. Interações cotidianas. In: GUIMARÃES, Cesar; FRANÇA, Vera (Orgs.). *Na Mídia, na Rua: Narrativas do Cotidiano*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2006. (p. 29-42).
- CARREIRA, André. *Teatro de Rua - Brasil e Argentina nos anos 1980: Uma paixão no asfalto*. São Paulo: Aderaldo e Rothscild Editores, 2007.
- _____. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.) *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008. p.67-78.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições, 1996.
- XAVIER, VALÊNCIO. Rememorações da menina de rua morta nua. In: _____. *Rememorações da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 39-59.

TEATRO DE RUA E DRAMATURGIA

Jussara Trindade

Oriundo do grego *drama* (no sentido conotativo de ação) + *tourgia* (sentido de trabalho, tecimento), o termo “dramaturgia” significa, literalmente, “tecimento de ações”. Contudo, esse antigo entendimento do grego foi modificado na França do século XVII para significar a “arte de compor peças de teatro”, sentido esse que se mantém até os dias atuais sob a designação de “dramaturgia clássica”. A esse respeito, Patrice Pavis (PAVIS, 2003) comenta que o sentido original do grego parece ter retornado a partir das proposições de Bertolt Brecht acerca do teatro épico. Paralelamente a estas questões de ordem conceitual sobre a arte da cena, inscrevem-se múltiplas dramaturgias ligadas ao espetáculo apresentado fora das salas teatrais.

Para os fazedores teatrais de rua no Brasil, trata-se de uma indagação que ganhou uma dimensão inédita nos últimos anos. Se, até pouco tempo, grande parte dos coletivos de teatro de rua não demonstrava tanto interesse por discussões de ordem teórico-conceitual, com a expansão – quantitativa e qualitativa – da modalidade no país, pode-se observar hoje uma preocupação crescente com a identificação de parâmetros estético-ideológicos para a sua arte, presente nas diversas atividades de reflexão crítica que vêm sendo organizadas pelos próprios grupos em todo o território nacional. Assim, desde a criação do Núcleo de Pesquisadores de Teatro de Rua em 2009, durante o XIV Encontro

Nacional de Teatro de Rua de Angra dos Reis, têm sido periodicamente realizados encontros, palestras e debates dentro de Mostras e Festivais que têm abordado questões da dramaturgia para os espaços abertos, entre outros temas pertinentes ao teatro de rua.

Emblemática, nesse sentido, foi a iniciativa do Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, de São Paulo, coordenado pelo Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, que em 2011 organizou o I Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua com o apoio da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, onde foi realizado. Nessa ocasião, o tema da dramaturgia foi atravessado por outras questões fundamentais que dizem respeito aos modos de produção em grupo, à encenação, à preparação do ator, às formas de utilização e organização do espaço cênico, às relações com o público. Destes temas surgem algumas indagações que sintetizam essa busca dos teatristas de rua, dentre as quais destaco a seguinte questão:

Quais são as ferramentas de comunicação/interação mais potentes na rua? Para alguns, a “dramaturgia do palhaço” - na expressão utilizada pelo pesquisador Mário Bolognesi (BOLOGNESI, 2003) – traria consigo alguns dos elementos cruciais para capturar e manter a atenção do público: inicialmente pela figura arquetípica do palhaço, o riso, a gestualidade cômica. Uma dramaturgia “de síntese”, que depende do trabalho do artista em cena, da qualidade e riqueza de sua imaginação, da capacidade de improvisação e comunicação com o público. É nos atributos dessa dramaturgia baseada nos recursos expressivos do próprio ator que residiria, inclusive, a opção de inúmeros artistas e companhias circenses que vêm despontando no horizonte do teatro de rua no país, nos últimos anos. Seja em seus moldes mais tradicionais, seja utilizando técnicas circenses mescladas a procedimentos contemporâneos, essa vertente se encontra presente em trabalhos de grupos como o Núcleo

Pavanelli (São Paulo, SP), Circo Teatro Rosa dos Ventos (Presidente Prudente, SP), Cia Um Pé de Dois (Porto Alegre, RS), De Pernas Pro Ar (Canoas, RS) dentre muitos outros, pelo país afora.

De um lado, encontramos o trabalho *solo* de Mauro Bruzza, em sua *performance* circense-musical como Lauro-Mauro-Paulo, o Homem-Banda – inspirado no personagem que há vários séculos exhibe seu virtuosismo musical pelas ruas de todo o mundo ocidental. No outro extremo deste tipo de experimentação cênica, encontram-se espetáculos-solo como *Automakina*, em que o também gaúcho Luciano Weiser esbanja as múltiplas virtudes de um circense de refinado nível técnico, simultaneamente ator, dramaturgo, músico, compositor, cenógrafo, cenotécnico... num belíssimo espetáculo sem palavras, cujo processo foi certamente apoiado na palavra “trabalho”, tal como descreve Fernando Neves, ator de uma tradicional família circense, para a construção dramática do espetáculo de circo, onde a palavra mais significativa, segundo ele, é *trabalho*: “A palavra criar significa pouco ou nada. Em compensação, combinar o que cada um irá fazer em cena, repetir, filtrar e esquecer o que não funciona é o que conta” (CPTA, 2011, p. 52). Já o Grupo Teatral Manjeriçã, outro coletivo gaúcho de circo-teatro, insere em seus espetáculos possibilidades dramáticas oriundas de referências eruditas como Heiner Müller como, por exemplo, a justaposição simultânea de diferentes textos – procedimento esse que norteia *João-Pé-de-Chinelo*, uma espécie de *clown* “dos pampas”, protagonista do espetáculo-solo de mesmo nome, criado pelo ator Márcio Silveira.

Não é apenas essa vertente circense que utiliza tendências contemporâneas nas milenares artes das ruas. Verifica-se, atualmente, a incidência de um certo número de fazedores teatrais preocupados em construir dramaturgias que subvertam as tradicionais unidades de

ação, tempo e lugar, criando “poéticas de ruptura” para o teatro de rua (OLIVEIRA, 2010). São coletivos - como o Erro Grupo e o Experiência Subterrânea (Florianópolis, SC), o Teatro de Operações (Rio de Janeiro, RJ), a Trupe Olho da Rua (Santos, SP), o Núcleo Pavanelli (São Paulo, SP) ou o Teatro Que Roda (Goiânia, GO) – que têm realizado espetáculos que invadem a cidade, apropriando-se da silhueta urbana (CARREIRA, 2008) e, de forma não-convencional, fragmentam o espaço cênico com cenas simultâneas, procissões e intervenções paralelas, multiplicando os locais da apresentação e os pontos de recepção do espectador.

Assim, observa-se que também as formas de organização do espaço cênico - independentemente de sua vinculação estética às artes do circo - podem representar um critério para a definição de um denominador comum na dramaturgia dos espaços abertos. Calixto de Inhamuns, dramaturgo que trabalha com diversos grupos de rua paulistanos, afirma que o “ambiente cênico desorganizado” seria o elemento definidor:

Nas ruas e praças a desorganização do espaço cênico é a tônica. O público é volátil, deseducado, passante, o espaço é fragmentado e a encenação teatral é uma intervenção. Ao invés de desorganizar o espaço, o espetáculo terá que organizá-lo, dominá-lo e criar interesse nos transeuntes. Depois de controlado, se for do gosto, é possível desfragmentá-lo e instalar uma *desorganização organizada* nesse espaço dominado (INHAMUNS, 2011, p. 134).

Segundo ele, a forma mais singela de organização do espaço pelos artistas de rua é a do *camelô*, que coloca a sua mala no chão e inicia sua lenga-lenga para vender algum produto. Ao seu redor, cria-se uma roda de curiosos. Seu espetáculo é uma intervenção que se repete várias vezes. É no caminho dessa “cameloturgia” que as pesquisas da Cia Será o Benedito?, do Rio de Janeiro, vêm buscando decifrar os códigos de

atuação mais eficazes nas ruas das grandes cidades. No extremo oposto, estariam os grupos que procuram se aproximar das condições ideais dos espaços fechados, construindo um palco, montando cenários de fundo e plateia com cadeiras, nos espaços públicos, tal como fazem o Grupo Galpão (Belo Horizonte, MG) e o Cutucurim (Angra dos Reis, RJ). Em geral, esses coletivos desenvolvem trabalhos que se caracterizam pela possibilidade de serem apresentados também em palcos. A esse tipo de organização do espaço cênico alguns fazedores teatrais têm denominado “teatro *na* rua” para diferenciá-lo do “teatro *de* rua”, em que a linguagem cênica estaria situada num ponto histórica e ideologicamente anterior ao teatro de palco, cujo surgimento está intrinsecamente ligado aos valores de uma classe social específica, a burguesa (KOSOVSKI, 2005). Discussão “bizantina”, para alguns, fundamental para outros, porém inevitavelmente presente nas discussões sobre dramaturgia entre os teatristas de rua na atualidade.

Cesar Vieira define dramaturgia como “a maneira de contar uma história através de um texto e do corpo [do ator] para um público popular que nunca vai a teatro” (SALGADO, 2011, p. 60). Em quatro décadas à frente do Grupo de Teatro Popular União e Olho Vivo - TUOV, de São Paulo, elaborou com o coletivo o provavelmente único método de construção dramática sistematizado do país, ao qual denomina Metodologia TUOV de Dramaturgia para um Teatro Popular. Esta se organiza de acordo com as seguintes fases:

Fase 1 – escolha do tema principal e sua estrutura;

Fase 2 – eleição de alguns subtemas da história; pesquisa e criação de subcomissões para a elaboração de “fichas dramáticas” detalhando cada possível tema ou elemento do espetáculo. Escolha dos principais conflitos e personagens; seleção de cenas e músicas.

Esboço do quadro dramático geral (roteiro, com conflito central e conflitos secundários);

Fase 3 – escrita da 1ª versão do texto pela subcomissão de dramaturgia;

Fase 4 – revisão da 1ª versão;

Fase 5 – apresentação a um público popular.

O diretor explica ainda que cada fase pode ser acrescida de novos elementos sugeridos pelo conjunto de atores do TUOV, o que imprimiria a essa dramaturgia um caráter eminentemente coletivizado, “colaborativo”. É este, contudo, um caso isolado dentro de um panorama em que a maior parte dos grupos ainda tateia sem segurança, diante da desconcertante heterogeneidade que caracteriza a modalidade.

Para Alexandre Krugg, da Cia São Jorge (SP), os pilares da dramaturgia de rua são a pesquisa do espaço e a relação com o público. Outros fazedores teatrais de rua se unem a esta proposição, pois parece ser consenso que um mesmo espetáculo, apresentado em outro território, modifica-se substancialmente em função das novas condições espaciais e humanas que cada espaço específico – rua, praça, descampado, largo, jardim ou outro qualquer – traz consigo. Experiências de vários coletivos mostram a interferência, maior ou menor, dos atores e suas habilidades individuais, ideias e pesquisas, sobre o espetáculo. Na maioria dos grupos rueiros da atualidade, o processo dramatúrgico é essencialmente um processo de colaboração entre atuadores. O surgimento daquele *que escreve o que atua* indicaria, nessa perspectiva, um novo conceito de dramaturgo (e de ator).

Decidir se o teatro deve entreter ou instruir, confortar ou perturbar, reproduzir ou denunciar – são as questões formuladas pela dramaturgia na operacionalização de suas análises. Em suma,

pode-se dizer que a relação com o público é o vínculo que determina todos os demais no ajuste entre texto e cena (PAVIS, 2003, p. 115).

Ou seja, no teatro de rua contemporâneo o ator não tem apenas problemas de representação nos moldes convencionais porque seu desafio não é somente o de representar um texto escrito (por outrem), mas, sobretudo, o de conectar espetáculo e público por meio de uma dramaturgia *pessoal*, ancorada no aqui-agora da representação. Estaria o teatro de rua adentrando no território – ou, talvez, apenas corroborando – a noção de “dramaturgia do ator” que vem sendo desenvolvida por pesquisadores e grupos teatrais de renome, como o Grupo Lume de Campinas?

O teatro de rua é generoso porque aceita todas as formas de dramaturgia, do milenar cortejo à fragmentação “quântica” do espetáculo. Será possível afirmar que existe *a* dramaturgia para espaços abertos? Existirá *uma* dramaturgia para a rua, que ainda não foi “descoberta”? A pergunta permanece em aberto. Mas, seja qual for (ou forem), inevitavelmente será (ou serão) a(s) de uma estrutura essencialmente dinâmica, que possibilite, facilite e fertilize, com total e irrestrita acessibilidade – o encontro do ator com o público.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

CARREIRA, André. Procedimentos de um teatro de invasão. In: *Cavalo Louco*. Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Travêiz. Ano 3, nº 5. Porto Alegre, 2008. p. 14-15.

- CPTR. CENTRO DE PESQUISA PARA O TEATRO DE RUA RUBENS BRITO. Caderno I – Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua. Dramaturgia do Palhaço e o Circo-Teatro. São Paulo: UNESP, 2011.
- INHAMUNS, Calixto de. As dramaturgias dos espaços abertos: das metrópoles às comunidades ribeirinhas do Brasil. In: CPTR. São Paulo: UNESP, 2011. p. 132-138
- KOSOVSKI, Lidia. A casa e a barraca. In: TELLES, Narciso e CARNEIRO, Ana (orgs.). *Teatro de rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005. p.8-19.
- OLIVEIRA, Jessé. *Memória do Teatro de Rua em Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed.Ueba/ Imprensa Lorigraf, 2010.
- SALGADO, Douglas. César Vieira e a Metodologia TUOV de dramaturgia para um teatro popular. In: CPTRB. São Paulo: UNESP, 2011. p. 60-66
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

2

**DRAMATURGIA, TRADIÇÃO E
CONTEMPORANEIDADE**

O CANIBALISMO COMO METÁFORA NO TEATRO DE MICHEL VINAVER

Catarina Sant'Anna

Este artigo é mais um produto de uma pesquisa pós-doutoral realizada junto ao Instituto de Estudos Teatrais (Université Sorbonne, Paris 3), denominada *Espaço, História e Imaginário no teatro de Michel Vinaver*, e cujas fontes referenciais provêm notadamente dos arquivos IMEC-Abadia de Ardenas, Caen-França. Trata-se aqui de uma análise interdisciplinar do processo de criação de Michel Vinaver (1927) em seu texto dramático *L'Ordinaire (O Trivial; segundo nossa tradução, a sair em português)*, que foi escrito em 1981 a partir de um *fait divers* ocorrido em 197. O texto foi publicado em 1982, estreou em Paris em 1983, e entrou para o repertório da *Comédie Française* em 2009. Pretende-se por em relevo o imaginário político-social de fundo antropológico deste dramaturgo que se torna também diretor teatral desde então.

Para responder em boa parte à pergunta-tema da reunião científica da Abrace 2013 - "Arte da cena: a pesquisa em diálogo com o mundo", "relação com a sociedade atual", "efeitos, conseqüências, zonas e valores de impacto na vida acadêmica e para além dela"-, passamos então a explorar brevemente o caso de Michel Vinaver, esse leitor voraz da imprensa escrita diária e, por vezes, também espectador atento de televisão. Fatos políticos, econômicos, culturais, de sociedade, *fait divers*, tudo é selecionado, recortado, colado em muitos cadernos seriados

e, depois, estrategicamente agenciado segundo uma dramaturgia teatral que prima pela ironia e pela crítica arguta ao alternar o banal, o inquietante e o excepcional, mas sem pretensões proselitistas.

Michel Vinaver, avesso ao “teatro político de mensagens”, que acredita ser de fácil apropriação por parte do “sistema”, trabalha no sentido de oferecer ao leitor apenas certas ligações perigosas, um entrelaçamento, *entrelacs* - seu modo de escritura-, entre as peças do quebra-cabeças informacional diário que logra desviar a atenção do receptor daquilo que seria fundamental reter nesse fluxo. Como afirma o dramaturgo, suas peças banham no “território da banalidade”, de uma “matéria indistinta”, partindo do “magma”, do “aleatório”, do “insignificante”, do “ordinário” (*l'ordinaire*- título justamente da peça que é objeto do presente artigo), tornando o trabalho de escritura uma “atividade de pesquisa”, de tecedura - de “conexões entre elementos disparatados”-, que reduz o “estado inicial de indistinção” e faz caminhar rumo ao sentido, ou melhor, rumo a “galerias de sentido” à base de comunicações múltiplas, de cruzamentos, encruzilhadas²².

Nem militante, nem engajado, tampouco neutro ou indiferente, o autor se define como “alerta, no imediato do acontecimento”; e isto desde a sua adolescência, quando teve que deixar a França e exilar-se com a família nos Estados Unidos, em 1941, para fugir do nazismo: “Escrever, é estar dentro do real, e o real é político, (...) estamos na *cité*, no mundo”²³. E sua extensa obra dá provas dessas convicções²⁴.

22 VINAYER, Vinaver, *Écrits sur le Théâtre 2*. Paris : L'Arche, 1998. p. 63

23 VINAYER, 2009, p. 25)

24 Michel Vinaver escreveu: *Les Coréens* [Os Coreanos, 1956]; *Choeurs pour Antigone* [Coros para Antígona; 1956]; *Les Huissiers* [Os Ajudantes de Ordens, 1958], *Iphigénie Hôtel* [Hotel Efigênia, 1959], *Par-dessus bord* [Além da borda, 1972]; *Demande d'Emploi* [Pedido de Emprego, 1972]; *Dissident*, *il va sans dire* [Dissidente, é óbvio; 1978]; *Nina, c'est autre chose* [Nina, é outra coisa; 1978]; *Les Travaux et les jours* [O Trabalho e os dias, 1979]; *À la renverse* [Na Contramão, 1980]; *L'Ordinaire* [O Trivial, 1982]; *Les voisins* [Os vizinhos; 1986]; *Por-*

Quanto à metáfora da devoração humana de uns pelos outros, ela sempre esteve presente de diferentes maneiras em seu teatro, desde as micro-relações familiares no dia-a-dia, até as macro-relações políticas (colonialismo, guerras, golpes de estado, intrigas de gabinete) e econômicas (ascensão e queda empresarial, devoração de empresas locais por multinacionais, trocas ilícitas de favores entre o público e o privado), passando pelas relações amorosas e profissionais (competição e descarte sobretudo).

Em *Os Ajudantes de Ordens (Les Hussiers)*, escrita em 1957, e encenada pela primeira vez somente vinte e três anos depois, em 1980, e pela segunda vez dezenove anos mais tarde, em 1999, pode-se constatar a ocorrência de uma antropofagia generalizada no plano político, que envolve os eventos da crise ministerial francesa que antecedeu de seis meses as eleições legislativas de 1957, quando um ministro da defesa nacional tenta descobrir as forças que estariam por trás de um

trait d'une femme [Retrato de uma mulher; 1986]; *L'Émission de télévision* [O Programa de televisão; 1990]; *Le dernier sursaut* [O Último sobressalto; 1990]; *King* [King, 1998]; *L'Objecteur* [O Objeto de consciência; 2001; adaptação de seu romance de mesmo título escrito em 1951]; *11 Septembre 2001/ 11 September 2001* [11 de Setembro de 2001, 2001]; *Les troyennes* [As Troianas, 2003]. Além de traduções e adaptações: *La fête du cordonnier* [A Festa do sapateiro; 1959, de Thomas Dekker]; *Les Estivants* [Os Veranistas, 1983, de Máximim Górkij]; *Le Suicidé* [O Suicidado, 1984, de Nicolai Erdman]; *La Terre vague*, 1984, de T.S.Eliot, *The Waste Land*; *Jules Cesar* [Júlio César, 1990, de William Shakespeare]; *Le Temps et la chambre* [O Tempo e o quarto, 1990, de Boto Strauss]; *Les Troyennes* [As Troianas, 2003]. E os romances: *Lataume* [Lataume, 1950] e *L'Objecteur* [O Objeto de consciência, 1951]. Além do ensaio *La Visite du chancelier autrichien en Suisse* [A Visita do chanceler austríaco à Suíça, 2000]. Da novela *Je Trouvai ma voie* [Encontrei meu caminho, 1953]. Literatura infantil: *Les Histoires de Rosalie* [As Histórias de Rosália, 1980]; *Les aventures de Jean Patamorfoss* [As Aventuras de João Patamorfoss, 1980]. E os seguintes trabalhos de crítica: *Le Compte rendu d'Avignon: des milles maux dont souffre l'édition théâtrale et les trente-sept remèdes pour l'en soulager* [Balancete de Avignon: mil males de que sofre a edição teatral e os trinta e sete remédios para aliviá-los, 1987]; *Écrits sur le théâtre* [Escritos sobre o teatro, 1982]; *Electre, de Sophocles; Suréna, de Corneille: dossiers dramaturgiques* (em colaboração) [Eletra, de Sófocles; Surena, de Corneille: dossiês dramaturgicos (em colaboração), 1992]; *Écritures Dramatiques* (org.) [Escrituras dramáticas (org.), 1993]; *Don Juan, de Molière; Liberté à Brême, de Fassbinder; Britannicus, de Racine: dossiers dramaturgiques* (em colaboração) [Dom Juan, de Molière; Liberdade em Bremem, de Fassbinder; Britanicus, de Racine: dossiês dramaturgicos; *Écrits sur le théâtre 2* [Escritos sobre o teatro 2, 1998]. Correspondências: Albert Camus-Michel Vinaver. *S'Engager? Correspondance (1946-1957) – assortie d'autres documents* [Engajar-se? Correspondência 1946-1957 – acompanhada de outros documentos], Paris, L'Arche, 2012.

movimento para derrubá-lo do poder e que resultaria de um intrincado jogo de interesses a implicar certos deputados, secretários de gabinete, generais, diferentes grupos de pressão, uma viúva de militante comunista "desaparecido" (morto), relações escusas de parentesco, de "apadrinhamento" e relações amorosas, e ainda relações de forças de além-mar (Argélia) tais que um "ministro residente", forças rebeldes e colonos franceses.

O mesmo ângulo de abordagem da realidade através de relações antropofágicas se repete na peça subsequente, *Hotel Efigênia (Iphigénie Hôtel)*, escrita em 1959, publicada em 1963, mas só encenada em 1977. A partir de dados amalhados nas páginas de jornais e revistas francesas em torno do 13 de maio de 1958 – durante as ebulições políticas que levariam Charles de Gaulle ao poder, ainda em plena guerra de descolonização entre a França e a Argélia-, Vinaver explora o canibalismo no seio das relações interpessoais, interinstitucionais, internacionais que põem um fim à 4ª República na França.

Depois de três peças políticas versando sobre assuntos espinhosos da história francesa em pleno acontecer, Vinaver pára de escrever por um bom tempo, e volta à carga com uma série decisiva de quatro peças escritas entre 1972 e 1982 (ver nota 1), passando a focar então as relações delicadas de competição no mundo do trabalho empresarial, que constitui o mundo paralelo onde o autor viveu incógnito durante 30 anos - até 1980 justamente, quando se desligou em definitivo de suas funções de alto dirigente executivo e tornou-se professor universitário na universidade de Sorbonne e também encenador teatral. Nessa nova fase de sua obra, a metáfora antropofágica torna-se bastante explícita, culminando com *O Trivial (L'Ordinaire)*, em 1981.

Em 1990, contudo, Vinaver debruça-se plenamente sobre o universo dos próprios meios de comunicação, ao escrever uma peça teatral que

fará carreira de sucesso espetacular. Trata-se de *O Programa de Televisão (L'Émission de Télévision)*; traduzida por nós e publicada pela Edusp, em 2007, juntamente com *Dissidente*), na qual a devoração de uns pelos outros se aninha no próprio corpo estrutural de uma sociedade, em um quadro de competição generalizada na conquista de espaço, quando não há lugar para todo mundo.

Mas é em *L'Ordinaire* [O Trivial] que Vinaver vai surpreender pela causticidade e pela abrangência no tratamento do tema, quando transforma um *fait divers* em grande alegoria teatral, na qual o canibalismo ganha foros antológicos, tamanho o espectro de situações abarcadas nesse texto de 1981, como veremos a seguir. Mas em que consiste o *fait divers*? Como Vinaver dele se apropria, ou seja, que operações textuais estão em jogo? Para gerar que efeitos junto ao público?

O termo *fait divers* só surge no último terço do século XIX, no jornalismo, mas liga-se a um fenômeno que remonta ao século XVI. Este gênero jornalístico engloba fatos extraordinários, inabituais, que irrompem no cotidiano inesperadamente e chocam uma sociedade – como crimes, escândalos, acidentes diversos, catástrofes, processos jurídicos de amantes diabólicos, mutações genéticas, etc., tudo enfim que foge à normalidade e causa espanto, estranheza, medo. Transmidiático por excelência, o *fait divers* atesta sua permanência através dos séculos, adaptando-se a novos suportes tecnológicos de informação – desde a tradição oral inicial para público de iletrados, já ladeada por uma transmissão escrita em folhas soltas bastante chamativas, de vocabulário grandiloqüente, narrativas cruas, detalhes horríveis, e impressas grosseiramente; desenvolve-se nos jornais quotidianos, onde chega a ser ampliado através das narrativas dos folhetins, os quais por sua vez influenciam os romancistas e termina por dar origem mais tarde ao “romance policial”. Daí, o *fait divers* chega ao cinema, penetra no rádio,

na televisão e amplia ainda mais seu alcance de público com o advento da internete.

Como opera o gênero *fait divers*? O fato extra-quotidiano recebe um tratamento jornalístico que visa a engendrar junto ao receptor um processo imediato de forte identificação, de projeção, de comoção, ao ficcionalizar o real, com apresentação sumária do ocorrido, sem contextualizá-lo, para melhor fantasmá-lo. Esses desvios da "norma" da vida do dia a dia soam como um sinal de alerta, cumprem um papel social de exemplaridade, e catalizam medos latentes coletivos, não deixando margem para a atuação do espírito crítico do público; as manchetes e fotos continuam a velha tradição dos antigos títulos bombásticos ilustrados por xilogravuras grosseiras dos cordelistas (*colporteurs*) que extasiavam o público popular nas praças (com narrativa, canções, pantomimas, etc)²⁵: o *fait divers* nos remete "uma imagem de nós mesmos, feita de violência e paixão, desejos e medos, dessas pulsões elementares das quais nossa civilidade adquirida ao logo dos séculos tenta nos livrar, mas cuja face obscura parece nos deleitar"²⁶.

Como Vinaver opera seu trabalho dramaturgico em *O Trivial* a partir de um *fait divers*? Basicamente, o autor inverte a lógica do gênero, por meio de uma desdramatização, de ironia, distanciamento, de um acúmulo de diferentes níveis de significação, para disseminação - e conseqüente dissolução - do fato extraordinário, tornando este um fato "ordinário" em sua essência, banalizando-o, enfim. Este é o efeito de choque que o autor parece visar junto ao público de teatro: o inusitado torna-se familiar, e o familiar torna-se estranho. E desse modo, fenômeno do canibalismo surge como sendo algo comum, corriqueiro, praticado

25 Ver DUBIED, Annik e LITS, Marc. *Le fait divers*. Paris, PUF, 1999, p. 3-32.

26 Idem, p. 3.

efetivamente todos os dias em nossa vida ordinária; e o público tem no palco um espelho cruel de sua própria condição em sociedade.

O próprio nome da peça, invertendo a lógica dos títulos bombásticos dos *faits divers*, opta por anunciar o inverso do que se verá em cena, uma vez que o termo “ordinaire” significa em francês “habitual”, trivial, comum, banal, quotidiano, do dia a dia e, na culinária (motivo recorrente no teatro do autor, que ama cozinhar), remete ao prato comum, básico, de todo dia, sem surpresas, sem novidades. Bem outra, porém, é a realidade retratada, de todos os pontos de vista, levando então o título da peça a soar/funcionar como uma denegação. Dois *faits divers* parecem motivar objetivamente Vinaver: (a) em 1981, os jornais franceses estampam o canibalismo praticado por um estudante de letras japonês, que desperta a memória do público para (b) outro caso ocorrido dez anos antes, quando uma equipe de jogadores uruguaios sofre um acidente aéreo na cordilheira dos Andes em outubro de 1972, e luta pela sobrevivência comendo os colegas mortos (na verdade, uma antropofagia, e não “canibalismo”, como se explicou exaustivamente à época). Bastou a Vinaver substituir os personagens reais, desse acidente aéreo de 1972, por um grupo fictício de altos executivos americanos de empresa multinacional, em visita de negócios à América Latina, para conseguir uma constelação de imagens canibalescas ou antropofágicas preñhes de atualidade. São citados na peça *O Trivial* os nada fictícios ditadores militares Augusto Pinochet (presidente do Chile de 1973 a 1990), João Batista de Figueiredo (presidente do Brasil de 1979 a 1985), Roberto Eduardo Viola (presidente da Argentina em 1981, dentro da ditadura de 1976 a 1983) e Leopoldo Galtieri, sucessor golpista de Viola, presidente de 22/12/1981 a 18/06/1983, quando é deposto pelas forças redemocratizantes da Argentina. A referida viagem de negócios pretendia a venda massiva de casas pré-fabricadas, que serviriam à

política ditatorial sul-americana de deslocamento das populações pobres urbanas para a periferia das grandes cidades.

Diferentes situações se cruzam em torno da metáfora central: as mulheres imaginam atrocidades por parte de eventuais guerrilheiros (arracam língua dos homens, violam e esquartejam mulheres); evoca-se, em blasfêmia justificadora do canibalismo, a “Santa Comunhão “quando Jesus morreu e deu seu corpo para salvar os homens”); uma devoração fantasmática da filha pelo pai; segredos de receitas culinárias e restaurantes; o general Figueiredo tenta convencê-los a instalar fábrica em Manaus: mão-de-obra “dócil”, “a menos cara do hemisfério”, salários congelados, greves proibidas por lei, terreno gratuito, com instalação de água e energia elétrica pagas pelo Estado, sem cobrança de impostos durante cinco anos, etc). Um grande condor surge nos últimos dias, tido como não ameaçador, por comer somente carniças²⁷. Eis um *fait divers* transformado em teatro ritual de cunho político o mais amplo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Silvana. “Stranded” revê acidente nos Andes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 jan. 2008.
- BANDERIER, Cristelle. Après les aveux de l'étudiant japonais: anthropologie et cannibalisme”. *Libération*, Paris, 18 jun. 1981.
- CANTON, Olides. Os sobreviventes dos Andes – texto completo. <http://www.deolhoseouvidos.com.br/artigos/sobreviventes.htm>. Lido em 29 set. 2013.
- C., J.-P. L'état d'exception est prolongé pour six mois. Le huitième anniversaire du putsch. *Le Monde*, Paris, [sd.]. Amériques. Chili.

27 Quando expliquei a Vinaver a simbologia do condor, o autor exultou. Símbolo de liberdade e resistência frente aos conquistadores espanhóis, a presença deles em *O Trivial* adensa os espelhamentos.

- COURNAUT, Michel. L'Heure de la vérité dans les glaces – L'Ordinaire, de Michel Vinaver, salle Grénier. *Le monde*, Paris, 16 mar. 1983.
- DESPRES, Jacques. Le Général Galtieri annonce l'austérité et le rapprochement avec les États-Unis. *Le Monde*, Paris, 26 jan. 1981.
- DESPRES, Jacques. En Argentine. Le gouvernement prescrit un traitement de choc pour une économie malade. *Le Monde*, Paris, 06 jan. 1982. Étranger, p. 30.
- DESPRES, Jacques. Le général Viola se prononce contre une "démocratisation" trop rapide. *Le Monde*, Paris, 09 oct. 1981.
- DESPRES, Jacques. Brésil. Aureliano Chaves assume sans difficultés apparentes l'intérim de la présidence. *Le Monde*, Paris, 24 set. 1981.
- DESPRES, Jacques. Argentine. Les partis devraient reprendre leurs activités l'na prochain – nous déclare M. Camillion, ministre des relations extérieures. *Le Monde*, Paris, [s.d.].
- DESPRES, Jacques. Le général Galtieri affronte une situation économique et politique très difficile – "Homme Fort" de l'armée et président jusqu'en mars 1984. *Le Monde*, Paris, 24 dez. 1981, [s.]. Amériques. Argentine..
- D.L. Issei Sagawa, l'étudiant cannibale a des antécédants psychiatriques. [s.] 30 jun. 1981.
- DROIT, Roger-Pal. La tribu temporaire. Les survivants de la Cordillère des Andes. *Le Monde*, Paris, 10 maio 1974. Ethno-Sociétés.
- DUBIED, Annik e LITS, Marc. *Le fait divers*. Paris, PUF, 1999.
- FESQUET, Henri. Cherchant qui dévorer... *Le Monde*, Paris, 21-22 jun. 1981. Sociétés. Anthropologie, sacrifices humains et immortalité.
- FIGUEROA, Jorge. Sobreviventes de acidente nos Andes lembram 35 anos da tragédia, in <http://noticias.uol.com.br/ultnot/efe/2007/10/13/ult1807u40805.jhtm>. Lido em 29/09/2013.
- FREED, Kennet. Pinochet's Chile intensifies policy of intimidation as a system of government. [s.d.] 07 jan. 1982.
- KAMM, Henri. Vietnamese refugee, 15, tells tale of cannibalism. *New York Times*, Nova Iorque, 15-16 ago. 1981.
- GRANGE, Bertrand de la. La condamnation du dirigeant syndical "Lula" à trois ans et demi de prison viserait à l'empêcher de se présenter aux élections. [s.], 22 nov. 1981.

Amérique. Brésil.

<http://sobreviventesdelosandes.com>

<http://zerohora.clicrbs.com.br/RS/geral/pagina/40-anos-do-resgate-nos-andes.html>

http://youtu.be/dM6cy8A42_c Vídeo de 1h3), visto em 29/09/2013.

http://www.viven.com.uy/571/comficiarteMangino_per_asp Lido em 29/09/2013

LE MONDE. L'agence TASS dénonce les "instincts antropophages" de Washington. Paris, 11 ago. 1981. *Étranger. Diplomatie*. p. 3.

LE MONDE. (de enviado especial a Trípoli). Les charmes de la vie quotidienne. Paris, 03-04 jan. 1982, p. 3.

LE MONDE. Six mille militaires vont être entraînés aux États-Unis. Paris, 24 dez. 1981. Amériques. Salvador

LE MONDE. L'Église reaffirme son rôle de défenseur de l'égalité sociale. Paris, 20-21 set. 1981. Amériques. Brésil.

LE MONDE. L'interdiction des partis politiques sera maintenue - déclare le général Pinochet. Paris, 13-14 set. 1981. Amériques. Chili.

LIBÉRATION. Issei Sagawa licencié es-lettres. Portrait. Paris, 18 jun. 1981.

LIBÉRATION. Trop beau pour être faux. Paris, 18 jun. 1981.

LIBÉRATION. Argentine: un général chasse l'autre. Paris, 14 dez. 1981.

LEBRUN, Jean. Vinaver rigoureux – un auteur rare. *La Croix*, [s.] 18 mar. 1983, p. 20. Culture.

LE ROUX, Monique. Le texte, l'avion et la chair humaine. *Quinzaine Littéraire*, Paris, N° 391, p. 27-28, 1-15 abril 1983.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le Cru et le cuit*. Paris, Plon, 1964.

MAURLET, Michel. Vinaver cannibale – L'Ordinaire: indigestion dans la cordillère des Andes. *Valeurs Actuelles* [s.], p. APS. [s.d.]. Théâtre.

PASCAUD, Fabienne. L'Ordinaire, de Michel Vinaver, France Culture 14h. [s.], 13 ago. 1983, p. 67. Samedi Radio

PEZERIL, Daniel. Quand les enfants eux-mêmes "disparaissent". *Le Monde*, Paris, 26 nov. 1981. [s.] Amériques. Argentine.

VICHNIAC, Isabelle Plus de quarante personnes disparaissent chaque jour, in *Le monde*, Paris, 05 dez. 1981, [s.]. Amériques. Guatemala.

SANT'ANNA, Catarina. Para desmontar o sistema: a atualidade no teatro de Michel Vinaver. *Ouvirouver*, Uberlândia-M.G.UFU, n. 5, p. 54-60, 2009.

SANT'ANNA, Catarina. Teatro e "história imediata": o caso de Os Ajudantes de ordens (Les Huissiers), de Michel Vinaver, in PARANHOS, Kátia R. (org.) *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. capítulo 11, p. 221-244

SANT'ANNA, Catarina. Teatro e história em Michel Vinaver: as estratégias poético-historiográfica de Ephigénie Hôtel (1959). In: *Anais Completos do XXI Encontro Estadual de História*, Anpuh Seção São Paulo, Seminário Temático Nº 9 [História e Teatro].

Disponível em: <http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/site/anaiscomplementares>

SANT'ANNA, Catarina. Métris grega e simulacro em "O programa de televisão" (1990), de Michel Vinaver. *Urdimento*, Florianópolis, nº 20, p. 141-150, set. 2013.

SANT'ANNA, Catarina. Vinaver à flor da linguagem: entre heranças vanguardistas e brechtianas. In: VINAVER, Michel. *Dissidente. O Programa de Televisão*. Tradução, apresentação e notas de Catarina Sant'Anna. São Paulo: EDUSP. 2007. p. 11-18.

SANT'ANNA, Catarina, Vinaver adverte In: VINAVER, Michel. *Dissidente. O Programa de Televisão*. Tradução, apresentação e notas de Catarina Sant'Anna. São Paulo: EDUSP. 2007. (capas internas)

T., P.-P. Vinaver, l'homme à deux têtes. *Libération*, Paris, 16 mar. 1983.

VIGNERON, Jean. Buffet prolongé. *La Croix*, [s.], 18 mar. 1983, p. 20. Culture.

VINAVER, Michel., *L'Ordinaire. Les Voisins*. Arles: Actes Sud, 2002. Théâtre complet 5.

VINAVER, Michel. Entretien, à Phillipe du Vignal. *Libération*, 16 mar. 1983.

VINAVER, Michel. Michel Vinaver metteur-en-scène. Entretien avec Évelyne Ertel. In: *L'Ordinaire. Pièce en six morceaux..* Arles: Actes-Sud, 2009. Collection Babel Nº 938. p. 237-253.

VINAVER, Michel. Michel Vinaver, dramaturge du réel. Entretien a Fabienne Darge. *Le Monde*, Paris, nº 1996, 24 out. 2009. p. 19-25. *Le Monde* 2, n. 258, Supplément.

VINAVER, Michel (dir.). *Écritures Dramatiques* – essais d'analyse de textes de théâtre. Arles: Actes Sud, 1993

VINAVER, Michel, *La Cordillère des Andes* – Cahier de notes pour "L'Ordinaire". VVV 25.1 *Archives Fonds Michel Vinaver*, IMEC-Abbaye d'Ardenne, Caen-França.

VINAVER, Michel e JOUANNEAU, Joel, *Au 59^e étage de la Cordillère des Andes. Révolution*, [s.], 18 mar. 1983.

VINAVER, Michel. *Écrits sur le Théâtre 2*. Paris, L'Arche, 1998.

PROJETO PIRANDELLO CONTEMPORÂNEO: O TEATRO PERFORMATIVO DOS SEIS PERSONAGENS

Martha Ribeiro

Há mais de 10 anos esta pesquisadora vem se debruçando na vasta obra do escritor Luigi Pirandello (1867-1933), seja ela dramaturgicamente, teórica, literária, epistolar ou mesmo cênica. O projeto Pirandello Contemporâneo, que se desenvolve hoje na Universidade Federal Fluminense, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA), se dá por via de laboratórios práticos, onde o atuante/performer é convocado a trabalhar sobre suas reminiscências, impulsos e desejos íntimos, buscando na ação física, movimentos autobiográficos e de autorrepresentação, fazendo uso do texto pirandelliano como uma espécie de “anzol” para processos de autoconhecimento psicofísicos. O mergulho nos “Seis personagens” a partir da performatividade pode parecer à primeira vista um paradoxo, já que o autor está vinculado a um horizonte de composição dramaturgicamente no qual o personagem possui uma força extraordinária. No entanto, em seus últimos textos, a distância entre ator e personagem se encurtou, num processo de dupla incorporação ator-personagem, progressivo e radical; o que sugere uma nova perspectiva de entendimento do texto cênico pirandelliano, que aponta para a dissolução do personagem e do ator na ideia de *Performer*. É a partir desta via que investigamos a arte

de Pirandello hoje, aproximando-a das conquistas contemporâneas das artes da cena²⁸.

Em Pirandello, a radical posição de rejeição ao teatro, e à arte do ator, que se observa desde o fundamental “*illustratori, attori e traduttori*” de 1908,²⁹ aponta como única solução para se preservar a vida da poesia dramática a autorrepresentação da obra, que se faria não com os atores, mas com seus próprios personagens, que por algum “milagre” se materializariam em cena, com corpo e voz. Solução fantástica que termina por colocar em cheque toda a teoria pirandelliana (embora o autor seja consciente sobre a impossibilidade de tal proeza; daí o drama dos Seis Personagens). Mas é preciso notar que Pirandello em seus últimos anos muda consideravelmente de posição, no que se refere à conturbada relação ator/personagem, redimindo o primeiro, dando a este um poder quase “mágico”, capaz de absorver a poesia da arte convertendo-a em matéria dramática (aproximando o ator do “mundo superior da arte”). É mais do que isso, constatando na arte atorial um precioso canal para laboratórios de construção e experimentação dramaturgica; especialmente em seus últimos dez anos de vida, quando esteve mais perto da cena, ajudando a fundar e a dirigir uma companhia teatral o *Teatro d'Arte*, sempre ao lado da atriz Marta Abba³⁰.

A forte paixão do autor pela encenação, tornada explicita a partir de 1924, o faz reconhecer no ator a chave para concretizar suas ideias. Para Pirandello seus personagens não representam pessoas, não vivem sob o

28 O projeto de pesquisa Pirandello Contemporâneo pode ser visitado pelo site www.pirandellocontemporaneo.ufr.br. Encontram-se disponíveis no site estudos, imagens e vídeos referentes aos laboratórios práticos no biênico 2013-2014.

29 Seu postulado teórico foi posteriormente materializado na obra prima “Seis personagens a procura do autor”, de 1921, onde narra a impossibilidade de se representar o drama daqueles seis personagens desprezados pelo autor.

30 Ver meu livro *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. São Paulo: Perspectiva, 2010. Especialmente o subcapítulo, “Os pássaros do alto”.

jugo da realidade cotidiana - embora se assemelhem muito aos homens. *Maschere Nude* foi como Pirandello nomeou suas obras, já nos dando a pista do que ele desejava: Máscaras vazias. Trata-se de uma “comédia sem atores”. Não se trata mais de representar, mas pôr em movimento, agir diretamente sobre o espírito. Personagens enquanto virtualidades dinâmicas, sem mediação, que agiriam sobre o corpo do intérprete e seu espírito, unindo-o diretamente à sua natureza fantástica. O palco enquanto um lugar “mágico”. E o trabalho do ator não será se “fundir” ao personagem, como proposto pela estética naturalista, segundo a qual o ator deve “encarnar” o personagem e “desaparecer” por trás deste. Em Pirandello o ator deve “esvaziar-se” completamente, se libertar de tudo que é seu, de sua personalidade, de seus hábitos, para enfim receber, “de uma esfera superior”, o ser da arte.

Advertimos aqui que não se trata de pensar o personagem pirandelliano enquanto uma transcendência, ainda que Pirandello de certa forma assim o pensasse ao afirmar o personagem enquanto algo pertencente à outra natureza, superior até. Pensamos o personagem pirandelliano enquanto uma virtualidade, uma multiplicidade, que se atualiza na cena, na performance. Ele é o duplo, a imagem no espelho do performer. E não podemos esquecer que o próprio autor, posteriormente, irá “elevar” o ator ao plano “superior da arte”, colocando o ator e o personagem no plano da imanência: duas partes de uma mesma moeda (uma atual, presentificada e outra virtual, em devir). Não tratamos aqui de fazer uma varredura nos conceitos teatrais de Pirandello, pois toda essa discussão sobre sua visão da arte do ator pode ser consultada de forma mais abrangente no livro “Luigi Pirandello, um teatro para Marta Abba”. Pretendemos escavar sob a afirmativa pirandelliana da impossibilidade de representação o solo fértil para experimentações no campo do teatro performativo.

Como dirá Claudio Vicentini, grande estudioso de sua obra, a idealização do personagem por Pirandello fez o dramaturgo pensar no processo de interpretação como um ato de possessão completo e absoluto, dando ao ato cênico um caráter mágico-ritual. O livro, a dramaturgia, seria uma espécie de “escritura sagrada” para iniciados. O ator, “fora de si”, esvaziado de sua personalidade, teria o poder de evocar essas “entidades”, que pertenceriam à outra dimensão, diferente da cotidiana, feitas de uma matéria superior, antiga, ancestral. Mas a possessão do ator pelo personagem só é possível se o primeiro deixar de representar, entregando-se ao rito, libertando-se dos seus automatismos, isto é, esvaziando-se. Sem esquecer, contudo, que, para Pirandello, a garantia do ator ainda era o verbo, a palavra escrita; garantia que impediria o ator de ser arrastado pelo improvisado diletante e rasteiro.

Esta visão ousada de Vicentini, na hipótese de uma mudança de perspectiva proposta por Pirandello em relação à arte do ator e ao personagem, nos permite avançar um pouco mais em direção a uma via, a primeira vista surpreendente, de emancipação do ator e, consequentemente, desestruturação da personagem, conforme concebida pela estética naturalista. Se para Stanislavski a personagem cênica nasce da fusão do ator com a personagem escrita por um autor, resultando num terceiro termo, onde o principal objetivo é a quase identificação ator-personagem; em Pirandello não se trata de fusão, ou de representação, mas de evocação, de presentificação de um ser estranho. A função do texto no autor seria por essa hipótese uma espécie de “encantamento”, que permite ao ator transitar, sem perigos, entre esses “dois mundos”.

Embora o processo criativo de Pirandello, de construção cênica, ainda estivesse muito preso à criação do texto (pouco atento às novas descobertas da importância do corpo do ator no processo cênico), por outro lado, em suas últimas obras, a distância entre ator e personagem

cada vez se encurtava mais, especialmente no que se refere à Marta Abba e às suas últimas obras, escritas para a atriz. É impossível não notar que ao escrever para a atriz o dramaturgo mergulhava num processo de contaminação Abba-Personagem, progressivo, radical, enxertando ao texto a fisicalidade própria de Marta: gestos, ritmos, movimentos, sonoridades, sua partitura expressiva; o que sugere uma dissolução, ou melhor, transbordamento do personagem e do ator, no sentido clássico, para a ideia de performer; muito embora Pirandello jamais tenha mencionado tal termo³¹.

O ator, por esta via, realizaria uma espécie de presentificação (atualização) de um virtual (o personagem) a partir de gestos, sons, ritmos, executados pelo corpo do ator que, transfigurado por essa potência virtual, realiza uma multiplicação de pontos de vista divergentes. A função do texto seria, por essa hipótese, uma espécie de “provocação”, ou bisturi, que permitiria ao ator penetrar em suas próprias camadas, a partir da relação efetuada com a imagem virtual que é o personagem. Abrindo espaços, diferenças, ao invés de aproximações. Não se trata de pensar a relação ator/personagem, a partir do mito da transparência, do fenômeno do espetacular, da representação idealizada pela estética naturalista/ilusionista, ao contrário. Trata-se de radicalizar ainda mais o lugar desta não-relação representativa, apoderando-se da ideia de uma **oscilação especular**, onde o personagem em cena, atual, não passa de uma virtualidade, ou um *fantasma* (para usarmos o léxico pirandelliano). Afirmando a impossibilidade da representação ilusionista, a partir da instabilidade inerente a presença, o ator não estaria diante do personagem,

31 A ideia de performer que se busca compreender no texto, e no treinamento dos atores, se aproxima do conceito grotowskiano do termo *Performer*, na *Arte como Veículo: Um dos caminhos para ascender à via criativa é ativar, descobrindo em si mesmo, “uma corporalidade antiga à qual somos ligados por uma relação ancestral forte”*; dirá Grotowski.

mas ele é e está propriamente dentro desta virtualidade; indicando assim um estado de co-pertencimento entre os dois.

Buscando compreender Pirandello a partir da cena contemporânea, já ultrapassando as ideias do alto modernismo, vinculado a um antiteatralismo radical, de ataque ao uso de atores vivos, “como material significativo a serviço do projeto mimético” (conforme brilhantemente analisado pelo crítico Martin Puchner). E sem, todavia, deixar de lado a importância da suspeita da representação (ou do teatro) na constituição do que se chamou de moderno, toda a pesquisa prática do projeto Pirandello Contemporâneo aproxima sua investigação pela via do teatro performativo. Antes de entrarmos na análise do estudo cênico realizado no Laboratório, acreditamos na importância de levantar algumas considerações que possam tornar mais clara para o leitor a relevância de Pirandello para se pensar um teatro performativo. Parece-nos fundamental traçar algumas linhas sobre o termo teatro performativo, não só por se tratar de um termo recente para se pensar o teatro que se faz hoje, mas principalmente por se tratar de um conceito operatório desenvolvido pela pesquisadora franco-canadense Josette Féral como substituição ao conceito teatro pós-dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann (2007).

Conforme salienta Silvia Fernandes: “Féral considera a nomeação de Lehmann excessivamente genérica e pouco efetiva. Por isso prefere a terminologia ‘teatro performativo’, definindo a performance a partir do conceito de *performance art*” (2010, p. 125). Ou seja, Féral exclui no termo performativo a noção de *performance studies* de Richard Schechner, que incorpora desde rituais até apresentações esportivas na esfera da performatividade. No caso de Féral, a pesquisadora vai buscar, na arte da performance, as influências e reflexões que instigam as mais recentes

experiências do teatro contemporâneo. Um dos aspectos principais que norteiam os estudos da arte da performance está na ênfase dada à ação presente, ao corpo performático, em detrimento da representação, que encontra seu valor na instituição da ilusão, isto é, na reapresentação de algo que está ausente. O teatro performativo deseja produzir evento, criar presença e, com isso, distancia-se da representação. Como dirá Féral: “[...] é evidente que a prática da performance teve uma incidência radical sobre prática teatral como um todo. Dessa forma, seria preciso destacar também, mais profundamente, essa filiação que opera uma ruptura epistemológica nos termos e adotar a expressão ‘teatro performativo’” (2008, p. 200).

Embora se utilize da matéria do teatro – corpos, gestos, ações, sentido e representação – a performatividade desestabiliza a narrativa e a construção do sujeito no espaço físico e psicológico, suas relações representacionais, para permitir um fluir livre de experiência e desejo. O teatro performativo rompe duplamente com ambos os projetos: 1) com o projeto modernista de fundar um “próprio da arte”; 2) e também esvazia de sentido a crença nas “grandes narrativas” - como já observado por Lyotard. Ao pensar a performance, Féral desvia seu olhar do objeto artístico e se volta para a experiência. Se a performance não tenta contar/narrar, mas provocar relações, trocas de experiência entre sujeitos, o que se percebe de mais imediato é que a performance passa a ser um canal de produção de conhecimento. Ou seja, a performatividade seria essa atividade que permite a manifestação da necessidade e do desejo apontados para uma situação de evento, sem hierarquia de valores. O que se insinua na performatividade é a valorização da experiência, sem transmissão ou acumulação de mensagens.

Desconstruindo ou desarticulando esse par opositivo, ator/personagem, procurou-se no *texto espetacular* de “Os Seis” (para usar a

linguagem de Féral³²) uma nova configuração entre ator/personagem que transborda ambos os termos, nos apresentando um “novo ser”, diferente dos primeiros, que se articula num jogo de presença e ausência: o performer, que já não deseja instituir na cena ideias como pura presença, enxertando em sua performance o teatro³³.

O Estudo de Cena “Os Seis” se desenvolveu a partir de escolhas estéticas afins ao que se denomina, considerando os estudos de Féral, teatro performativo: cruzamento de linguagens e meios de expressão, ênfase na ação presente, implosão da fábula dialógica, desarticulação da noção clássica de personagem. A escolha dos textos buscou certas particularidades do pensamento do autor sobre o teatro. Fomos buscar na estrutura do drama incompleto dos seis personagens, nestas personagens abandonadas, o problema da representação do incesto. Em Pirandello, a impossibilidade de representar o drama dessas seis personagens encontra-se tanto na descrença do poder de totalização do próprio drama – que, como vai dizer Szondi (2001), é de origem dialética, sendo o diálogo o suporte do drama – como na certeza da incapacidade da cena teatral, circunscrita por códigos ficcionais e pelos corpos reais dos atores, de atualizar a experiência do desejo incestuoso; ou de qualquer desejo selvagem ao pensamento. A saída encontrada foi trabalhar “A Cena da Enteada” repetidamente, com diferentes performers, gerando uma hipertrofia, um ir e vir, do instante que precisamente impede que o drama se concretize: o encontro da Enteada com o Pai na casa de Madame Pace, uma espécie de casa de tolerância para meninas e homens mais velhos.

32 Ver Josette Féral, *Teatro, teoría y páctica: más allá de las fronteras*. Galerna: Buenos Aires, 2004. O conceito é usado pela teórica como ferramenta para ultrapassar o antagonismo entre os conceitos “texto” e “texto performativo”.

33 Para um maior esclarecimento sobre os avanços da questão da performatividade e da teatralidade ver Josette Féral. *Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif*, *Théâtre/Public*, n. 190, p. 28-35.

Na constituição do texto espetacular “Os Seis”, trabalhamos de forma a desestabilizar as dicotomias entre os termos teatralidade e performatividade. Ao invés de buscar na conturbada relação ator/personagem soluções precárias, de acirramento entre as partes, de marginalização ou de valorização de um dos termos em detrimento do outro, nossa intenção nos treinamentos laboratoriais e na nova constituição do texto foi intensificar o caráter fluido entre performance e teatro. Estruturas simbólicas próprias ao teatro e fluxos energéticos dos atuantes, como voz, gestos, movimentos, sexualidade, se atravessam, numa ação onde a partitura expressiva do performer e certos personagens idealizados por Pirandello se misturam e se contaminam duplamente. Na construção de “Os Seis” não se trabalhou sobre o texto integral, procedemos por amputação de partes inteiras e de personagens, selecionando alguns elementos considerados essenciais na estrutura idealizada pelo autor, como os seis personagens e o trauma do incesto, ampliado para o tema da sexualidade a partir dos gestos de autorrepresentação dos atuantes.



OS SEIS. No primeiro plano a performer Amanda Calabria. Direção e adaptação Martha Ribeiro. Set. 2013. Sala InterArtes, UFF.

Procurou-se na subtração de certos elementos e de certos personagens – o Diretor foi dissolvido na construção cênica, sua ausência provocou uma intensificação do jogo pirandelliano entre arte/vida, pois seu lugar foi ocupado pelos espectadores que experienciavam propostas de desvelamento da ação incestuosa -; Ou na multiplicação de outros – os seis personagens se desdobram em meio às partituras dos performers, que tomam o lugar da Cia. teatral proposta originalmente pelo autor -, criar um espaço visual e sonoro que não só desequilibrou a linearidade do texto original, como acentuou certa fulgurância do texto pirandelliano pela via da performatividade. Os atores foram estimulados a criar novos enfrentamentos traumáticos a partir de suas experiências psicofísicas. A quebra da linearidade do texto pela

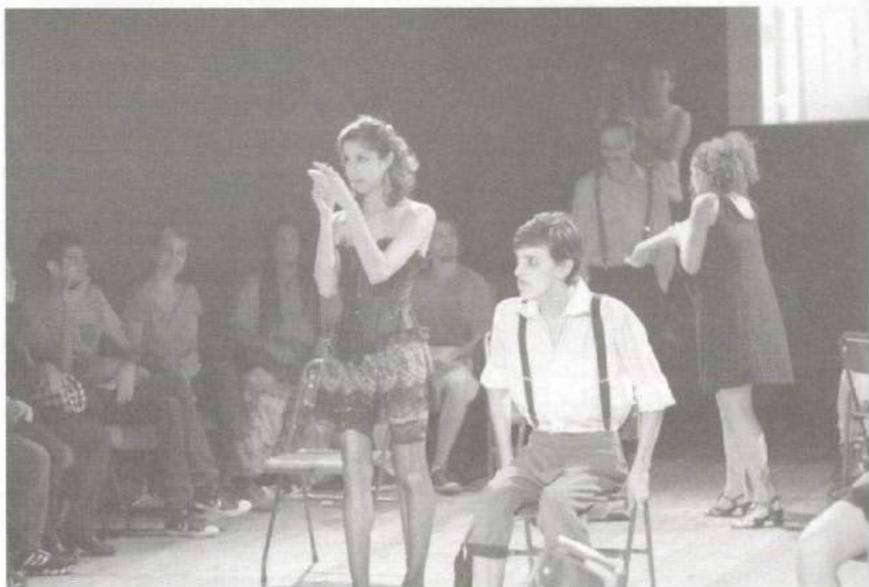
repetição da “Cena da Enteada” por diferentes performers (a obscura e velada cena do bordel, onde o Pai e a Enteada se encontram face a face), e por diferentes linguagens (foram criados vídeos da “Cena da Enteada” que se alternavam com as ações ao vivo), criou uma espécie de vertigem, complicadora do trauma não revelado por Pirandello.



OS SEIS. No primeiro plano o performer Jefferson Santos. Direção e adaptação Martha Ribeiro. Set. 2013. Sala InterArtes, UFF.

Entendemos que o incesto na obra “Os seis personagens a procura do autor” é virtual, incorporal, o que não significa dizer que ele é inexistente, ao contrário, ele insiste em se afirmar, ainda que não seja

um corpo, pois em Pirandello o incesto é apenas objeto do pensamento pirandelliano, que ultrapassa a razão. Não é a toa que Pirandello não revela o incesto na construção de sua narrativa, ele apenas o insinua. Pela via da representação o incesto só pode ser apreendido enquanto algo obscuro, enquanto um elemento negativo, que deve ser suprimido pela moral. Se entendermos que o personagem pirandelliano não pode ser domesticado num conceito, ou numa forma dramática, e muito menos ter sua natureza representada, isto é, atualizada na matéria, como abordar a Cena da Enteadada (ou do incesto insinuado)? Ou seja, como instituir um teatro que não se conforma aos aspectos inerentes a representação, que são a identidade, a semelhança, a analogia e a oposição?



OS SEIS. No primeiro plano os performers Nathalia Frazão e Gabriel Henriques. Direção e adaptação Martha Ribeiro. Set. 2013. Sala InterArtes, UFF.

Nesse sintético testemunho do processo de pesquisa que está em andamento, gostaríamos de observar que o texto performativo de “Os Seis” se construiu pela ênfase nas ações físicas empreendidas pelos atuantes e não no valor de representação destas em relação ao texto. Todos os diálogos foram recortados, embaralhados em sua ordenação original, de modo a desconstruir o material dialógico e narrativo concebido pelo autor. Desta centrifugação, tentou-se extrair e escavar, no texto pirandelliano, o jogo de forças que habita a sexualidade do homem contemporâneo, suas pulsões sexuais e vontades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Editora Escuta: São Paulo, 1998.

FÉRAL, Josette. *Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif*. Théâtre/Public, n. 190, p. 28-35.

_____. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Galerna: Buenos Aires, 2004.

_____. *Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo*. Tradução: Lígia Borges. Revista Sala Preta, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea*. Repertório, Salvador, nº 16, p.11-23, 2011.

MARINIS, De Marco. *In cerca dell'attore, un bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni, 2000.

PIRANDELLO CONTEMPORÂNEO. Coordenação profa. Dra. Martha Ribeiro. Desenvolvido pela Universidade Federal Fluminense, 2013. Apresenta textos sobre o processo de pesquisa e criação cênica veiculada ao Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea. Disponível em: <<http://www.pirandellocontemporaneo.uff.br>>. Acesso em: 29 set. 2013.

PUCHNER, Martin. *Pânico de Palco: Modernismo, Antiteatralidade e Drama*. Sala Preta vol. 13, n. 1, jun 2013, p. 13-46.

RIBEIRO, Martha. *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. Perspectiva: São Paulo, 2010.

3

GT ESTUDOS DA PERFORMANCE

ELEMENTOS CULTURAIS EM PERFORMANCE: UM PERCURSO PRESENTIFICADO

Gisela Reis Biancalana

O olhar lançado à presença cênica enquanto alvo investigativo tem se alterado na contemporaneidade. A inserção das incontáveis pesquisas sobre o corpo na arte desdobra seu alcance redirecionando os modos de compreender-se neste universo. Para empreender estudos sobre os corpos cênicos que transbordam a presença física para uma qualidade de presença que toca a sensibilidade artística, revelam-se pesquisas de naturezas diversas como históricas e filosóficas, técnicas, processuais, bem como esbarram pelos universos socioculturais em que as artes se inserem. Assim, os conhecimentos artísticos a serem instaurados nos corpos que estão voltados para as artes performativas urgem por investigações comprometidas com os procedimentos criadores, seus fundamentos teóricos e/ou práticos, bem como com as poéticas da cena.

Este texto expõe trabalhos poético-performativos que foram explorados a partir de universos culturais escolhidos pelos artistas envolvidos nas criações. As reflexões foram pensadas com a intensão de levantar apenas alguns aspectos focados nas discussões empreendidas pelos que trabalham com o saber instaurado no corpo e voltado para as artes performativas, nas palavras de Schechner (2002), o comportamento restaurado. Trazer este autor aqui tem o propósito de expor um

dos termos, entre tantos, que se debruçam sobre esta questão além de adotar sua abordagem teórica.

A discussão não visa defender as inúmeras e diferentes posições sobre o estado do corpo em arte, nem ao menos realizar um levantamento histórico que aponte prováveis elucidações ou equívocos no pensamento sobre os corpos em arte. Do mesmo modo, não pretende esgotar os discursos sobre os corpos performativos nas artes cênicas, pois há uma imensidão de aspectos a serem explorados pelas abordagens teórico-práticas da arte contemporânea. Neste contexto, visa situar e apontar algumas questões que possam ser esclarecedoras ao permear o fazer artístico-performativo. Estas questões remetem-se, em especial, às concepções de corpo e seu modo de ser/estar no mundo contemporâneo que contaminam o fazer artístico performativo, bem como suas possíveis relações com elementos culturais em busca da presença cênica.

O que está em consideração são as atitudes de interferir no corpo psicofísico do performer, educado pelo seu ambiente sociocultural, em direção à construção de um corpo-ofício. Este corpo-ofício, então, vai se tornando um resultante destas atitudes empreendidas em si mesmos pelos agentes das performances em laboratório. Estas atitudes podem alcançar patamares de aprofundamento, técnico-expressivo, preocupantes se estiverem reduzidas ao virtuosismo. Quando performers consideram seu próprio corpo obsoleto de si reside o risco de permanecer na superficialidade de suas próprias expectativas de expressão/comunicação. Segundo Le Breton (1999, p. 22), atualmente, as diversas formas de intervir no corpo fazem com que ele seja considerado matéria prima em busca de retificação para tornar-se acessório da presença. Sob este prisma, a condição humana parece precária, pois, o corpo pode decepcionar parecendo insuficiente diante das suas

aspirações. Por outro lado, algumas destas formas de intervenção podem funcionar como suporte reflexivo na elaboração dos corpos-arte³⁴.

A construção do corpo-ofício que almeja ser corpo-arte advém dos seus anseios pela qualidade da comunicação/expressão via performance. As artes performativas têm o corpo como centro irradiador de seu fazer. O corpo-ofício é responsável pelo conhecimento sendo assimilado e transformado das fontes, das experiências, das técnicas e das tradições diversificadas e escolhidas por ele a fim ter seu momento em arte. As continuidades e mutações também acompanham o percurso dos performers porque o ser humano é dinâmico e está constantemente em transformação. Este percurso que parte do corpo natural, psicofísico e sociocultural, passa pelo corpo-ofício para chegar ao corpo-arte, está intencionalmente ancorado no desenvolvimento da presença cênica.

Nas pesquisas propostas não há uma metodologia específica devido à apropriação de métodos advindos de outras áreas do conhecimento como a antropologia e sua pesquisa de campo assumindo um caráter interdisciplinar. Os trabalhos desenvolvidos estabelecem seus procedimentos metodológicos laboratoriais para criação e performance de acordo com as opções teórico-práticas e temáticas escolhidas para cada trabalho. Neste contexto, a pesquisa recorre sistematicamente aos processos que buscam o desenvolvimento da presença a partir do entendimento e respeito ao próprio corpo, da seleção de fontes culturais e do estabelecimento de uma rotina de trabalho subsidiada pelos fundamentos que amparam cada investigação referendada, ainda, pelas atitudes dos performers em laboratório.

34 Este artigo reflexivo coloca o termo corpo-arte para referir-se ao artista no momento que está em performance, ou seja, que mostra-se realizando sua arte ao vivo perante o público.

As opções teóricas que têm sustentado os estudos sobre a presença dos corpos em performance artística incorporam, sobretudo, seu caráter improvisacional. Desta forma, foi necessário, inicialmente, situar o entendimento schechneriano sobre os estudos da performance para definir a aplicação do conceito inerente à condição performativa. Em seguida, foi esclarecido o aspecto improvisacional, próprio das performances presenciais. Por fim, refere-se aos elementos culturais como fonte propulsora da criação em cada trabalho realizado pelo presente projeto nos anos de 2013 e 2014 para chegar a abordagem do conceito de presença abordado.

Os Estudos da Performance enquanto enfoque teórico é amplo e dedica-se ao momento em que se manifestam um ou mais corpos para apreciação de outros. Se a performance tem sido entendida como o momento da ação mostrada sabe-se que, por outro lado, ela é parte constitutiva de um processo anterior. A performance completa uma experiência, é o último momento da estrutura processual de uma experiência vivida. Sendo parte da expressão da experiência (Turner apud DAWSEY, 2005, p. 163) ela pode aproximar-se, ainda, dos pressupostos de Bondia (2002), ou seja, pode-se vislumbrá-la a partir da produção de sentido oposta aos ideais da informação. A performance como produção de sentido, implica em estados de abertura, de receptividade e de exposição, atravessados pela experimentação, travessia e risco mergulhados em contextos que tocam profundamente. Os corpos, agentes de primeira referência, "afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam os corpos, contam histórias" (SCHECHNER, 2003, p. 27).

Deve-se salientar que a particularidade dos eventos não está apenas na presença física espaço-temporal do performer, mas na qualidade desta presença que interage e se destaca do cotidiano revelando uma presença poética. Para alcançar esta qualidade de presença poética os

performers precisam de aprimoramento de si enquanto seres humanos, bem como de aprimoramento técnico, expressivo e comunicativo provenientes da aquisição de determinados comportamentos, por sua vez, atrelados a modos de ser, de pensar e de agir no mundo circundante. Como qualquer outra habilidade adquirida esta intenção requerer um esforço que pressupõe treino, ensaio, repetição, quebra de condicionamentos socioculturais entre outras coisas. O refazer constante de determinadas práticas resulta em familiaridade psicofísica por meio da qual advém parte da qualidade da presença poética dos performers. Esta construção de comportamentos específicos é chamada por Schechner de comportamento restaurado.

Esta pesquisa tem investido em processos que envolvem a restauração do comportamento voltado para performances artísticas a partir da seleção de elementos culturais como detonadores dos procedimentos criadores de cada artista envolvido. O conhecimento de si, das práticas selecionadas e das potencialidades expressivo/comunicativas dos performers é instaurado nos corpos enquanto sujeitos do fazer artístico performativo. O desenvolvimento pessoal dos artistas e de suas potencialidades são grandes propulsores da presença cênica galgada passo a passo durante uma vida voltada para a arte. Os percursos empreendidos são muitos, mas urge trabalhar em si a disponibilidade para aliar elementos culturais à disponibilidade para lançar-se ao que Bachelard (1996) chama de devaneio poético. Segundo o autor o devaneio poético é uma tomada de consciência peculiar, livre de barreiras objetivas. Assim, o artista performativo, em seu processo criador, apela para imaginação que deverá concretizar-se em arte. Desta maneira, o performer que deixa fluir a respiração delineando o ritmo de sua arte em si, conduz a operação de seu percurso a caminho da performatividade. A sensação de autonomia do fazer atenta para a natureza dos contextos

artístico-performativos, adentrando nos domínios da presença poética do corpo arte.

O estudo das abordagens do conhecimento artístico performativo requer uma disponibilidade que toca sutilezas ao transcender o mundo palpável entrelaçando os espaços e os tempos sensoriais, mentais e físicos. Este trabalho é aparentemente insondável e, ao mesmo tempo, notadamente perceptível. Assim, a pesquisa busca fontes culturais em ambientes onde corpos são destinados a determinados fazeres performativos. A imersão em pesquisa de campo, própria do fazer antropológico, se estabelece quando o corpo dos pesquisadores-performers entra em contato com os corpos dos performers culturais. O pesquisador-performer é o principal responsável pelo conhecimento de si trespassado pela corporeidade sociocultural mutante oriunda da experiência em campo. O arsenal de códigos, posturas, línguas advindos da experiência em campo compõe milhares de possibilidades criadoras.

Nestes contextos, a investigação tem se debruçado sobre as manifestações culturais como fontes geradoras de material psicofísico a ser reorganizado para construções poéticas via experiência. Desta maneira, durante o processo de assimilação e reorganização poética, são propostos exercícios diversos com células matrizes da criação estimuladas pela pesquisa de campo. A partir da experimentação dos elementos culturais, as células matrizes da criação atravessam um processo contínuo de experiências singulares que se tornam material para construções poéticas. A interpenetração do material produzido pela convivência com as fontes culturais e, posteriormente, selecionado a partir da experiência tem gerado um repertório de possibilidades lapidadas em laboratórios de criação voltados para concepção e composição artística.

Acredita-se que, não apenas a força das culturas investigadas e as relações estabelecidas com os performers possam garantir a qualidade

da presença cênica. A aproximação com uma cultura vem, muitas vezes, pela origem, pela afinidade, pela admiração dos artistas e vai criando laços de afeto que se revelam, também, bastante importantes para qualidade da presença poética. As resultantes deste percurso, nos anos de 2013 e 2014, foram dois espetáculos teatrais, *A Guerra dos Santos* e *Auto da Paixão e da Alegria* e algumas performances.

O primeiro foi a direção teatral do aluno Marcos Caye Lara que visou a criação de um espetáculo teatral partindo de um texto literário a ser encenado e que abordasse um universo cultural específico, o Batuque do Rio Grande do Sul. O texto escolhido foi o romance *O Sumiço da Santa*, de Jorge Amado, adaptado para cena a partir de uma minuciosa análise da obra. O universo abordado pelo texto apresenta similaridades com o universo cultural investigado no que se refere aos conflitos temáticos explorados pelo autor. O procedimento metodológico laboratorial escolhido foi a Mímesis Corpórea criada pelo LUME (Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão), em Campinas/SP. A Mímesis dos Orixás apoiou a construção dos personagens que foram definindo uma poética para a cena. Os estímulos propulsores dos exercícios ancoraram-se nos elementos extraídos da análise do texto.

O segundo trabalho foi a direção teatral do aluno Gelton Quadros da Rosa e teve como objetivo conduzir a criação de um espetáculo a partir de investigações laboratoriais com os atores calcadas no carnaval como uma das mais ricas fontes da cultura popular brasileira. A rua e o jogo foram aplicados ao texto *Auto da Paixão e da Alegria*, de Luis Alberto de Abreu. O carnaval foi usado como referência, pois ignora a distinções de toda ordem trazendo, ao mesmo tempo, um princípio cômico que costuma estar presente em muitas festas populares. Estas características remetem-se à liberdade de qualquer tipo de dogmatismo também presente no texto. O carnaval não se convencionou como

um espetáculo teatral, mas mistura o jogo, a rua, a festa que rompem momentaneamente muitos limites hierarquizados socialmente e criam uma espécie de comunhão. O riso carnavalesco é contagiante e, também, inseparável da natureza humana. Assim, o procedimento metodológico aplicado ao processo criativo foi a absorção de elementos da cultura supracitada na análise e montagem do espetáculo na rua, próximo espacial e interativamente do público, assim como compartilhando o riso e a festa enquanto proposição da montagem.

Ainda em 2013 foi concebida a performance do mestrando Marcos Lara intitulada *Como explicar o sacrifício a uma galinha* e apresentada em um evento internacional chamado Arte#OcupaSM2013. Este trabalho está ancorado nas polêmicas em torno do sacrifício animal praticado em determinadas religiões afro brasileiras no Rio Grande do Sul. Nesta performance o artista pega uma galinha viva em um braço, um livro que aborda o assunto em pauta na mão e trava uma conversa sem fim com a galinha sobre aspectos relativos à questão.

No ano de 2014 mais performances foram concebidas e apresentadas por alunos do Programa de Pós Graduação em Artes da UFSM. Uma delas foi concebida e realizada pela aluna Caroline Turchiello e pelo aluno Tiago Teles colocando convenções presentes e recorrentes nas sociedades contemporâneas relativas às questões de gênero. A aluna Caroline vestiu-se com trajes referentes ao universo masculino. O aluno Tiago vestiu-se com trajes referentes ao universo feminino e ambos tomaram um ônibus circular. O aluno Tiago Teles, por sua vez, trabalha a presença do palhaço em contextos diversos desenvolvendo ações que procuram transgredir convenções. As ações cotidianas quando realizadas por um palhaço parecem subverter a ordem e trazer certa estranheza. Algumas vezes o que é comum passa a ser atípico e o atípico passa a ser permissível. Na performance *Uma porta entre dois*

palhaços, por exemplo, passar por uma porta é uma atitude cotidiana de muitos transeuntes, mas, esta performance aconteceu na entrada de instituições públicas onde os performers permaneciam simplesmente parados, vestidos de palhaço, causando incômodo naqueles que precisavam passar.

O trabalho está, atualmente, com outros dois processos em andamento que serão coreografias de dança criadas por alunos de Iniciação Científica do Curso de Dança Bacharelado da UFSM. Um deles está investigando elementos da cultura tradicionalista gaúcha e o outro também mergulha na religiosidade afro-brasileira.

A investigação tem considerado que as práticas oriundas do convívio com elementos culturais escolhidos por artistas e que emergem de experiências genuínas para os performers em busca de material criador tem auxiliado na promoção da presença poética almejada por eles. Mas, que presença é esta a qual atores, bailarinos e performers em geral costumam se referir com tanto destaque na contemporaneidade?

Parece um tanto abstrata a expressão presença cênica. Mas, por outro lado, ela parece tão concreta, tão visível, quase palpável. Tantas são as maneiras de se aproximar deste entendimento nas artes performativas. São vários os termos tangentes a ela como, por exemplo, a verdade; a pré expressividade de Barba (1994); a segunda natureza stanislawsiana; o corpo subjétil de Ferracini (2003), entre outras. Aqui, a proposta seria partir de um entendimento subjacente, ou seja, que sustenta uma ideia simples de existir enquanto arte, antes de tudo, mas que, em sua peculiaridade poética performativa, busca transcender a produção de sentido a fim de projetar o corpo arte para além da interpretação racional. Este encaminhamento oferecido ao conceito de presença vem sendo explorado por Gumbrecht (2010, p. 15) que

assume o compromisso de lutar contra a tendência da cultura contemporânea de abandonar, e até esquecer, a possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença. Mais especificamente, assume o compromisso de lutar contra a diminuição sistemática da presença e contra a centralidade incontestada da interpretação nas disciplinas do que chamamos 'Artes e Humanidades'.

Em todos os casos os processos foram realizados a partir de elementos culturais escolhidos pelos artistas que trazem consigo um primeiro estímulo ao performer criador. Primeiramente, a motivação tem força avassaladora porque oferece ao artista a oportunidade de trabalhar com material de uma cultura que o atrai, que o instiga ao fazer e que, de alguma forma, conecta o seu saber/fazer com o desejo criador. Consequentemente, esta orientação definida no trabalho promove certa segurança aliada a uma sensação de prazer em realizar/oferecer, performativamente, pois o corpo-arte é restaurado pela absorção da cultura investigada, mas acontece, concreta e simplesmente, via presença.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.

BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1994.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. in Revista Brasileira de Educação, nº 19 jan./abr. RJ: Ed. Autores Associados, 2002.

CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. SP: Ed. Perspectiva, 1991.

DAWSEY, John. *Vitor Turner e a Antropologia da Experiência*. SP: Cadernos de Campo, número 13, 2005.

FERRACINI, Renato. *O Corpo Cotidiano e o Corpo Subjétil: relações*. Anais do 2 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, Memória ABRACE VII IOESC, Florianópolis/SC, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2010.

LE BRETON, David. *Adeus ao Corpo*. SP: Ed. Papyrus, 1999.

SCHECHNER, Richard. *O que é Performance*. in O Percevejo Trad. Dandara, RJ: UNIRIO, ano 11, nº 12, 2003.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies, an introduction*. London and New York: Routledge, 2002.

PERFORMANCE E MEMÓRIA: ASPECTOS INTERDISCIPLINARES DO FAZER ARTÍSTICO

Adalberto S. Santos

JUSTIFICATIVAS

Ao pensar os profissionais das artes logo vem à mente a qualidade nata que a maioria, leiga ou não, acredita ser necessária para a realização desse ofício. Assim, ser ou não ser talentoso, ter ou não ter vocação, são pressupostos que definem o desempenho deste grupo. Noutras áreas, essa questão aparece na forma de certa destreza, ser hábil para determinadas tarefas é premissa básica para avançar na execução de certos ofícios. Há ainda profissões para as quais a indagação que vem à mente diz respeito, não ao talento requerido aos artistas, nem mesmo a habilidade, mas a uma formação sistematicamente construída.

Conquistar um “*espaço*” profissional é então fruto de talento, vocação, habilidade ou de uma boa formação. Contudo, um grande contingente de jovens ao tentar ingressar no universo profissional tem essa definição marcada não pôr uma capacidade nata, talento, habilidade ou formação, tem seu ingresso definido pela necessidade de trabalhar, não importando onde, nem mesmo como. A necessidade de contribuir para o rendimento familiar será a marca definidora do perfil

profissional e é sob esta ótica que irá nortear toda sua vida. Para esses, a vocação é o trabalho, a habilidade é trabalhar e a formação é definida no aqui e agora do labor.

No entanto, não se pode esquecer que o ensino universitário no Brasil vem passando por reformulações, incorporando aspirações de farto contingente populacional antes excluído do ensino superior público. A emergência de uma política de cotas e as possibilidades advindas das reformas propostas pelo Programa de Apoio à Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni) fizeram convergir para as universidades públicas um conjunto de jovens que tem necessidades diferentes dos jovens de classe média alta que tradicionalmente compunham a maioria dos ingressos nos cursos universitários públicos.

O Instituto de Humanidade, Artes e Ciências Professor Milton Santos – IHAC, no âmbito da Universidade Federal da Bahia, tem se notabilizado por proposta inclusiva, agregando em seu corpo discente estudantes dos mais variados estratos da sociedade. Diversos alunos, através dos Bacharelados Interdisciplinares-BI, têm a possibilidade de redefinir seus projetos, incluindo a universidade como vetor de transformação de suas vidas. No entanto, muitos são os problemas enfrentados pelos alunos. No que diz respeito aos alunos do BI em Artes, a falta de vivência anterior no campo limita o aproveitamento desse contingente às possibilidades que a UFBA pode oferecer.

Para enfrentar essa problemática estamos desenvolvendo um projeto de pesquisa visando criar base metodológicas para o ensino interdisciplinar em artes que incorpore vivência cotidianas ao processo formado. A ideia é desenvolver um projeto piloto que recolha, das vivências de jovens da cidade de Salvador, elementos que habilitem interpretes de memórias.

PREMISSAS E PRESSUPOSTOS

As universidades públicas brasileiras foram criadas tendo como base o modelo de racionalidade que marca o pensamento moderno. Tal racionalidade tem como pressuposto a redução das complexidades e, assim como na matemática, estruturas complexas devem ser reduzidas a sua forma mais simples para serem equacionadas. Esse modelo se mostrou extremamente eficiente ao tratar vários aspectos da vida, mas nas últimas décadas vem mostrando sinais de fragilidade, levando vários pensadores a reclamar um novo modelo que com ele dialogue.

Como pensa Max Weber (1999), o processo de desenvolvimento existente nas sociedades modernas levou à prevalência de forma de racionalidade que se define pela relação meio-fins, ou seja, pela organização de meios adequados para atingir determinados fins, aquilo que os teóricos da Escola de Frankfurt denominam razão instrumental. Nesse sentido, os setores do âmbito da vida social (artes, ciências) ficaram submetidos a critérios técnicos de decisão racional. Tal racionalidade pretende-se neutra em relação a valores e buscou afastar do exame da razão formas possuidoras de valores subjetivas e irracionais. Assim, todas as questões sociais que não podiam ser resolvidas na perspectiva da relação meio-fins, e que fugiam do âmbito das questões relativas à economia e à eficácia dos meios passaram a ocupar posições de menor prestígio.

Outra característica desse modelo de racionalidade é a extrema especialização, baseada na ideia de campos disciplinares autônomos, ou seja, a formação disciplinar está baseada na separação dos campos de saberes e todo campo científico deve ser dotado de objeto e método próprios e de campos semânticos que o justifique. Mas, as fronteiras entre os campos disciplinares aos pouco foram se mostrando porosas.

Por sua vez, as sociedades contemporâneas são marcadas pelos signos das multiplicidades/diversidades. Uma multiplicidade de atores sociais reclama diversidades de formas de agir e pensar o/no mundo. O mundo esquadrinhado e reduzido a sua forma simples já não responde aos anseios de sociedades e seres complexos que precisam ser entendidos na sua complexidade. Instaurar o pensamento complexo, sem, no entanto, esquecer que muitos aspectos da vida são simples, requer novos procedimentos metodológicos que possam, como pensa Edgar Morin (2002), reunir aquilo que se separou e, sobretudo, buscar novos caminhos para encontrar o novo naquilo que cotidianamente se faz.

A partir do final do século passado inúmeros pensadores começaram a se preocupar com a extrema atomização do conhecimento existente nos currículos escolares. Tal atomização redundou na produção de alunos que detêm visão fragmentada do real, desvinculada de um contexto histórico e distanciada da realidade na qual vive. Como saída dessa problemática apontaram a interdisciplinaridade como possibilidade de superação da fragmentação do conhecimento, tanto nos currículos escolares como na produção de conhecimento. Mas, se por um lado, o pensamento interdisciplinar tem avançado do ponto de vista conceitual, por outro lado, as proposições apresentadas como alternativa para maior integração da prática educativa tem mostrado a necessidade de fundamentos teórico-práticos que deem suporte à ação interdisciplinar e, ao mesmo tempo, forneça categorias para a análise e a avaliação.

Por outro lado, os deslizamentos de conteúdos outrora ancorados em bases disciplinares propõem encontros novos que reconfiguram os campos de pesquisa/ensino. Em arte não pode ser diferentes, diferentes configurações artísticas propõem novas configurações teóricas para o campo. Como entender as performances, sejam elas performances culturais ou artísticas, que incendiam a cena cultural de inúmeras

idades? Como entender as diferentes configurações do corpo, quando atravessado por imagens e por circuitos efêmeros que implodir o hiato entre o criador e a criatura, desnudando aos olhos dos espectadores o ato criativo e seu processo criador? Mas, sobretudo, impõe àqueles que tomaram a si a tarefa de ensinar arte, a busca por novas configurações metodológicas que possam alimentar os novos contextos artísticos.

Não seria equivocada afirmar que a criação e a criatividade gozam de prestígio na sociedade contemporânea, pois a capacidade de inovação e a incitação ao novo ou renovado se constituem em aspectos centrais do desenvolvimento. A necessidade de criadores deixa de ser compreendida como uma necessidade restrita aos campos das artes e a força vital que esses desencadeiam vem deslizando para novos contextos sociais.

Aos poucos, conteúdos outrora vinculados ao campo das artes têm permitido o surgimento de formas de expressão que visam à reconstrução formal de aspectos pré-lógico e pré-conscientes (SUBIRATS, 1989), fazendo com que cada vez mais o caráter objetivo dos processos artísticos se funda na transparência expressiva/simbólica da intuição individual. Quando se avalia que foram as grandes obras artísticas que configuraram as identidades sociais dos homens modernos, pode-se aventar que na contemporaneidade a configuração das identidades impõe o surgimento de novos procedimentos criativos “[...]envolvidos com as preocupações, os desejos e mesmo a visibilidade dos normalmente excluídos por raça, classe ou gênero [...]” (CARLSON, 2009, p. 163). Tal premissa pressupõe a pesquisa de novos processos para o ensino de arte e dos processos criativos inerentes às diversas áreas profissionais. Mas falar de pesquisa em arte, seja ela de natureza inter ou disciplinar, pode parecer redundante, uma vez que como pensa Zamboni (1998) toda ação artística é, pela sua própria natureza, pesquisa.

PROCEDIMENTOS E MÉTODO

A vocação interdisciplinar que permeia as buscas artísticas dos professores do BI em Artes pode converter as expectativas, desejos e projeções de jovens estudantes de segundo grau em fase de definição dos rumos a seguir na vida universitária em “imagens” materializadas através de um projeto coletivo que privilegie o corpo, a voz e o movimento como *locus* de saber-fazer. Desta forma, participar de um processo interdisciplinar em artes, permitirá a união ou restabelecimento do elo entre expectativa/desejo e realização através de um trabalho, criando a possibilidade de pensar o exercício artístico interdisciplinar enquanto possibilidade profissional.

Nesta proposta, assume-se a performance como uma prática por natureza interdisciplinar, contudo o desafio que se colocou para a pesquisa em arte foi como ensinar a ser performer na medida em que, nessa atividade, o processo criativo se desnuda no ato criador. A resposta a essa inquietação deu-se ao se perceber que o que faz as artes serem tratadas como performance é o fato de requererem a presença física de seres humanos treinados ou especializados para a exibição/demonstração de certa habilidade. (CARLSON, 2009). Pierre Bourdieu (1996), ao formular o conceito de *habitus*, demonstrou que o tecido social se estrutura de acordo com a exibição de modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados, assim pode-se ampliar o conceito de performance para o tecido social com fez Erving Goffman (2008) e pensar em performance social cotidiana, performance cultural e em performance cênica.

A consciência da ação é o elemento que perpassa todas as correntes teóricas que tratam os processos interativos como performance, quer parta-se dos estudos originários das teorias sobre performance nascida

nos Estados Unidos e que tem Richard Schechner como seu percussor; quer percorra-se os estudos sobre os processos de interação social desenvolvido nos Estados Unidos, em especial por Erving Goffman, ou ainda pela sociologia francesa de Pierre Bourdieu.

Performance é assim resultado de atos pensados e executados por seres humanos treinados, mas não necessariamente especializados. Quando pensada como atos humanos que necessitariam de treinamento especializado, o conceito de performance vincula-se ao campo das artes cênicas. Já a compreensão de que o ato performático é resultante da demonstração/exibição consciente de certa habilidade, permite ampliar o conceito, incorporando à noção de performance aos atos daqueles que sabem que, em determinados momentos da vida cotidiana, estão desempenhando um papel. Nesse caso, o caráter de demonstração implica na exibição de modelo de comportamento reconhecido e codificado culturalmente, e a habilidade do performer se traduz na reprodução de um comportamento social cotidianamente; não há ensaio, nem repetição já que o processo de interação não está sobre controle do performer.

Por assim pensar, acredita-se que uma metodologia que vise atuar na produção do performer deveria intensificar o caráter dramático inerente às práticas cotidianas e apoiar-se em processo formador que vise o desenvolvimento/treinamento de habilidades.

Memórias corporais e rítmicas presentes nas performances sociais cotidianas dos cursistas serão evocadas como ponto de partida para a imersão numa proposta de criação de "balé" sonoro a partir dos elementos narrativos encerrados no corpo dos alunos. A ressignificação dos elementos simbólicos vividos cotidianamente encadearão o treinamento das habilidades necessárias à passagem da performance cultural à performance cênica. Os participantes poderão desenvolver, isolada

e conjuntamente, um processo que lhes permitam criar e reconhecer a contribuição de habilidades oriundas das suas vivências cotidianas na elaboração de um produto artístico.

O processo de investigação, ao se apropriar de elementos do cotidiano dos alunos, estimula-os ao desenvolvimento de seus potenciais criativos e assim, podem estabelecer as amarras entre seus sonhos e as habilidades que detêm e, aos poucos, podem dominar um fazer-saber que os habilitem à condição de intérpretes de suas memórias.

DA PERFORMANCE COTIDIANA À PERFORMANCE CÊNICA

O curso tem caráter experimental e de pesquisa de uma linguagem artística interdisciplinar, embasado numa busca da sonoridade por traz do gestual, do oral ou narrativo. Serão necessárias as realizações de duas fases que irão gradativamente trocando suas experiências convergindo para o produto final. Num primeiro momento as oficinas serão desenvolvidas separadamente, abordando as idéias e ações emergentes do cotidiano dos participantes ou da sua visão de mundo. Na segunda etapa, será criada a unidade entre as linguagens.

Nossa finalidade será a de desenvolver as possibilidades narrativas do corpo - seja na intensificação dos elementos essenciais à narração propriamente dita (ênfase, fala), seja na busca dos elementos mímicos ou gestuais encerrados no corpo do narrador - e o desenvolvimento da criatividade, incentivando à observação do universo cotidiano, recolhendo desse, detalhes ricos que povoam memórias e fantasias.

A preocupação será - depois de transmitida, do ponto de vista sonoro/corporal noções do fazer artístico - elaborar as habilidades do performer. Basicamente consistirá em estabelecer "amarras" entre

o universo criado pelos participantes, fazendo a ponte final entre habilidades desenvolvidas e sua estetização.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2008.

MORIN, Edgar. *Os setes saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2002.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: *Performance studies: an introduction*. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.

WEBER, Max. *Economia e sociedade*. Brasília: Editora da UNB, 1999.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Editora Autores Associados, 1998.

4

GT ETNOCENOLOGIA

DISCURSOS POLIFÔNICOS DA MEMÓRIA: UMA POTÊNCIA DA ORALIDADE DO CANTO DE D. NADIR À CENA TEATRAL

Osvaldice de Jesus Conceição
e
Inaicyra Falcão dos Santos

A força da tradição de uma sociedade cria no mínimo um método educacional. Geralmente os melhores executores, os mais dedicados aprendizes, tornam-se transmissores do conhecimento, algo que expressam como uma necessidade vital. Assim a mesma tradição oral que lhes ensinou vai sendo transmitida numa constante dinâmica de geração em geração.

Neste ciclo geracional, a experiência e sabedoria de um Mestre³⁵ evidenciam-se através de seus ofícios, considerados uma fonte segura, tornam-se referência onde a comunidade busca conhecimento. Uma pessoa que nos permite uma relação com a ancestralidade e ressignifica o passado no presente a partir da memória.

Partindo desta reflexão foram realizadas pesquisas exploratórias, a partir de 2007, na cidade de Laranjeiras – Sergipe, através das quais

35 Nos termos populares Mestre é a pessoa que domina um conhecimento virtuoso sobre algum tipo de tradição. Adquirido pela prática de longos anos.

produziu-se gravações de cantos, entrevistas com brincantes³⁶ e mestres, além de organizar uma breve biografia sobre a trajetória da personagem central deste trabalho, Dona Nadir e sua Performance (SCHECHNER, 2003, p. 27):

Performance é um ato que está relacionado à: “Ser”, “Fazer”, “Mostrar-se fazendo” ou “Explicar ações demonstradas”. No século XXI as pessoas têm vivido como nunca antes, através da performance (...). Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos...

Nascida em 06 de janeiro de 1947, na Comunidade Mussuca³⁷ na Cidade de Laranjeiras – Sergipe, D. Maria Nadir dos Santos iniciou sua trajetória musical aos 10 anos de idade ao lado de seu pai Sr. José Paulino dos Santos, cantor e líder de manifestações folclóricas da cidade de quem D. Nadir herdou o talento para cantar integrando-se, posteriormente, aos grupos culturais. Canta D. Nadir:

*Sou filha de Seu Paulino
Não nego meu natural
Aqui dentro da Mussuca
Sou de ligeira e beiral*

36 Expressão corrente no meio acadêmico para se referir aos praticantes de expressões culturais populares.

37 (Dicionário HOUAISS, 2001): palavra de origem africana do masculino “Mussuco” significa língua banto do grupo Quicongo, ou “Mussuque” que significa cidade angolana ou afim, bairro ou aglomerado de moradias das classes pobres.

Dona de uma voz fenomenal, seu canto é singular caracterizado por um timbre potente e encantador, marcas que apenas grandes cantores detêm. Sem utilizar-se de técnicas formalizadas, D. Nadir faz seu cantar valer, pelo aprendizado empírico, pois desde criança acompanhava seu pai nas festas de São João e São Benedito, onde cantava com ele respondendo o coro (SESI, 2009, p. 45):

Durante muito tempo, a música era passada de geração em geração apenas pela audição. As pessoas simplesmente aprendiam a cantá-la e não havia registro de nada. Mas obviamente, algumas eram alteradas pela memória do ouvinte ou até mesmo esquecidas, ficando perdidas para sempre.

Seu repertório é composto de músicas criadas por ela, por seus pais, avós, tataravós e demais membros da comunidade Mussuca. As letras que foram guardadas na memória do povo mussuquense por várias gerações constituem a memória da comunidade, a memória da família e, por fim, a memória dos criadores. (SANTOS, 2006, p. 18): "Uma memória coletiva que se transforma ao se transmitir de geração em geração, afirmando a preeminência de um espaço físico".

Falar de memória na cultura popular é também falar de oralidade, principalmente em se tratando de matrizes africanas, nas quais a memória e as vozes são umas das principais formas de manter as tradições, pois são veículos primordiais na transmissão do conhecimento. D. Nadir tem muito respeito pela memória dos mais velhos e se ocupa em preservar o legado por eles deixado, transmitindo seus conhecimentos culturais para suas netas e outras crianças da comunidade por acreditar que essa é uma forma de manter viva a tradição de seu povo. (Idem, p. 15):

Reviver o passado ou descobrir sua significação, não significa reencontrar ou recriar os fatos, as sensações ou as vozes tal qual foram vividos, ouvidos ou sentidos em algum momento do passado. Implica, pelo contrário, refazer, reconstruir e repensar as experiências do passado com as imagens, as palavras e as ideias de hoje. E não somente as nossas, individuais, íntimas, como também as coletivas, as que pertencem à família, ao grupo social ou ao país inteiro.

E foi no contexto mussuquense que a pesquisa de campo sobre D. Nadir, foi realizada. Território quilombola onde reside a cantora e dezenas de famílias descendentes de escravizados africanos, que ali se refugiaram no intuito de defender-se das forças escravocratas. Atualmente a Mussuca é uma das comunidades de maior referência cultural da Cidade de Laranjeiras. Um lugar fértil de manifestações³⁸ folclóricas, formas que o povo buscou para expressar seus sentimentos, contar suas histórias e manter vivas algumas tradições.

Das manifestações históricas existentes na Mussuca três são as que D. Nadir participa: o Samba de Pareia, o São Gonçalo do Amaranite e o Reisado da Mussuca. Todas centenárias, resultantes do “hibridismo cultural”³⁹. As influências mais evidentes são a portuguesa e a africana, as quais foram transmitidas oralmente de geração para geração, reafirmando o legado ancestral, sobretudo o afrodescendente.

O samba de pareia é formado por mulheres que dançam uma espécie de “sapateado” executado em pares, denominado pareia. As dançarinas marcam o ritmo com tamancos de madeira que geram um som alto, vibrante e harmonioso. A composição musical possui três

38 Utilizo este vocábulo para me referir aos grupos culturais de tradição popular.

39 Ver melhor em CANCLINI, 2008.

instrumentos básicos: o tambor, o ganzá e a onça, espécie de cuíca que produz um som, semelhante ao do animal. Os cantos são entoados por D. Nadir e respondidos em coro pelas dançarinas.

Já o São Gonçalo do Amarante, por sua vez, é um grupo de devoção a um santo católico português que se constituiu no Brasil em diversos estados, a saber: Paraná, Alagoas, Minas Gerais, Pernambuco e Sergipe. De acordo com LIMA (2005, p. 58):

O Grupo São Gonçalo do Amarante é de origem portuguesa em homenagem a um frade dominicano de nome homônimo, que viveu na Cidade de Amarante, em Portugal. Homem, trabalhador (...), que dedicou toda sua vida a fazer o bem, teria assumido a missão de converter as prostitutas e, para isso ele tocava viola e dançava com elas no intuito de impedi-las de pecar. Quando morreu, foi santificado...

No estado Sergipano, o São Gonçalo se consolidou com bastante influência africana, percebida através das vestes, dos ritmos, dos instrumentos musicais tipicamente característicos (tambores e reco-reco), das danças, além das letras de algumas músicas, tais como:

Mãe Zambi

Aê aê mamãe Zambi

Olha lá mãe Zambi o que faz aqui

Aê aê mamãe Zambi

Ô papai diz a missa pra mamãe ouvir

Aê aê mamãe Zambi

As danças do São Gonçalo são bastante dinâmicas. A movimentação além de rápida é de constante deslocamento, o que exige muito vigor

dos brincantes. Um violão, dois baixos, dois cavaquinhos, dois reco-recos, dois tambores, um “caraquexé” e uma caixa que marca o ritmo compõem o naipe musical. O brincante que toca a caixa é o líder da brincadeira e executa a função de maior importância no grupo denominada de “Patrão ou Patronomo”⁴⁰.

Já o Reisado é uma manifestação em homenagem à história bíblica dos três Reis Magos e o nascimento do menino Jesus, muito difundida no Brasil, pela Igreja Católica. Na Mussuca o Reisado originou-se do sincretismo religioso, pois mesmo sendo de descendência católica, a religião predominante na comunidade era o Candomblé ou Xangô, como denominam os mussuquenses. Suas danças são uma mistura de sapateado com bailado, desenvolvidas coreograficamente em círculos, retas e movimentos para frente e para trás, variando o tempo rítmico de acordo com o andamento musical. As músicas são de origem profana e religiosa, a maioria em devoção ao menino Jesus.

As apresentações do grupo seguem o calendário de festas da comunidade e cidade em pauta. Contudo, tradicionalmente as apresentações iniciavam no mês de dezembro antecedendo à festa natalina e findavam no dia 06 de janeiro, dia de Reis. Nesse período acontece em Laranjeiras um ciclo de apresentações, referentes ao maior evento cultural da cidade: o Encontro Cultural de Laranjeiras, consolidado como um dos maiores em todo país, o que garante à cidade, um “título⁴¹ *incontestável de capital da cultura popular*, cujos objetivos principais são”⁴²:

40 Espécie de marinheiro vestido a caráter que ocupa a frente da brincadeira tocando uma caixa.

41 Sinopse do programa do XXXVII Encontro Cultural de Laranjeiras.

42 Idem.

A reversão de um passivo de descuido e de desconhecimento da cultura local; a ampliação de uma consciência da preservação; e a divulgação para o Brasil e para o mundo do acervo histórico e artísticos, das tradições populares e do sincretismo religioso da referida cidade.

A programação é extensa e distribuída em vários circuitos, a saber: folclórico, de artes cênicas, musical, de oficinas e de exposições. Artistas de todos os estados brasileiros podem participar. D. Nadir é uma das principais atrações do circuito folclórico. Muita gente quer ver e ouvir a Voz da Mussuca⁴³. Cujo talento nato aliado à experiência fazem da referida cantora, uma grande mestra, respeitada por todos que reconhecem a importância de seu trabalho para a cultura laranjeirense, sergipana e brasileira.

Considerada grande referência em vários lugares do país, a "Rainha da Mussuca", apelido conferido por alguns admiradores, em razão da majestosidade do seu cantar, tornou-se tema de pesquisa em escolas, blogs, universidades e espetáculos de artistas consagrados, a exemplo do músico brincante Antônio Nóbrega.

A cantora reúne em sua formação um conjunto de saberes que fazem de sua performance musical um exemplo a ser seguido razão pela qual, esta pesquisa estuda os elementos que potencializam sua oralidade a partir de levantamentos de referenciais teóricos e práticos. Tais referenciais são os estudos acerca da memória e da polifonia.

43 Expressão extraída do CD intitulado "Vozes da Mussuca", uma coletânea de músicas populares da comunidade cantadas em sua maioria por D. Nadir nos Grupos Samba de Pareia, São Gonçalo do Amarante e Reisado da Mussuca, produzido por Wendel Miranda em 2006, utilizada nesta pesquisa para referir-se a cantora em questão.

Os atributos artísticos de D. Nadir advêm de vivências ancestrais empírica que se atualizam através do tempo. Esses saberes são aqui chamados de discursos polifônicos, que, por sua vez, são constituídos das múltiplas vozes que compõem a trajetória da cantora.

O conceito de polifonia abordado neste trabalho refere-se ao conceito criado por Mikhail Bakhtin ao reportar-se à obra de Dostoiévski. (BAKHTIN, 1997, p. 21):

É precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.

Já no canto de D. Nadir a polifonia está nos discursos constituintes de sua memória musical formada pelas vozes comunitárias, familiares e individuais, que se manifestam através dos tempos como potencia criadora. Considerando a ideia bakhtiniana de que não existe uma só palavra que não seja contaminada por outras palavras, o canto de D. Nadir é um amalgamento de vozes (Idem, p. 203):

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a percebe da voz de outro e repleta de voz de outro (...).

As vozes que povoam o canto de D. Nadir, estão em constante diálogo resultante do hibridismo, das misturas culturais, das diferenças das gerações, das contradições sociais, das semelhanças étnicas,

dentre outros. Enquanto autora, D. Nadir defende o legado ancestral, como intérprete, porta-voz de um coletivo reafirma as influências contemporâneas intrínsecas em sua performance musical.

Seu canto é potente, por ser ressonador artístico, social e cultural, representante de diversas gerações. Um enunciado do gênero popular nordestino, sergipano, laranjeirense, mussuquense e familiar. Uma voz interpretativa, potencializada pela memória composta por diversos discursos em confluência, que dialogam num jogo dinâmico e essencial da polifonia.

O canto de D. Nadir está a serviço das múltiplas vozes das gerações assim como o intérprete teatral está a serviço das múltiplas vozes dos personagens que, por sua vez, está a serviço do espectador. Uma das principais formas de interação entre o intérprete teatral e o público é a palavra. Sobre isso fala KNÉBEL (2000, p. 117):

El arte dramático es un arte de síntesis; las ideas y pensamientos se expresan através de médios complejos, pero la palabra sigue siendo el principal médio de influencia em el espectador. El dominio de la palabra em la creación actoral implica um estádio superior de la evolución artística del actor.

Mas a palavra para ser potente precisa de verdade e de memórias que a componham. Desta maneira ela chega ao espectador, caso contrário não passará de palavras vazias, sem histórias nem imaginação, palavra sem passado e sem futuro. Uma palavra sem autor nem enunciador, sem identidade.

A construção de uma personagem se dá primeiramente no campo das ideias. Este campo, por sua vez, é parte da memória e esta última segundo STANISLAVSKI (1998) é uma das principais forças constituintes do trabalho do ator. As ações físicas realizadas no trabalho

de interpretação da personagem são potencializadas pelas etapas de construção das ideias.

De acordo com STANISLAVSKI (Idem), nós artistas precisamos cuidar para que os modelos nos impulsionem e não nos induza à acomodação, em outras palavras não deixar a forma virar fôrma. Nesse sentido é relevante pensar memória como potência da oralidade e sobretudo como um canal de comunicação, onde os discursos transitam e se (re) criam.

No trabalho de interpretação vocal, seja na música ou no teatro, é preciso fazer ecoar através da voz do intérprete, todos os discursos que constituem sua memória, não como uma cópia, mas como resultantes geradoras de um novo discurso. Daí surge a reflexão: o que é uma composição de personagem, senão um conjunto de discursos (histórico, social, econômico, afetivo, religioso, cultural...) em diálogo? Ou seja, a memória do intérprete é contaminada por diversos discursos, inclusive o dele próprio, e a partir desses, constrói-se uma oralidade interpretativa potente.

A memória tem um lugar especial tanto na ciência, quanto no mito. A ciência dirige-se à memória como uma faculdade humana de conservar, recordar e transmitir informações, sentimentos e experiências, bem como sua relação com os processos cognitivos. MEMÓRIA, do Latim MEMOR, "aquele que se lembra".

Na mitologia a palavra memória vem do Mito de Mnemosine – a deusa da memória, filha de Géia e Urano. Unindo-se a Zeus gerou nove filhas: as Musas também chamadas de Mnéias, plural de Mnemósine. Supunha-se que elas haviam sido chamadas: Mélete, "a que pratica"; Mneme, "a que recorda"; e Aede, "a que canta". Ver melhor em (ROSÁRIO: 2000).

Para os romanos, a memória é considerada indispensável à arte retórica, uma arte destinada a convencer e emocionar os ouvintes por meio do uso da linguagem. A interpretação musical está diretamente ligada à memória, pois é ela que ativa o pensamento criativo tanto do vivido quanto do imaginário.

Acreditamos que a memória é uma das múltiplas potências da oralidade, do trabalho do interprete musical e teatral. Resta-nos continuar estudando, buscando reinventando e ressignificando novas potências para o nosso ofício. (STANISLAVSKI, 1998, p. 310)... “Nós (referindo-se aos atores), simples mortais, temos a obrigação de adquirir, desenvolver, treinar cada um dos elementos que compõem o estado criador em cena”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoiévski*. 2ª Ed. RJ, Ed Forense Universitária, 1997.

BIÃO, Armindo – GREINER, Christine. *Etnocologia, textos selecionados*, São Paulo-SP, Editora Annablume, 1999.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. [Trad. CINTRÃO, Heloísa Pezza e LESSA, Ana Regina]. 4ª edição, Editora da Universidade de São Paulo – SP, 2008.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia e PEIXOTO, Fernando. *Teatro de rua*. São Paulo, Ed. Hucitec. 1999.

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2001.

KESSEL, Zilda. *Memória e memória coletiva*. Portal Multirio, 2007.

KNÉBEL, Maria Ospinovna. *La palabra en la criacion actoral*. Espanha, Editorial Fundamentos. 1998.

LIMA, Alberto. *Mussuca: Fragmentos da África em Sergipe, Identidade Diversidade*, Foto Etnografia. Laranjeiras, Sergipe, 2005.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. *Repensando a história: submissão e resistência*. São Paulo, Editora Contexto, 1988.

PACHECO, Lilian. Pedagogia Griô. *A reinvenção da roda da vida*. 2ª Edição. Lençóis - Bahia. Grãos de luz e Griô, 2006.

ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira. *O lugar mítico da memória*. Rio de Janeiro - RJ Universidade do Rio de Janeiro - UNIRIO, 2000.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Memória das vozes: Cantoria romanceiro & cordel*. Salvador-Bahia, Secretaria da Cultura e Turismo, 2006.

SESI CNI - *Valores da música, cadernos técnicos*, Brasília, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem* [Trad. LIMA, Pontes de Paula]. 9ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

O SENTIDO E O ELO NAS CONSTRUÇÕES IMAGÉTICAS EM MANIFESTAÇÕES EXPRESSIVAS TRADICIONAIS NO ENTORNO GOIANO DO DISTRITO FEDERAL

Jorge das Graças Veloso

Michel Maffesoli diz que “o homem existe no, pelo e para o outro, seja este o outro propriamente dito, a alteridade da natureza ou o Grande Outro que é a própria divindade”.⁴⁴ Ao que vem Erving Goffman e completa: “A natureza mais profunda do indivíduo está à flor da pele: a pele dos outros”.⁴⁵ Ora, se existimos no, pelo e para o outro, na pele de quem está o mais profundo de nossa natureza, poderíamos muito bem compreender que aquilo que melhor traduz este significado é a imagem pela qual gostaríamos de ser percebidos. Ou a melhor imagem que “acreditamos” ser capazes de produzir sobre nós mesmos, para esses processos de relação com a alteridade, com a “pele do outro”. E para completar este raciocínio, poderíamos ainda nos remeter às teorias sobre a reflexividade do espelho, formuladas por Jacques Lacan⁴⁶,

44 MAFFESOLI, Michel. Mediações simbólicas: a imagem como veículo social. Trad. Juremir Machado da Silva. In: *Revista FAMECOS* nº 8, Porto Alegre: 1998, p.8.

45 JOSEPH, Isaac. *Erving Goffman e a microssociologia*. Trad. Cibele Saliba Rizek. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 49.

46 LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

em que, assim o compreendo, este outro poderia ser o próprio eu em estado alterado de comportamento. Ora, se, metaforicamente, temos um espelho para refletir nossa imagem, a que mais gostaríamos de ver seria sempre aquela que mais agrada a nosso olhar. Então, mesmo em solidão, nos educamos para a alteridade, em permanentes estados de agenciamento, de negociação com o outro. Mas podemos ir um pouco além.

Em nossos dias de pós-modernidade, poderíamos dizer que o paradigma vigente nas inter-relações sociais é, principalmente, o da transição e da transitoriedade. Para o bem e para o mal, para o melhor e para o pior, vivemos um tempo de amores transitórios, de sexo casual, de amizades virtuais, de hedonismos presenteistas. Tudo isto nos levando a construções de identificações tribalistas passageiras, contrárias a uma pregação modernista anterior. Se a modernidade afirmava um discurso de identidades definitivas, pelas quais o sujeito poderia ser reconhecido, a chamada pós-modernidade reconhece patrimônios identitários, cambiáveis e agenciáveis, dependentes de seus contextos e circunstâncias.

Assim, um dos embates que se trava na pós-modernidade é representado por uma epistemologia da complexidade, como bem o define Edgar Morin.⁴⁷ Se a época anterior, sob a égide do modernismo, pregava o princípio da simplicidade como a busca maior do ser humano, através da conquista de uma síntese em que deveria prevalecer sempre um bem superando um mal, nos dias de hoje esta noção se transforma para outra imposição: as várias traduções da tese do bem, que só é bem dependendo do contexto em que se localiza, só encontram possibilidade

47 MORIN, Edgar. Epistemologia da complexidade. In: SCHNITMAN, Dora Fried (Org.). *Novos paradigmas: cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes médicas, 1996.

de sobrevivência se amparadas pelas outras diversas manifestações da antítese do mal, que também só é mal dependendo da perspectiva em que é percebido. Se não em movimentos de sinergia, em que uma complementa a outra, pelo menos em convivências simultâneas. Não existe mais, para nós outros, a possibilidade de um bem se impor a um mal, como única forma de o homem sobreviver, por mais assustador que isto possa nos parecer. É esta uma das reflexões que podemos fazer sobre o complexo em que se tornou nosso tempo, e sobre o significado da imaginária contemporânea nesta construção ético/estética para a vida das pessoas. Ético/estética sim, visto que esta é outra sinergia indelével de nossos dias.

“No fundo, gostaríamos de evitar a complexidade, gostaríamos de ter ideias simples, leis simples, fórmulas simples, para compreender e explicar o que ocorre ao nosso redor”.⁴⁸ A realidade, porém, é que a simplicidade não pode mais responder, por insuficiência, aos desafios do mundo de hoje. E Morin continua nos instigando:

Pode se dizer que há complexidade onde quer que se produza um emaranhamento de ações, de interações, de retroações. [...] há também outra complexidade que provém da existência de fenômenos aleatórios (que não podem ser determinados e que, empiricamente, agregam incerteza ao pensamento). [...] há um polo empírico e um polo lógico e a complexidade aparece quando há simultaneamente dificuldades empíricas e dificuldades lógicas.⁴⁹

48 Idem, p. 274.

49 Ibidem, p. 274.

É a esta complexidade que remeto meus pensamentos quando falo das relações estabelecidas entre os diversos fazedores das manifestações expressivas a que dedico minhas investigações. A complexidade empírica, no caso, se localiza no sentido dado às imagens utilizadas em cada movimento das manifestações. Apesar da presença de uma pretensa simplicidade, conectada a uma religiosidade não oficial, do catolicismo praticado pelas pessoas comuns desse habitat, existe uma invasão cada vez maior de signos e símbolos que tornam esse universo um conjunto extremamente complexo. Isto se dá pelo agenciamento dos meios de comunicação, cada vez mais acessíveis a todos, e a uma utilização sempre recorrente de diversos significados, muitas das vezes nos mesmos ambientes, sagracionais ou não.

Na mesma linha dos discursos de Maffesoli e Goffman, sobre o ser e estar para o outro, também me remeto a Armindo Bião⁵⁰, que afirma a relação entre alteridade e estética, cotidiano e extracotidiano, pessoa e coletivo. Ora, se um dos componentes que determinam a ética de uma relação é a estética, e se ela não existe sem a presença do outro, é muito recorrente se ouvir de foliões, congadeiros, caretados, catireiros ou qualquer outro praticante desses ritos espetaculares, justificativas as mais diferentes para falar das mesmas coisas. Assim, uma mesma imagem de Nossa Senhora Aparecida, usada como adereço do chapéu de boiadeiro (Figura 1), para um é “porque é bonita”, para outro é “porque eu gosto”, para um terceiro “foi minha mãe que me deu”, ou “todo mundo usa, você não viu?”, “sou devoto de Nossa Senhora” e ainda “eu vi no chapéu do Daniel (cantor sertanejo) achei legal e resolvi usar”.

50 BIÃO, Armindo. Estética Performática e Cotidiano. In: TEIXEIRA, J. G. (org.), *Performáticos, Performance & Sociedade*. Brasília: TRANSE/UNB, 1996.



Figura 1 - Chapéu usado por folião na região do Mesquita, Cidade Ocidental – GO. Foto Pardal, 2013.

Mais sintomático ainda é a estampa, ou a pequena escultura, de Nossa Senhora de Guadalupe, padroeira do México e da América Latina. Seu aparecimento se deu em Guadalupe, no ano de 1531 e, em todas as suas reproduções, a Virgem flutua sobre uma lua crescente (Figura 2), como se fossem as luzes brilhantes que ornavam seus pés quando vista pela primeira vez.



Figura 2 - Imagem de N. S. de Guadalupe sobre a lua. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=Imagem+de+Nossa+Senhora+de+Guadalupe&espv>.

O imaginário interiorano associado a sua representação imagética, no Brasil, nos dias atuais, teria incorporado um elemento novo. Segundo relato de Miguel Antonio, espécie de mestre coordenador da Procissão do Fogaréu de Luziânia, ocorreu, no imaginário ligado a essas manifestações religiosas da região, uma mudança na relação com a adoração à santa, provocada pela grande mídia brasileira. Ocorre que, em 2005, a Rede Globo de Televisão veiculou a telenovela América, de

autoria de Glória Perez. No folhetim, Nossa Senhora de Guadalupe era a protetora dos peões na geralmente quase mortal contenda com o mítico boi Bandido, ícone de perigo e beleza, inclusive no universo real de pecuaristas brasileiros. A partir daquele ano, ainda segundo o que diz Miguel Antonio, na fé de aficionados dos rodeios, a lua crescente, até então base para os pés da divindade, teria dado lugar a um par de chifres (Figura 3), simbolizando o que se ouve corriqueiramente entre homens e mulheres dos cortejos: “Ela é a padroeira dos peões”.



Figura 3 – Pequena escultura da Virgem de Guadalupe vendida no interior de Goiás.

Se este é um tempo de transitoriedades, o efêmero e o fugaz tornam-se armas poderosas nos agenciamentos dos sentidos trocados e substituídos, também no trânsito das circunstâncias. No imaginário das pessoas comuns, um par de chifres, simbolizando uma cabeça

de boi, exaustivamente veiculada pelo poder midiático, de uma hora para outra, se torna mais representativo da fé religiosa, traduzida pela aparição da Virgem de Guadalupe, que propriamente seu significado original, derivado de outra compreensão do poder do sagrado, ligado à grandeza dos astros.

Isto pode ser compreendido como uma aproximação do que poderia ser traduzido como “mais próximo do humano”, no que, de novo, Maffesoli nos proporciona a oportunidade de melhor nos aproximar do que ele afirma sobre a imagem: ser o elo.⁵¹ E isto no aspecto mais terreno das visões sobre a religião, aquele em que o *religare* é ao outro, mesmo que no sentido mais profano da palavra. Se, para os devotos daquela santa, uma cabeça de touro com um par de chifres, melhor traduz o que a grande produção midiática sugere ser o objeto de fé, que assim seja. E que, assim sendo, esta é uma parte do que traduz a complexidade empírica relacionada às práticas de si dos fazedores das tradições expressivas, nos diversos grupos culturais de nossa terra.

Neste campo em que impera o sentido das visualidades, existe no âmbito das folias, do Divino, de Nossa Senhora d'Abadia, de Santos Reis, ou de adoração a qualquer outra santidade, uma manifestação que, muito bem, traduz esta complexidade a que me refiro. No ato da alvorada, quando a divindade é invocada pelo Mestre Guia em suas orações cantadas, os chamados cantorios, ocorre aquilo que Gilbert Durand chamou de epifania,⁵² ou, como parafraseei em minha dissertação de mestrado, epifania de um mistério.⁵³ Isto se dá quando,

51 MAFFESOLI, Michel, *op. cit.*

52 DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Liliane Fitipaldi. São Paulo: Ed. Cultrix/EdUSP, 1988.

53 VELOSO, Jorge das Graças, *Benedito e o Teatro Gestual*: Estudo de uma encenação não verbal baseada em elementos espetaculares do interior do estado de Goiás. 2001. 123 f. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC. Escolas de Teatro e de Dança. Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2001.

ao ser chamada em cantório, deixando os reinos do Céu para descer e se transformar, como se fosse a carne viva, a santidade invisível torna-se visível na materialidade da própria bandeira. E o complexo se dá pelo fato de que esse santo, na imaginária de seus devotos, desce para o pedaço de pano e suas ornamentações, o seu retrato, as fitas dependuradas, as cores vivas e tudo que do estandarte faz parte. Mesmo assim, o que é do espaço do sagrado, e que habita outro lugar, a ele destinado, apartado do profano,⁵⁴ lá permanece. E assim, como em todas as adorações epifânicas, aquilo que se torna a materialização do próprio ser consagrado, a própria consagração também o mantém lá, no alto de seu poder invisível, ao lado de Deus Pai, ou Ele próprio, em sua onisciência, onipotência e onipresença. Neste momento, nas trocas simbólicas que se estabelecem entre os foliões, a imagem visível é, ao mesmo tempo, o mediador e o próprio ser a que se destina a mediação. É meio e receptor, enunciado e destinatário da enunciação. Negação de qualquer possibilidade de ser simples.

Nesta mesma transitoriedade estaria localizada a outra complexidade, que retira do meio rural e das pequenas comunidades, nos últimos tempos, uma lógica da simplicidade e coloca, em relação, pessoas dos mais variados campos dos saberes e dos mais diversos modos de fazeres, inclusive os religiosos, num mesmo espaço dessas práticas expressivas. Aqui, além de falar da diversidade dos sujeitos, em seus plurais imaginários, gostaria de falar também das diversas crenças que permeiam e se imbricam nessas práticas, todas elas mediadas por esse conjunto de múltiplos sentidos, nesta permanente contaminação pelas visualidades.

54 ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Col. Tópicos).

Existe uma lógica nas religiosidades monoteístas, notadamente, no caso do Brasil, nas diversas manifestações dos cristianismos, e apesar dos sincretismos tão presentes em religiões de afrodescendentes. Por esta lógica, na perspectiva de cristãos mais fundamentalistas, seria inconcebível um devoto, antes de entrar na igreja, passar por um terreiro para receber o passe de uma mãe de santo, ou guardadora de santo, dependendo da localidade e da crença, e pedir proteção para que sua oração, a ser realizada na manifestação expressiva, seja bem sucedida. Pois é exatamente o que se dá com congadeiros de Catalão, no estado de Goiás.

No período de 05 a 15 de Outubro, acontece naquela cidade, há mais de 130 anos, a festa de adoração à imagem de Nossa Senhora do Rosário, ocasião em que se dá o maior encontro de ternos de congadas do centro do país. Pois é prática entre muitos dos dançadores do rito espetacular feito em devoção à santa, antes de se dirigirem à igreja católica, receber um passe de mães de santos dos diversos terreiros de umbanda daquela localidade. Também compreendo serem as coroações de Reis de Congos manifestações originalmente executadas por negros escravizados, fazedores de tantos e tantos sincretismos religiosos no Brasil. Não deixa, entretanto, de ser uma quebra da lógica cristã essa benção pedida nos terreiros para que o cortejo dos congados, em homenagem a uma santa católica, ocorra bem.

Mesma complexidade verificada em um grupo de foliões na região de Carará, no Rio Grande do Sul, denominado Conjunto de Folia do Divino da Família Fernandes, com uma característica bastante peculiar. Sendo seguidores da doutrina espírita kardecista, os Fernandes, em princípio, não poderiam ser enquadrados, de maneira alguma, como tendo relação direta com o catolicismo não oficial das folias, ou mesmo dos festejos em homenagem ao Espírito Santo. Acontece que, nas cercanias de onde

moram, uma família de seus vizinhos devia um voto sacrificial de “tirar uma bandeira” por um determinado tempo. Como não eram músicos, e não tendo outras pessoas a quem recorrer nos arredores, buscaram a ajuda dos Fernandes. E esta promessa, feita por outras pessoas, fez com que o grupo aprendesse “todas as cantigas em louvor ao Espírito Santo, que cantam todos os anos para honrar o compromisso religioso dos amigos”.⁵⁵

Minhas indagações sobre as razões pelas quais aparecem essas tensões sempre me conduzem às visualidades que se nos apresentam nesse tipo de encontros. A própria imagem dos congadeiros, ou dos foliões, em determinadas regiões, expõe uma das características fundantes de todas as culturas: a diversidade de sentidos que podemos detectar em todas as suas representações. Por meus pensares, o que funda esses sentidos é o encontro social, é o agir e se fazer para o outro, é o religar eclesiástico, no significado de igreja como comunidade. Então, as complexidades que se fazem mostrar nas expressões dos que comungam essas práticas, extrapolam muitas das explicações que sobre elas tentamos dar. Por exemplo: se formos analisar pela perspectiva dos discursos verbalizados, exatamente nas ambiências expressivas tradicionais, entre seus praticantes, localiza-se o maior conjunto de manifestações simultaneamente machistas, racistas, sexistas, homofóbicas e de preconceito religioso a que já tive a oportunidade de presenciar. Raros são os momentos em que nos aproximamos de pequenos grupos, tão comuns no dia a dia desses fazeres, sem que presenciemos uma piada ou sem que ouçamos uma música com esse tipo de conteúdo. Onde está o complexo então?

55 MÚSICA do Brasil. In: *Coletânea musical brasileira*. [São Paulo]: Org. e Prod. Abril Entretenimentos. CD Coletânea. São Paulo: Abril Cultural, s.d. 1 CD. (90 min.).

Ora, se, entretanto, mudarmos a perspectiva para uma percepção somente imagética, poderemos ter uma compreensão absolutamente diversa. Nas caretadas de Paracatu (Figuras 4 e 5), homens se caracterizam de mulheres, fato comum em diversas brincadeiras de anônimos em todas as regiões do Brasil. Ocorre que, ali, quanto mais se parece com mulheres, quanto mais se reproduz, naturalmente, a imagem de figuras do outro sexo, mais prazeroso é o jogo. Está exatamente aí, na aproximação do jeito feminino de ser, a graça da representação.



Figuras 4 e 5 - Caretadas de São João, Paracatu, MG. Disponível em <http://acontupturismo.wordpress.com/2012/06/27/caretada-o-registro-da-identidade-quilombola-paracatuense/>

Nas folias, além do encontro absolutamente fraternal entre os diversos, compartilhando a estética das mesas fartas, as orações, os abraços e beijos que matam a saudade de companheiros que muitas das vezes só são encontrados uma vez por ano, exatamente naquele cortejo, outras também são as misturas. A música junta caixas africanizadas com violas e violões, pandeiros e, não raro, rabecas e violinos. E são cantados, e dançados, como parte dos rituais, catiras e lundus, de origens ameríndias, europeias e africanas.

Lembro sempre que nenhuma das categorizações citadas acima deve ser vista como absoluta, pois, como já foi dito, é da natureza das culturas a hibridização, a promiscuidade. E são exatamente esta hibridização e esta promiscuidade, as características mais fundantes das culturas brasileiras, se não a de todas as etnias. E, com a capacidade que temos, nos dias de hoje, de nos aproximar de grupos distantes, pelo menos esteticamente é quase impossível se falar de qualquer origem, seja africana, asiática, europeia, ou de qualquer lugar, sem levar em consideração certo grau de relativismo. Se relacionar é friccionar as ações, as nossas visualidades expõem o que somos culturalmente: sempre híbridos e misturados.

Assim, levando em consideração esta diversidade de sentidos com que as imagens se fazem predominantes nas manifestações expressivas tradicionais, concluo ainda que a complexidade a que me refiro se aprofunda a cada vez que fazemos uma análise de seu papel diante das formulações linguísticas utilizadas em cada grupo. Seus cantórios e seus discursos verbais, por mais complexos que também sejam, não serão capazes de expor todo o conjunto de significados a que estão atrelados, e muito menos quando agregados a todos os vieses a que estão submetidos os caminhos pelos quais são percebidos nas construções visuais pelas quais são percebidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIÃO, Armindo. Estética Performática e Cotidiano. In: TEIXEIRA, J. G. (org.), *Performáticos, Performance & Sociedade*. Brasília: TRANSE/UNB, 1996.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Liliane Fitipaldi. São Paulo: Ed. Cultrix/EdUSP, 1988.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Col. Tópicos).
- JOSEPH, Isaac. *Erving Goffman e a microssociologia*. Trad. Cibele Saliba Rizek. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.
- MAFFESOLI, Michel. Mediações simbólicas: a imagem como veículo social. Trad. Juremir Machado da Silva. In: *Revista FAMECOS n° 8*, Porto Alegre: 1998, pp. 7-11.
- MORIN, Edgar. Epistemologia da complexidade. In: SCHNITMAN, Dora Fried (Org.). *Novos paradigmas: cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes médicas, 1996, pp. 274-289.
- MÚSICA do Brasil. In: *Coletânea musical brasileira*. [São Paulo]: Org. e Prod. Abril Entretenimentos. CD Coletânea. São Paulo: Abril Cultural, s.d. 1 CD. (90 min.).
- VELOSO, Jorge das Graças. *Benedito: imaginário e tradição no interior de Goiás e o teatro gestual da Cia dos Homens*. Brasília: Thesaurus Editora, 2009.

GT HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO

POR UMA HISTÓRIA DO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Carmem Gadelha

Pensar as relações do teatro atual com a sociedade implica a delimitação de uma ideia do contemporâneo, conectando-a a possibilidades de uma história do presente, no que diz respeito à cena (dramaturgias do texto e do espetáculo) e no que toca à sociedade globalizada. Este trabalho dá continuidade a estudos que visam a compreender modos de comparecimento do trágico na pós-modernidade, ao desabrigo do gênero tragédia. A atenção se volta para métodos e discursividades históricos. Nossa época tensiona-se com o cruzamento dos eixos sincronia/diacronia. Tenta-se de traçar cartografias e arqueologias, numa aliança problemática do modelo árvore com o modelo rizoma. Privilegia-se o ensaio, gênero receptivo ao fragmento e rebelde à dicotomia verdadeiro/falso. Abraçando o descentramento e a incompletude, é possível capturar as singularidades, vendo nelas a multiplicidade.

Chamamos “contemporaneidade” a uma conexão de tempos, o que admite composições do mais recuado e arcaico com o mais próximo da experiência do presente – uma abstração comprimida entre passado e futuro. O passado traz as marcas do tempo deixadas no espaço e no corpo; uma memória de afetos e experiências. O presente jamais se efetiva, a não-ser nas sensações dadas pelas presenças e co-presenças; ele já

é passado quando o designamos. O futuro, mesmo com suas esperanças, aniquila o presente na direção do passado: *aion* e suas duas setas que repousam sobre a mesma reta, convergindo para o mesmo ponto. *Aion* é tempo teatral por excelência. Vejamos aqui o contemporâneo como quebra do paradigma moderno.

Após o Renascimento, a dicotomia sujeito/objeto nos fez alvos de nosso próprio pensamento, identificando-nos com o que a cena distribuía simetricamente pelo espaço. O ponto de fuga conduzia o olhar para o que ela não mostrava, mas fazia o entendimento alcançar. Vivia-se o encantamento e a estupefação perante a descoberta do Novo Mundo. O teatro domesticava o desconhecido, tornando-o passível de ser assimilado. A experiência do ver(-se) e do pensar(-se) organizava as disparidades e afirmava o observador como sujeito racional e universal. Shakespeare, Calderón e Racine ensinaram, com Machiavel, que bem e mal serão relativos a propósitos e métodos; política e moral se distinguem. Os planos de representação se desdobram entre o aqui e o alhures, a coisa e a imagem, as vozes e sua reverberação. A fuga leva para longe e faz o retorno ao mesmo. A cena dá as coordenadas para a leitura das estranhezas do mundo.

O regime clássico do olhar (homogeneidade, centralidade do humano) desfaz-se em heterogeneidade e fragmentação, na experiência romântico-iluminista. A invenção da idéia de povo – cuja suposta unidade perdida trouxe a nostalgia do passado – recompõe as fraturas da sociedade de classes. Por outro lado, o futuro se coloca como obra humana do progresso. Após a segunda metade do século XIX, a ênfase no “objetivo” deslocou-se para a construção “subjetiva” do olhar, obrigando à estruturação do ato individual de perceber. Impôs-se a disciplina da atenção, necessária à produção capitalista.

Dispositivos de direcionamento, atração e repulsão controlam o olhar. A complexidade da vida urbana pulveriza o cotidiano e impõe recortes, fragmentos e seriação de elementos díspares. A multiplicidade e a simultaneidade dos estímulos desfazem as cronologias. O paradigma clássico dissolve-se no século XIX, no Teatro de Bayreuth. Wagner compõe a grande ópera da germanidade e tenta, com mudanças estruturais da sala de espetáculos, reunir os estilhaços da crença em um mundo estável. Apagar a luz sobre os espectadores, além de dá-los por inexistentes, remete os olhares a uma única direção, o palco. Mas a unidade da platéia pauta-se pela separação: cada espectador tem uma vivência particular de recepção. Vê-se sobre a cena (o único "real" admitido durante a exibição) uma narrativa que aceleradamente se fragmenta; a luz em focos múltiplos recorta o espaço, realça detalhes e angulações, afasta e aproxima a atenção. A reunião do disperso conta com a atividade psíquica do espectador. A democracia do olhar se estabelece com a inclinação da sala e a distribuição de todos em igualdade de observação. Para isso, eliminam-se os camarotes e frisas – heranças da aristocracia (que, principalmente, dava-se a ver). "Ignorado", o espectador dá sustentação à idéia de obra de arte total. As ilusões se fazem no ato de esconder a maquinaria, os truques, o artefato. Marx revela, na cena do capital, a reificação das mercadorias, que esconde a luta das forças produtivas.

Bayreuth é organismo que abriga a confiança no drama como eixo capaz de reunir as artes do tempo e do espaço, harmonizando-as. Mas, este sonho de imagem estável do mundo projetada no palco ficou para trás, com a perspectiva renascentista: a caixa escura wagneriana revela, com seus focos de luz, a imagem da instabilidade e dos fragmentos do mundo moderno. A condição da totalidade repousa, paradoxalmente,

na incompletude – é a resposta dos primeiros encenadores a Wagner. Entre eles, Appia (APPIA, s.d.) opera na demanda de composição corpo-espaço-duração.

Bayreuth é uma metáfora da sociedade moderna e disciplinar (FOUCAULT, 1995). Ele pertence à mesma lógica que projetou o Panóptico de Bentham, tecnologia de poder e vigilância que atende a industriais e educadores, justiça e família. Vinculada ao urbanismo, a arquitetura do fim do século XVIII contrasta com palácios, igrejas e fortalezas dos períodos anteriores, que testemunhavam sobre Deus e o soberano (teatros renascentistas e salas de corte do classicismo). Os espaços setecentistas organizam a intimidade familiar, hospitais, instituições econômico-políticas. O poder lacunar da monarquia dá lugar a detalhes de dominação sobre os corpos e os gestos cotidianos. O panóptico expressa o projeto de uma sociedade onde todos sejam visíveis e sujeitos à opinião dos demais. Daí, a tarefa moralizadora do melodrama. A opinião passou a dividir o público segundo preferências quanto a jornais, espetáculos, produtos da indústria (TARDE, 1992). O escuro das masmorras, os esconderijos de aristocratas e salteadores foram devassados pelo olhar anônimo da democracia. Em Bayreuth, faz emergir o rancor de Nietzsche contra Wagner, por se limitar o artista a distrair as massas. Da inibição de cada espectador sob a censura dos restantes, resulta que todos se calam e imobilizam, num novo protocolo de espectação. Para um teatro total, uma visão total. Bayreuth articula-se ao funcionamento do nascente poder da imprensa, do cinema e, depois, da TV – agentes econômicos da opinião por meio da publicidade e da máquina de entretenimento.

No panóptico, o prisioneiro não é sempre dócil à vigilância. Foucault pergunta sobre a resistência ao poder subordinante da “política do olhar”. No teatro, a separação palco/platéia e o espetáculo fechado em si

desdenham a presença do observador e erguem a “quarta-parede” – cara aos naturalistas e neutralizadora de paixões e afetos da platéia. Porém, Appia rebaixa o proscênio e aproxima dele as primeiras fileiras, criando zonas de luz sobre os espectadores sentados nelas – atentado contra a hipnose: o olhar se aproxima do objeto olhado e participa dele. Agora sabe-se: o olhar perturba a cena, porque é ele que lhe atribui sentido, tentando completá-la. Desencadeiam-se as mais variadas formas de negociação, no terreno da linguagem da cena e na relação palco/platéia. Isto mostram os encenadores.

Nas fendas abertas pelas interrogações em torno da teatralidade, instalam-se Artaud e a crueldade, buscando uma cena cujo inconformismo com a representação conduza ao permanente retorno dela (espelho que nos nega a imediatidade). Entre estes dois parâmetros (Bayreuth e o espaço sem fronteiras ator/público de Artaud) e suas combinações, a infinitude. Ela leva tanto a extremos onde é preciso recompor a tradição para nela projetar a radicalidade das novas experiências, quanto a reafirmações do modelo wagneriano – mas sempre sob a marca da fenda indagadora. Do ponto de vista cronológico e não sem arbitrariedade, a ruptura do paradigma moderno implica a articulação com aspectos de continuidade e pode ser detectada na segunda metade do século XX, com os herdeiros das indagações artaudianas – Grotowski, Kantor; entre nós, Boal, Zé Celso, Thomas.

Podemos dizer que o teatro contemporâneo transita entre os dois polos (Wagner, Artaud), o que exige instalar a escrita num campo sempre a cartografar-se, contrariando o livro-árvore, a dicotomia (DELEUZE & GUATTARI, 1995) que tem, como modelo, o pensamento clássico – assentado no cruzamento dos eixos sincronia/diacronia. Nele, recusa-se a multiplicidade: um tronco se enraíza e sustenta os ramos secundários. Conectar heterogeneidades (regimes diferentes de signos,

distintas naturezas e coisas) para buscar os agenciamentos coletivos de enunciação – seu funcionamento perante o livro, a gramática, os poderes – constitui o trabalho do rizoma. Este não-método trai as dicotomias em favor da genealogia, busca o descentramento, anseia pelas superfícies onde sujeito e objeto perdem unidade porque as grandezas combinadas formam uma trama de indiferenciações, fugindo ao quantificável e às hierarquias. O território é o da multiplicidade, sempre desterritorializado e reterritorializado mais além ou aquém, em jogos com as singularidades. As novas conexões impõem o intercâmbio entre o dentro e o fora (a linha de fuga perfaz outras conexões, tornando-se interna) e se negam à sobrecodificação, à determinação histórico-conceitual. As linhas-de-fuga proliferantes são também limites continuidade-ruptura; o que desfaz dicotomias pode encontrar novas organizações de conjunto e reconstituições de sujeito (com predicções e atribuições). O livro e a história nele contida fazem rizoma com o mundo. Em “evolução a-paralela (...), o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo e no mundo” (*idem*, v.1, p.20). No teatro, novas narrativas se recompõem; rearticulam-se figuras. O palco à italiana abriga espaços de indeterminação, rompendo fronteiras dentro/fora, atores/espectadores. Aqui se faz, na cena, a associação da árvore com o rizoma.

Trata-se de fuga à *mimésis* clássica, feita esta de decalques hierarquizados que sempre reconduzem ao mesmo. Na qualidade de mapa, o discurso constrói-se nas conexões e desbloqueios do corpo sem órgãos, nas aberturas e reversibilidades; ele se rasga e desmonta em ações políticas de múltiplas entradas e processos de subjetivação.

Ser moderno teve (tem) o preço da perda de contato com a alegria e a dor trágicas. Artaud soube e viveu, erguendo libelos em nome da

festa que, utopicamente, combate a representação e instaura a presença: força dionisíaca eternamente a se deparar com Apolo – a separação. Com Nietzsche e Artaud, o teatro compreendeu-se como lugar de uma cisão. Nele se experimenta a nostalgia (dor da ausência) e a utopia (todos os tempos e espaços, nenhum tempo/nenhum espaço), num trânsito incessante que passa pela unidade e a fratura. Então, somos, sempre e de novo, Todomundo e Ninguém, arcaicos e contemporâneos. O teatro se torna o que sempre foi: o abrigo (proteção) desta angústia e deste sonho. Abrigo também na acepção latina: *apricum* é lugar aberto: ganhamos a praça.

Artaud ajuíza: o Ocidente elaborou uma “doutrina do juízo” e a impôs à ação trágica; neste tribunal, a dívida é eterna e irresgatável. Sob o cristianismo, não há lotes distribuídos pelos deuses, mas o juízo do Deus único. Oposta ao juízo, a crueldade inscreve a dívida sobre o corpo, onde as forças se afetam para efetuar a justiça. É preciso produzir um corpo sem órgãos, feito de intensidades e limites interpenetrados, insubmisso aos poderes. É preciso demolir o teatro clássico, quebrar o espelho para recompor o encantamento. Lembremos a peste: ela ultrapassa o social e o psíquico; instaura a desordem, alastrando-se pela cidade. A peste estabelece novos regimes e ocupações espaciais, transmuta terror e êxtase, subverte, reverte, inverte os costumes. O teatro nasce deste corpo anômalo e festivo, sem marcas de hierarquias e credos: o furor ultrapassa a forma. Nele se retoma a origem dos conflitos para manifestar o que a cultura recalçou. A intuição de Artaud é a da necessidade que tiveram os renascentistas de controlar esses fluxos na cidade. Nas casas de espetáculos fechadas, o corpo é posto em cena separado da alma: ela escapou pelo ponto de fuga. Esquecido da carne, o corpo entoia a voz que persegue o espírito. O novo corpo sem órgãos urra porque não quer ir além das coisas nem subjugar o teatro pela

palavra escrita. Quer desfazer as dicotomias autor/texto, diretor/atores, cena/público; desmontar os mecanismos da organização. Para recriar o teatro no corpo sem órgãos, é preciso, no entanto, refazer a organização em dimensões onde a disciplina do olhar se exaure pela experiência que dissolve as funções e refunda funcionamentos.

O corpo sem órgãos jamais se conclui. Assim o teatro contemporâneo: a forma se faz e desfaz, o espectador/participante é incluído e mantido alheio. No combate à narrativa, pulsa a narratividade, ultrapassando a hoje clássica encenação e as dicotomias autor/encenador, ator/espectador. A criação coletiva opera no limite entre as funções, porque já não se trata de divisão fordista do trabalho; o encenador agora não é autor da cena, mas ocupa variados lugares no agenciamento da criação. A *extensio* é recortada pelo *spacium*; recria-se a cena para além e aquém do significado. A este *continuum* de atributos, gêneros e estilos, comparecem o passado e o futuro do teatro. O texto se desmembra em textura, em favor do nomadismo da palavra desapegada aos conceitos. Apaga-se a distinção um/outro, as figuras transitam por uma topografia sem história para carregar singularidades (pontos de convergência da multiplicidade). “Mesmo que Artaud não tenha conseguido para ele mesmo, é certo que através dele algo foi conquistado para nós todos” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, v.1, p. 27).

Desmanchar o organismo é derrotar o juízo de Deus sobre Bayreuth, mantendo os órgãos desejosos da potência de novas subjetivações em processo. Para permitir que o teatro se reateatralize, é necessário manter reservas de significação e interpretação para poder voltar a tensioná-las com pequenas unidades de sujeito. Os cacos do espelho da representação se rearticulam para funcionar de outro modo, em novas aventuras de encontro do trágico. Assim com Grotowski e Kantor, Boal e Thomas, Antônio Araújo ou Henrique Diaz. O movimento conduz a jogos

de reconfiguração e tensas complementaridades: Artaud e Wagner se afastam e reconjugam; o teatro é, de novo, total e incompleto. Com inveja da arte, “A ciência daria toda a unidade racional à qual aspira, por um pedacinho de caos que pudesse explorar” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 264).

Mas o mapa pode também ser decalcado e traçar redundâncias; o rizoma pode cruzar-se com raízes que ficam sujeitos. Há, portanto, que desfazer a dicotomia decalque/mapa, desmanchar limites e coordenadas, conjugar árvores e rizomas, compor florestas a partir do que foi excluído e escapar à língua e à história dominantes, ativando as subjetivações em processo. Enquanto a história se remete ao passado (faz dele árvore, hierarquia de significações, centros de subjetividade), a memória se instaura em diagrama, na duração (conexão de tempos) do presente (BERGSON, 1990), sem se submeter à imediatez do objeto. Ela vai e vem entre distâncias, descontínua e multiplamente, acentradamente – mesmo que se faça reler por conceitos totalizantes como sociedade ou civilização. A memória é feita de esquecimento e lacuna, revelação e ocultação da presença. Os modelos não se dualizam: o decalque é transcendente, mesmo produzindo fugas; o rizoma é imanente, mesmo se produzir hierarquias e despotismos. O livro-platô se faz sem pontos de conclusão ou culminâncias; os platôs se comunicam quaisquer uns com quaisquer outros, através de fendas. Os agenciamentos não são científicos ou ideológicos; são fluxos semióticos e sociais. Numa escrita rizomática, a história se aproxima e se afasta; o presente se recorta contra si mesmo para mostrar seus abismos e em sua obscuridade cavar a inteligibilidade, seu ordenamento sempre incompleto.

Indagações sobre a tragicidade na cena contemporânea remetem à necessidade de compreender processos de produção de subjetividade, sob as condições do capitalismo global. A “hegemonia do trabalho

imaterial" (NEGRI & HARDT, 2004) baseia-se em informação, imagens, relacionamentos e afetos – referidos estes ao corpo e à mente, como à alegria e à tristeza. A produção lingüística e simbólica envolve afetos entre os que se comunicam, seja por redes sociais ou mídia jornalística e publicitária. Embora esses trabalhadores não representem maioria numérica, são as características de suas atividades que modificam, hoje, o trabalho e a sociedade. Novas formas de exploração e alienação apropriam-se de idéias, afetos e emoções e os sujeitam a um regime de precarização contratual e desmedida das jornadas, desfronteirização lazer/labuta, emprego de curto prazo, flexibilização, mobilidade. A precarização do trabalho opera lado a lado com as interações em redes de comunicação: esta biopolítica penetra e constitui a vida social em todos os seus aspectos, estruturando cooperações e relações afetivas. Tudo isto se dissemina para outras formas de trabalho, interligando-as. O pós-fordismo tira de cena o operário como vanguarda revolucionária. A multidão que hoje movimenta as lutas sociais é de composição múltipla, de orientação desierarquizada e não guiada por partidos, mas por causas singulares. O trabalho em rede modifica os métodos de luta. A insurreição atual recusa a tomada de poder, pois se quer permanente, numa demanda de mais e mais democracia. A luta em rede não admite centralidade, disciplina fordista ou de exército; ela se pauta pela criatividade e auto-organização cooperativa, autonomia, afirmação de diferenças e busca de interesses comuns. A flexibilidade de ações e pautas permite rápidas mudanças no movimento deste corpo coletivo em rede, onde as classes se definem pelas lutas que travam e por suas propostas políticas.

O proletariado (um bloco de classes) constituía modelo que viabilizava a unidade das lutas. Aqui nos encontramos com o binarismo da árvore para lembrar que a multiplicidade da multidão é rizoma a

expressar as diferenças entre todos aqueles que se encontram sob o domínio do capital, buscando o comum entre as singularidades – a multidão é um tornar-se, sem exclusão de formas de trabalho. A partilha de conhecimentos científicos, da informação e dos afetos fazem do trabalho imaterial um produto em si mesmo, de natureza circulante em um meio expandido. Um “devir comum” se dá em trocas e partilhas das singularidades – biopolítica que reduz divisões qualitativas e constitui a multiplicidade da multidão. Neste aspecto, a divisão cidade/campo perde significado político: o trabalho cooperativo através das redes, a comunicação por rádio, TV e INTERNET, mudanças na paisagem urbana e rural criam zonas de integração e alguma indistinção campo/cidade. O camponês, o operário e o trabalhador em serviços tendem a deixar de constituir categorias separadas, o que contribui para a elaboração de pautas comuns em torno de ecologia e combate à pobreza. No teatro se conjugam as categorias em um só lugar: espectral (ver, *theatrein*) e expectar (experimentar expectativas). Brecht, Piscator, Meyerhold (homens da vanguarda de um teatro proletário) se encontram e abraçam o trágico, tensionando-se com ele.

Tais condições de saber e de vida social requerem esforços de pensamento acolhedores do ensaio como forma privilegiada de especulação sobre o que escapa aos modelos e ao par verdadeiro/falso. A história do teatro atual – um discurso que procura capturá-lo em seu acontecer – não pode estar livre de fortes tensões. A incompletude, as mudanças de rumo acompanham as reviravoltas da própria cena, sua errância. Adotar a múltipla visão é tomar os discursos como necessariamente singulares e falhos, no âmbito de um pensamento que se volta para compreender seus próprios processos e a produção subjetiva. O diálogo entre o mundo e o teatro exige vê-los desterritorializarem-se um no outro; abrem-se então fendas subjetivadoras que expõem

falibilidades na procura de inteligibilidades. A memória curta do presente dá testemunho das tensões com a memória longa, outro nome para a história (DELEUZE & GUATTARI, *idem*, v.1). Pensar o teatro é ensaiá-lo – tentar, repelir e repetir caminhos, como se faz no preparo da cena para escavar camadas de possíveis sempre singulares, sempre em rede rizomática. A árvore serve como pano-de-fundo, a fazer ver os acontecimentos que rompem com ela. Ensaiar é aderir ao provisório, lançar-se ao descentramento e desnaturalizar os procedimentos para ver neles a sua necessária porção de barbárie, a sua incivilidade civilizadora. Ensaiar a cena e o pensamento perfaz o caminho da hesitação.

Aqui me permito ensaiar analogias: apontar semelhanças não redutíveis à igualdade. Na cena e nas ruas, “O plural é o Mal” (BARTHES, s/d). Os trânsitos singular/múltiplo, eu/nós perfazem a face demoníaca e ameaçadora da multidão; confrontá-la seria mais fácil se ela se deixasse apanhar pela identidade de um partido, uma classe, uma etnia. “Tudo é um” (Heráclito), no bando dionisiaco como na multidão: ambos fogem à individuação e à lógica da quantificação. Suas diferenças operam, tragicamente, no âmbito do comum e na demanda de um corpo coletivo que não se contenta em ser corpo político e orgânico regulado pela ordem social e pelo Estado, fosse o da *polis* grega, seja o Estado atual. A multidão é corpo sem órgãos, rebelde e em êxtase como as bacantes. Os acontecimentos aparentemente desconexos das ruas de hoje mostram o fim das grandes e coerentes narrativas que a modernidade sonhou dar por universais. Nossa pós-modernidade é anti-saudosista e avessa ao derrotismo, fugindo ao povo e à nação. Recusando o corpo político, esse “monstro” entrega-se ao perigo e às possibilidades: confluência trágica que anuncia alternativas obscuras, na inclusão do “Outro” amaldiçoado e expurgado.

O desejo de democracia da multidão apresenta-se, possivelmente, em posição análoga ao da sociedade grega pré-formação da *polis*, contra os tiranos. A acima referida “urbanização do rural” é mais um fator de analogia com a Grécia Arcaica e trágica, pré-*polis*. Nosso teatro desfaz-se da unidade narrativa e abraça a errância do coro. Zé Celso assim o faz em *Os sertões*; do mesmo modo, Antônio Araújo e sua *BR-3*, circulando pelo Brasil em desfile de suas misérias nas águas do Tietê e da Baía de Guanabara: (des)territórios aquáticos que, sulcados, fazem e desmancham trajetórias. Roberto Alvim mergulha as personagens de *Ésquilo* na extrema obscuridade que as coloca num vai-e-vem entre a máscara individual e a indistinção arcaica de onde provêm (*Peep classic Esquilo*): são hieróglifos. Em quase imobilidade, os corpos e suas intensidades deslocam-se entre a *skene* e a *orchestra*; são estátuas e dançam no tempo. A arena política promove o encontro de Brecht, Artaud e o trágico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPIA, Adolph. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia, s/d.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo, Editora 34, 1995, 5v.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- GADELHA, Carmem. *Corpo, espaço, tempo – indagações sobre poética do teatro*. Rio de Janeiro: Editora Aretê, 2013.
- LEMGRUBER, Márcio. *Por que ler Montaigne*. Rio de Janeiro, mimeo, 2013.
- NEGRI, Antonio & HARDT, Michael. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner: um problema para músicos \ Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

WILLER, Claudio (org). *Escritos sobre Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

REDE DE ATORES NA CONSOLIDAÇÃO DO CURSO DE ARTE NO CAMPO NO SUL DO BRASIL

Tereza Mara Franzoni

A proposta de um curso de especialização em artes para formar moradores dos Assentamentos da Reforma Agrária, assim como profissionais que atuam nesses assentamentos, surgiu, em certa medida, como algo inusitado no âmbito da Universidade do Estado de Santa Catarina e, em particular, no âmbito do Centro de Artes. Articulada por professores de diferentes departamentos, com predominância de docentes oriundos das Artes Cênicas, na contra corrente do movimento institucional, a proposta apresentava uma estrutura curricular de formação não especializada, integrando música, artes cênicas e artes visuais. Ao ser apresentada contava não só com um leque de grupos artísticos e de movimentos sociais interessados em sua concretização, como também com financiamento oriundo do Conselho Nacional de Pesquisa, CNPq (UDESC, 2013). Além disso, diferentemente de muitas outras propostas de cursos, ela teve um histórico de tramitação institucional, pouco demorado para os parâmetros da UDESC. Entre sua apresentação no âmbito departamental e sua aprovação no conselho universitário, passaram-se apenas 3 meses.

As explicações que permitem compreender esses fatos e as características desse curso apontam para uma história cujos “fios” se ligam a acontecimentos que extrapolam em muito a instituição. A demanda

por uma formação em artes em assentamentos da Reforma Agrária chegou até nós em 2012, inicialmente para a formação de docentes para atuar nas escolas dos assentamentos. A solicitação era a de um curso de graduação e vinha de lideranças de grupos organizados dos assentamentos ligados a questão da cultura, articulados em grande parte pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, MST. Essas lideranças vinham de assentamentos rurais de Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul. Em 15 de setembro foi realizado um seminário reunindo professores e estudantes da UDESC com lideranças de assentamentos da Região Sul do país. O objetivo do encontro era desenhar a proposta de um curso, de forma que ela pudesse concorrer aos recursos disponíveis no Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária, Pronera⁵⁶. O grupo de professores mobilizado pelo seminário, e outros que se juntaram a esses, iniciaram a elaboração de propostas de conteúdos e disciplinas para o futuro curso, tendo em vista uma concepção que se pretendia integrada e horizontal reunindo linguagens artísticas e possibilidades de formação diversas. Mas, já no seminário, ficou claro que a concretização do curso demoraria bem mais do que as lideranças oriundas dos assentamentos esperavam⁵⁷.

Nesse meio tempo, abre um edital do Conselho Nacional de Pesquisa, CNPQ, a chamada CNPq/MDA-INCRA n. 26/2012, tendo em vista apoiar projetos de ensino, pesquisa e extensão que contribuíssem para o desenvolvimento científico e tecnológico do país, tendo como

56 Conforme o site oficial do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária, do governo federal (<http://www.incra.gov.br>), o Pronera é o principal programa governamental na área de educação do INCRA, que tem como objetivo ampliar os níveis de escolarização formal dos trabalhadores rurais assentados. Estabelecendo, entre outras iniciativas, projetos de educação voltados ao desenvolvimento das áreas de reforma agrária.

57 O projeto do curso superior de dança, elaborado no Centro de Artes da UDESC, o mesmo Centro de onde surgia a proposta do curso de formação em artes, teve seu processo de elaboração iniciado em 2008 e em 2012, quando se discutia o novo curso, ainda não havia sido implementado.

uma de suas linhas “Comunicação, projetos artísticos e culturais em comunidades de assentamentos rurais”⁵⁸. O edital surgia como a possibilidade de viabilizar, em dimensões menores do que aquelas pensadas para um curso de graduação, a experiência de formação em artes para assentados da reforma agrária. Restavam, contudo, alguns problemas. O edital do CNPq financiava cursos de pós-graduação, o público do curso já não era mais o mesmo e nesse sentido era necessário verificar se havia demanda, além disso o projeto ainda precisaria ser aprovado em tempo recorde pois a implementação deveria ser feita em 2013. A aprovação na UDESC, graças ao financiamento do CNPq e a ausência de despesas para a instituição, além do esforço pessoal da coordenadora geral do projeto, foi resolvida em abril de 2013. Quanto à demanda e a efetiva articulação dos candidatos ao curso, inclusive com apoio para divulgação nos assentamentos e realização das inscrições, os resultados foram obtidos graças a rede de articulação das lideranças envolvidas na elaboração da proposta com o apoio do MST.

A especialização em Artes no Campo foi assim formalizada junto ao CNPq e a UDESC, com o compromisso de envolver vários aspectos: o oferecimento de uma formação em artes; a produção de conhecimento sobre a realidade vivida pelos assentados e sobre suas formas de manifestações artístico/culturais; a preparação dos professores da UDESC para uma futura licenciatura e para trabalhar com *educação do campo*; e a experimentação conjunta em atividades práticas e produções artístico/culturais que fortalecessem o diálogo e a colaboração entre assentados e universidade. A formulação desses compromissos, deuse do resultado de várias pequenas reuniões, da troca de e-mails, e de

58 O edital completo encontra-se no sítio do CNPq (<http://www.cnpq.br>), na página referente as chamadas públicas.

uma tensão bastante frutífera, entre a expectativa das lideranças dos assentados e as expectativas dos professores envolvidos.

Com o início do curso, em agosto deste ano (2013) se inserem outros atores na rede que articulou e construiu a especialização em Arte no Campo, os estudantes. Entre esses estão graduados de diversas áreas do conhecimento, que moram em assentamentos da reforma agrária e/ou que trabalham nesses assentamentos, além de 13 egressos dos cursos de artes, oriundos de áreas urbanas⁵⁹. Os estudantes oriundos dos assentamentos, ou que neles trabalham, são a conexão entre a proposta de formação, enquanto política pública, e a realidade que se pretende atingir. Eles não são, contudo, meros intermediários entre os “conteúdos da formação” e seus efeitos no meio rural. A mediação feita por eles transforma também esses “conteúdos”, assim como aqueles que se propõem a oferecê-los, sejam pessoas ou instituições. Da mesma forma, esses estudantes, são atravessados por condicionantes outros que orientam muitas de suas relações com a dinâmica do curso, com o conhecimento do tipo acadêmico e com as concepções e experimentações em arte oferecidas no contexto do curso.

Outras questões se colocam então a partir dos novos atores: Como esses estudantes veem e agem sobre a proposta de curso que lhes é apresentada? Como percebem a reverberação dessa em suas vidas? O que pensam sobre as proposições/experiências em arte que lhes são apresentadas? Conhecer a experiência artístico cultural vivida e proposta por esses estudantes, nos coloca diante da necessidade de questionar as hegemonias presentes no olhar acadêmico sobre as práticas artísticas contemporâneas e sobre a história das artes do espetáculo, das artes

59 Os estudantes já formados em artes, em sua maioria na UDESC, atuarão no apoio à grupos de jovens dos assentamentos rurais que manifestaram o desejo de desenvolver atividades na área da arte e da cultura.

visuais e da música. A ampliação da história das práticas artísticas, das concepções sobre a arte e das relações entre arte e política tem sido possíveis principalmente graças ao olhar daqueles que tradicionalmente foram alijados inclusive da possibilidade de serem pensados como produtores de arte. As práticas e concepções oriundas das experiências dos movimentos da reforma agrária, do meio rural popular podem recolocar e renovar as questões relativas às problemáticas das relações entre “erudito” e “popular”, arte e política, Estado e cultura.

A pesquisa, aqui apenas esboçada, pretende investigar, em linhas gerais, como os diversos atores envolvidos no curso de especialização em Arte no Campo, traçam suas relações e movimentos de associação para construir essa proposta de ensino em artes no contexto da *educação do campo*, tendo como foco a perspectiva dos estudantes do curso. A hipótese principal é a de que o curso de especialização em Arte no Campo vem se constituindo graças a um conjunto de atores que, até o momento dialogam em um campo de ação institucional e relativamente conhecido. A entrada dos estudantes, oriundos de uma realidade bastante diversa daquela com a qual a universidade pública – situadas nas regiões urbanas – tem trabalhado, deve trazer elementos importantes para pensar o acesso ao ensino público universitário, o acesso ao conhecimento acadêmico na áreas de artes, e as possibilidades de diálogo entre esse conhecimento e a realidade dos estudantes.

O trabalho a ser desenvolvido tem como base a perspectiva metodológica desenvolvida por Bruno Latour (2007) em sua Teoria Ator Rede, ANT. Nesta perspectiva não há nada que possa ser definido a priori. Mesmo aquilo que chamamos de sociedade ou de determinações sociais, deveriam ser designados como rastros de associações entre elementos heterogêneos, um tipo de conexão entre coisas que não são, elas mesmas, sociais. Neste sentido é que o social não é, para ele,

um domínio especial, mas um movimento particular de reassociação e reagrupamento. Nessa perspectiva o pesquisador também é repensado, pois a ideia de que o observador possa olhar com uma espécie de "olhar panoptico", é refutada na ANT. Nos "grupos", "instituições" e "processos" estudados, devem ser incluídos também os porta-vozes mediadores, ou seja, os próprios cientistas sociais e sua ciência, as estatísticas, os periódicos, enfim, os pesquisadores e seus "dados".

A sociologia das associações pretende rastrear os atores e as relações que consolidam o próprio "fato científico". O que faz com que "grupos" existam ou desapareçam é a possibilidade de uma associação híbrida de atores. Latour (2007) apresenta uma estratégia para a tarefa de traçar redes, a começar pelo enfrentamento da teoria social em suas clássicas distinções, como o micro e o macro, o global e o local, o indivíduo e a estrutura, entre outras. A proposta é mostrar que as redes permitem a circulação de entes locais que podem se tornar globais, assim como dos mecanismos e mediadores que produzem processos de individualização, subjetivação ou personificação. Em uma "sociedade plana", conforme propõe a noção de rede (sem hierarquias estabelecidas a priori pelas teorias) as noções de "local" e "global", não são hierarquizáveis, mas resultam do estabelecimento de relações.

O curso, ao ser aprovado no CNPq e na UDESC, insere-se na rede de articulação formal do Pronera, e nasce também, como os demais cursos dessa rede, pautado pelas reflexões e questões trazidas pelo que tem sido chamado, tanto pelos pesquisadores da área, como pelas políticas governamentais recentes, de *educação do campo*. Essa, segundo Antônio Munarim (2010, p. 10), é "uma concepção de educação forjada a partir da luta pela terra e por políticas públicas empreendidas pelos movimentos e organizações sociais do campo", o que passa a ocorrer, quando a partir

da segunda metade dos anos 1990 esses movimentos e organizações destacam em suas pautas a questão da educação escolar.

Não se trata contudo de qualquer educação escolar nem tão pouco, somente dela. Trata-se, segundo o autor, de um movimento que busca fortalecer a emancipação e a resistência daqueles que vivem no campo. Ainda que o tema seja relativamente recente, já é possível encontrar vários trabalhos sobre a concepção de *educação do campo*, assim como sobre as experiências nesse sentido (Munarim et al, 2010; Aued e Vendramini, 2009). Uma das principais referências para pensar a questão tem sido a pesquisadora Roseli Caldart (2000; 2002), que, como outros, tem estabelecido a relação entre essa concepção e a pedagogia do Movimento Sem Terra. O conceito *educação do campo*, tem sido utilizado predominantemente por intelectuais que se encontram na rede de relações próximas aos movimentos sociais do campo, em especial o MST. A literatura sobre arte no campo, contudo, pulveriza-se em áreas e perspectivas teóricas diversas, não sendo possível traçar um eixo comum para elas.

Nesse sentido, os estudos sobre as manifestações artísticas no “meio rural”, ou “no campo”, ou ainda, “em assentamentos da reforma agrária”, não encontram uma unidade, como no caso do “objeto” *educação do campo*. Para consolidar esse outro “objeto” será necessário ampliar o olhar e, buscar nas artes as formulações que consolidem vínculos e aproximações com as manifestações expressivas dos moradores dos assentamentos da reforma agrária, olhar para as formas de sociabilidades por eles criadas, ficar atento às manifestações estético-políticas dos movimentos organizados do campo e às suas leituras e apropriações das formas artísticas disponíveis. Chamo atenção aqui para esses três aspectos: as manifestações expressivas, termo cunhado por Martins (2009) que faz referência às manifestações que reúnem conteúdo

estético e identitário; formas de sociabilidade, conceito de Simmel (2005; 2006) que aponta para as formas de associação, do estar juntos, das relações lúdicas e gratuitas; e, por fim, as manifestações estético-políticas (Franzoni, 2012) que apontam para formas e estratégias de organização e manifestações políticas profundamente estéticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUED, Bernadete W.; VENDRAMINI, Célia Regina (org). *Educação do Campo: desafios teóricos e práticos*. Florianópolis: Insular, 2010.

CALDART, Roseli Salete. *A Escola do Campo em Movimento*. In: BENJAMIN, Cesar; CALDART, Roseli Salete. (Orgs). *Por uma Educação Básica do Campo*. Coleção por uma educação básica no campo. nº 0, Brasília: DF. Articulação Nacional Por Uma Educação do Campo, 2000.

CALDART, Roseli Salete. *Por uma Educação do campo: Traços de uma identidade*. In: Kolling, Edgar Jorge et all (org). *Educação do Campo: Identidade e Políticas Públicas*. Coleção Por uma educação do campo. nº 04, Brasília: DF. Articulação Nacional Por Uma Educação do Campo, 2002.

FRANZONI, Tereza Mara. *Teatralidade e sociabilidade no planejamento urbano na Ilha de Santa Catarina: um caminho entre o passado e o presente, a técnica e a política, a política e a festa*. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia social) — Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

LATOUR, Bruno (2007). *Reassembling the social: An introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press Inc: New York.

MARTINS, Pedro. *Manifestações expressivas de cabo-verdianos em Lisboa: identidade e estética*. In: MARTINS, Pedro (org.). *Territórios e Sociabilidade: temas e práticas interdisciplinares*. Florianópolis: PEST, 2009a.

MUNARIN, Antônio. *Educação do Campo, desafios teóricos e práticos*. In: MUNARIN, A. et. al. *Educação do Campo: Reflexões e Perspectivas*. Florianópolis: Insular, 2010.

MUNARIN, Antônio. et. al. *Educação do Campo: reflexões e Perspectivas*. Florianópolis: Insular, 2010.

SIMMEL, Georg. *O indivíduo e a liberdade*. In: SOUZA, Jessé & ÖELZE, Berthold. 2005. *Simmel e a modernidade*. 2a. ed. Brasília: UNB. . 2005.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais de sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

UDESC. Conselho Universitário. Cria o Curso de Pós-Graduação "lato sensu" de Especialização em Arte no Campo, no Centro Artes – CEART, da Fundação Universidade do Estado de Santa Catarina. RESOLUÇÃO Nº 010/2013, de 16 de abril de 2013. Disponível em: <http://artenocampo.files.wordpress.com/2013/08/resoluc3a7c3a3o-consuni-010-2013-cria-o-curso-arte-no-campo.pdf>. Acesso em: 02 set 2013.

6

GT PEDAGOGIA DAS ARTES CÊNICAS

LUTA ESTÉTICA E POLÍTICA DA UNIVERSIDADE E DA ESCOLA PÚBLICA NA FORMAÇÃO DAS NOVAS GERAÇÕES

Rogério Adolfo de Moura

As discussões sobre o ensino da arte teatral, na universidade e na escola pública tem sido uma constante nas últimas duas décadas. Este parece ser um tempo, ora de luta, ora de reconciliação entre o que chamaria de forças formadoras dos humanos, a arte e a ciência. Parece ser um tempo avassalador, no qual a irmã irada ciência esgarçou, recortou, colou, expandiu o corpo humano, para dentro e para fora, radicalizando o conceito de dissolução de suas fronteiras. Tem sido um movimento para dentro e para fora dele mesmo, para dentro e para fora até mesmo do sistema solar, da galáxia, com a força dos deuses-ex-machina Kepler, Hubble e pequeninas sondas que arrastaram a consciência humana para longe, como que numa repetição mântica sem fim da vinheta de Jornada nas Estrelas.

Sim! Parece difícil, mas teríamos que pensar qual seria então o papel da arte numa realidade na qual o chamado ponto de Arquimedes, e, portanto, a consciência e o próprio corpo humano, foram lançados ao espaço, para pairar como um extra-e-terrestre sobre o mundo azul. Para sentir um pouco da vertigem da reinvenção deste mundo, com a consciência pairando fora dele, embarque aqui: www.vimeo.com e procure por "ISS" (International Space Station ou Estação Espacial

Internacional. Sim! Homens e mulheres do teatro precisam pensar o que seria esta nova estatura humana, espécie de teatro físico esgarçado para fora do *Oikos* (para fora da casa humana, do planeta terra), refletindo a partir daí quais seriam as consequências para aqueles que praticam(aram) e ensinam(aram) a arte num mundo cujo suporte sempre foi o corpo orgânico e a mente do homo sapiens sapiens.

Longe da exuberância propiciada pela contemplação do planeta azul lá de cima, quase que encarcerados num planeta terra que às vezes nos lembra o cenário do filme *Elysium*, do diretor Neil Blomkamp, seria preciso pensar o ensino da arte, com os pés bem fincados na terra, em meio a um conjunto de mudanças políticas que num primeiro momento põem em questão o que significaria ser uma gigante sexta economia planetária de pés sujos ou de barro. Trata-se de uma situação sem precedentes esta da emergência das três irmãs da Ásia (Índia, China e Rússia) e do caboclo do sul (Brasil) que foram lançados a partir da alcunha de BRICs e emergentes numa nova geografia de poder, mas em cujas bases sociais permanecem desigualdades de toda ordem, colocando em questão os objetivos e fins do ensino da arte em meio a desigualdades tão persistentes.

O ensino da Arte e particularmente do Teatro, vem sofrendo o que poderíamos chamar uma migração do campo das teorias e formulações epistemológicas para as salas de aula na universidade e na escola pública, marcadamente pelo trabalho das mãos e pelo labor dos corpos e mentes de várias gerações de pensadores, professores, pesquisadores brasileiros, numa diáspora, difusão e migração de cérebros e de conhecimentos da Europa em direção às Américas do Norte e depois do Sul. Há também uma vigorosa contribuição nacional, compreendida pela tradição e prática do Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Estes percursos migratórios, em certa medida em sentidos opostos, tenderão

no século XXI a se mesclar um pouco mais com um pensamento menos herdeiro e tributário da Europa, contaminando-se com uma ou várias Epistemologias do Sul, conforme o pensamento de Sousa Santos (2010). Ao mesmo tempo, este percurso de construção de teoria, teorizações, apropriações de conceitos passa a fazer parte de formulações e engenharias curriculares, mais ou menos justas, mais ou menos transparentes, muitas vezes descolando o narrador de seu olho, de sua mão, de sua alma (no sentido benjaminiano), o que não exclui o próprio embate da arte com a ciência.

No âmbito da afirmação de nações até então marginais no cenário econômico e estratégico no mundo, um importante aspecto para a reflexão é, como já propus em textos anteriores, pensar o impacto da Conferência de Nova Delhi, Conferência das Nações Unidas que reuniu em 1993 os países mais populosos do mundo, para discutir as metas do milênio e os impactos da Conferência de Jomthien em "Educação para Todos" de 1990.

Fincando o pé ainda mais na terra, seria preciso retomar um percurso constitucional, institucional e político que resgata as vitórias a partir da Constituição de 1988, a qual garantiu em seu Artigo Art. 205 que "a educação é direito de todos". A LDB (Art 26, Parágrafo 2º. Leis 12287(10) e 12796(13), Art. 32, Inciso 2º (Ensino Fundamental), Artigo 36 Inciso 2º. (Ensino Médio), garantiu entre outras coisas a vinculação entre o trabalho, a educação escolar e as práticas sociais, mas que também assegurou a obrigatoriedade do Ensino de Arte e abriu, portanto, toda uma discussão que diz respeito à centralidade da arte e da cultura na constituição e afirmação de uma identidade nacional.

No que tange à Educação Superior, a LDB destaca em seu Artigo 43 e Inciso I a "criação cultural, o pensamento reflexivo e o desenvolvimento do espírito científico".

Já no âmbito dos Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental, cria-se como se sabe, uma alternância entre as quatro linguagens artísticas no Ensino Fundamental e insere-se o ensino da arte no ensino médio, vinculado a linguagens, códigos e suas tecnologias, o que em certa medida traz uma diluição da sub-área específica do teatro e cria ao mesmo tempo uma pressão para vê-lo (a) articulada num embate maior com a tecnologia da informação e mesmo com a grande área da comunicação, como está enfatizado por exemplo, em relação às linguagens áudio-visuais.

Estes apontamentos do ordenamento institucional e político educacional fornecem um parâmetro institucional e político para que se identifique a ideia do direito a educação e dentro dele do direito à Arte, embora esta última já apareça neste conjunto das leis e ordenamento, um tanto quanto diluída.

No caso específico do Teatro, no que diz respeito ao terceiro e quarto ciclo, alguns objetivos, conteúdos e critérios de avaliação mereceriam ser problematizados à luz do percurso acadêmico da formação do licenciando em teatro, identificando aí em que medida haveria ou não uma organicidade entre uma formação densa e abrangente pretendida no ensino superior e as condições de reprodução no nível do chão da escola pública para o licenciado em arte (notadamente os aspectos do tempo, do espaço e da própria formação deste licenciando/licenciado).

Na Licenciatura em Teatro, regulamentada principalmente pelos Pareceres 146(2002) e 195(2003), bem como pela Resolução 04 (2004), ali já se estabeleceu com certa organicidade, o percurso formativo do estudante e perfil desejável, competências e habilidades a serem desenvolvidas, bem como conteúdos curriculares. Aponta-se também a diversidade de campos de estudos relacionados a esta formação,

indicando-se, de maneira mais ou menos breve, o Estágio Supervisionado como componente importante da base curricular, destacando a possibilidade de sua realização em laboratórios dentro da instituição de nível superior e em vários momentos do percurso acadêmico, fazendo alusões diretas a uma formação corporal.

Já o Decreto 6755, de 29 de janeiro de 2009 instituiu a Política Nacional de Formação de profissionais da Educação Básica, representando uma vitória e um passo importante para esta categoria profissional. Cabe destacar, no entanto, como o decreto configura-se como uma vigorosa carta de direitos e de implementação de políticas sociais no campo específico sobre o qual versa, não incorporando praticamente em nenhum trecho elementos que pudessem apontar a importância de um direito estético no ato de aprender a ser professor, ainda assim induzindo políticas do corpo (SANT'ANNA:2005), ao menos nas entrelinhas. O decreto seria, portanto, entre todos os documentos mencionados e brevemente aqui discutidos, o que mais consolida o seccionamento entre um direito político e social e outro, de ordem estética, cujo suporte seria um corpo e uma mente reunidos, alusão aí tanto ao pensamento de Espinosa, quanto as referências indo-arianas e hindus, que muito antes do pensamento grego, pensavam estas duas dimensões como inseparáveis, ou ainda como um *Atman*, conforme o conceito de Zimmer (1986:20), ou uma espécie de Eu unificador do corpo e da mente que em certa medida expressaria uma pedagogia da vida e da arte em cuja base estão os conceitos da *ahimsa* e da *Satyagraha*.

Destas considerações iniciais, caberia detectar ou apontar alguns pontos ou horizontes de tensão, que a nosso ver são cruciais para o ensino da arte e da arte teatral na conjuntura atual da educação brasileira e por extensão, no contexto global.

Primeira Consideração: O embate entre a ciência e a arte, na forma como se consolidou nas últimas décadas do século XX e este travestimento da ciência em tecnologia, fazem pensar quais formas de luta política e estética são viáveis aos artistas e educadores de uma modernidade líquida, para recolocar a arte teatral e o pensamento estético no centro dos processos de ensinar e aprender na escola e na universidade;

Segunda Consideração: Discrepâncias entre o formato e modelo de formação dos licenciandos em arte e de pedagogos em relação às condições concretas de reprodução social na escola pública, o que inclui a grade curricular, o espaço, as dificuldades de abarcar todo o conteúdo em termos de teoria, prática e estética do teatro, poderiam sugerir um processo de formação nas duas pontas, universidade e escola pública, que se caracterizaria como desigual, no plano político institucional, mas também e sobretudo no nível dos arranjos curriculares e mesmo de um enfrentamento intra-área, ou seja dentro do próprio campo das linguagens artísticas e entre elas e outros como o amplo campo hoje considerado áudio-visual e ou das comunicações e das tecnologias.

Terceira Consideração: As lutas por mudanças poderiam e deveriam ocorrer em vários níveis e dimensões: É uma luta estética e política, o que teria que envolver o campo institucional e mesmo da lei, propiciando a emergência de um direito estético que incluísse a criação, o pensamento estético como metas dos sistemas de ensino, assim como ocorre com a busca de garantia de direito social e político. Estas lutas também são lutas transfronteiriças. Assim, se não for possível romper o isolamento linguístico que separa nações e territórios do mundo, as quais poderiam se converter em propositoras e inventoras de novas epistemologias, este novo equilíbrio entre ciência e arte, entre direito político e direito estético, se diluirá em mais uma cadeia de tentativas frustradas de mudar a relação periférica que a prática e o ensino da arte mantém com as outras ciências.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FICHER-LICHTE, E. Dissolução das fronteiras do corpo. Sobre a relação entre stética do efeito e teoria corporal. CADERNOS GIP CIT. Estudos do Movimento III: *Corpo, fronteiras e conexões* –PPGAC-UFBA, ano 13, n.24,2010.

GLEISE, J. O verbo e a carne. In. SOARES (Org.) *Estudos sobre o corpo*. Cmpinas: Papyrus, 2007.

GREINER, C. *O corpo*. São Paulo: Ana Blume, 2007.

SANT" ANNA, D. B. *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade: 2005.

SOUSA SANTOS, B. *Epistemologias do Sul*. (Org). São Paulo: Cortez, 2010.

FILMES E DOCUMENTOS CONSULTADOS NA INTERNET:

Constituição Federal de 1988. Disponível em: www.planalto.gov.br (Leis)

LDB 9496/96. Disponível em: www.planalto.gov.br (Legislação).Consulta em 01.10.2013. (Legislação)

Diretrizes Curriculares Nacionais. Disponível em: www.mec.gov.br (CNE-Conselho Nacional de Educação), documentos, Resoluções e Pareceres. Consulta em: 01.10.2013.

Conferência de Nova Delhi de 1993. Conferência da UNESCO. Documento disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001393/139393por.pdf> , consulta em 01.10.2013.

Elysium. Direção Neil Blomkamp, 2013

2010. O ano em que fizemos contato. Direção: Peter Hyams. DVD. 2004.

MEDIAÇÃO TEATRAL EM OURO PRETO: PRIMEIROS PASSOS DE UMA PESQUISA

Davi de Oliveira Pinto

O presente texto é uma breve reflexão sobre o início de uma pesquisa em/sobre mediação teatral. Esse é um campo de investigação complexo – dentre as inúmeras vertentes de pesquisa em/sobre artes cênicas –, particularmente por focalizar o espectador e as relações que ele estabelece com a cena teatral, assim como os modos pelos quais artistas e educadores podem intervir na ampliação e aprofundamento dessas relações.

Em sua primeira fase, do início de 2013 a meados de 2014, a pesquisa teve por nome “Mediação teatral: trânsitos e possibilidades” e foi desenvolvida por alunos do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto – MG (DEART/IFAC/UFOP)⁶⁰, orientados pelo autor deste texto e integrantes da primeira formação do Grupo de Pesquisa em/sobre Ensino/aprendizagem de Artes Cênicas e Mediação Artística (GPEACMA), devidamente cadastrado no CNPQ.

60 Considera-se pertinente agradecer aqui à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFOP, à Pró-Reitoria de Graduação da UFOP e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior, pelas bolsas concedidas, e agradecer, também, aos orientandos Emerson Fernandes Pereira, Giovany de Oliveira Silva, Lucas Martins da Silva, Luisa Aguiar Arrigoni, Marta Vieira Babsky, Matheus Borelli dos Santos e Nicole Maria da Costa Silva, e à licenciada em Artes Cênicas Ana Amaral Nunes Pereira, pela parceria e interlocução em diferentes momentos da pesquisa.

Deve-se acrescentar que, desde meados de 2013, o trabalho de campo do GPEACMA tem sido desenvolvido conjuntamente às ações do projeto de extensão “Media UFOP: comunidades escolares de Ouro Preto”, idealizado e coordenado pelo autor deste texto⁶¹.

Dentre os objetivos da pesquisa, podem ser destacados três: 1) compreender os conceitos de mediação cultural, mediação artística e mediação teatral; 2) investigar maneiras de efetivar processos de mediação teatral; 3) colaborar para o alargamento do horizonte teatral de públicos diversos, enfatizando alunos e professores da rede pública de ensino da Educação Básica de Ouro Preto.

A metodologia inspirou-se na pesquisa-ação, de acordo com a compreensão dessa modalidade investigativa apresentada por Michel Thiollent⁶², o qual afirma que “a pesquisa-ação pode ser vista como modo de conceber e organizar uma pesquisa social de finalidade prática e que esteja de acordo com as exigências próprias da ação e da participação dos atores da situação observada”⁶³.

Nesse sentido, a pesquisa aproximou-se das proposições desse autor, uma vez que se visou não somente a produção de conhecimento teórico sobre o tema abordado, mas uma efetiva aplicação desse saber na transformação de situações sociais, entre elas, a baixa frequência de teatro por comunidades escolares da rede pública de ensino da Educação Básica de Ouro Preto. Quanto à “participação dos atores da situação observada”, esse aspecto foi trabalhado na medida em que o agir e o falar dos espectadores que participaram das mediações teatrais empreendidas foi decisivo para os rumos que a pesquisa foi tomando.

61 Portanto, cabe também aqui um agradecimento à Pró-Reitoria de Extensão da UFOP, pelas bolsas e o apoio constante.

62 THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 2011.

63 *Idem, ibidem*, p. 32.

O referencial teórico utilizado se constituiu de livros e artigos de autores que tratam direta ou indiretamente da mediação teatral. Alguns desses aportes advindos da revisão bibliográfica procedida durante a pesquisa podem ser trazidos para este texto, como pontos de partida para a presente reflexão.

Flávio Desgranges⁶⁴ descreve sua visita ao Museu D'Orsay, em Paris, e a experiência que viveu ao fruir os quadros de uma das galerias e observar outros visitantes que, após percorrerem o mesmo trajeto, fruíam a paisagem parisiense enquadrada por uma das janelas do museu. A hipótese do autor é a de que essas pessoas, sensibilizadas pelas características pictóricas presentes nos quadros que antecederiam essa janela, haviam, de algum modo, tido seu olhar mediado, tornando-o mais propenso a redescobrir o cotidiano como um novo objeto de fruição.

Essa hipótese, e uma série de outros aportes contidos nessa mesma obra de Desgranges – entre outros livros e artigos do mesmo autor – nortearam do ponto de vista teórico e metodológico a pesquisa realizada. Foi surgindo a convicção de que a mediação teatral deveria expandir as possibilidades de o espectador se vincular ao espetáculo teatral, a partir de diversas estratégias de sensibilização, e não somente por meio de um acúmulo de informações lineares sobre a obra, o artista e o contexto.

Também se tornou nítida a ideia de que todos os envolvidos em processos de mediação teatral mediam e são mediados, inclusive por fatores não planejados, a exemplo dos frequentadores do museu descritos por Desgranges, os quais, a princípio, foram, até onde se sabe, involuntariamente mediados pelos próprios quadros em relação à

64 DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003, p. 13-18.

paisagem do entorno do museu, e não por um monitor que os estivesse guiando, assumindo assim, propositalmente, a função de mediador.

Indo também nessa direção, Taís Ferreira⁶⁵ relata e reflete sobre uma experiência de mediação teatral realizada junto a crianças de uma escola de Bento Gonçalves – RS. Essa autora argumenta que, para além de ações de mediação teatral que se planejem, executem e avaliem, prévias ou posteriores aos espetáculos teatrais, não se deve perder a noção de que

Durante horas de seus dias e noites, as crianças, nas conjunturas contemporâneas, encontram-se diante das telas da televisão, do cinema e dos computadores, perante eventos que assumem caráter de espetáculo, como o teatro, os artistas de rua, os folguedos folclóricos, o circo, e outras novíssimas invenções digitais de complexo manuseio.⁶⁶

Ou seja, estamos todos mediando e sendo mediados, voluntária ou involuntariamente, em nossos acelerados cotidianos, numa enxurrada contínua de informações de toda ordem, advindas de mídias diversas, cuja quantidade tende a fazer com que não nos demos conta do quanto essa rede ininterrupta de mediações influencia nossos encontros com objetos da arte e da cultura.

Na perspectiva desses encontros, Maria Lúcia Pupo, a partir da observação de ações de mediação efetuadas na Casa do Gesto e da Imagem, em Paris, conclui suas reflexões dizendo que

65 FERREIRA, Taís. *A escola no teatro e o teatro na escola*. Porto Alegre: Mediação, 2006.

66 *Idem, ibidem*, p. 115.

Arte e pedagogia deixam de ser campos antagônicos e passam a engendrar um novo espaço de atuação, protagonizado por seus respectivos profissionais. Dito em outras palavras, estamos diante de uma acepção singular do termo: a mediação passa agora a constituir, em si mesma, uma modalidade de criação.⁶⁷

O que mais se destaca na citação acima, em relação à presente reflexão, é a concepção da mediação como um processo de criação em si mesmo. Buscou-se, nas ações da pesquisa em tela, que os espectadores participantes assumissem uma atitude criativa diante do espetáculo a ser visto ou já assistido. Houve um fazer artístico que permeou as ações de mediação, desse modo, inventaram-se mediações nas quais a relação entre espectador e espetáculo fosse mediada por meio de processos que fossem além de uma troca verbal de pontos de vista sobre o espetáculo.

Uma referência metodológica que também indicou a importância da ultrapassagem do conceito de mediação como uma atividade exclusivamente verbal e pouco criativa, é um artigo de Ingrid Dormien Koudela, em que a autora – dirigindo-se a professores da Educação Básica, e baseando-se em proposições de Suzanne Langer – apresenta duas abordagens que iluminaram a pesquisa ora focalizada:

O **método discursivo** aposta principalmente na mediação de informações (palestras introdutórias, documentos em forma de textos) e na troca verbal de opiniões (debates). Ele visa principalmente ao conhecimento cognitivo e racional.

67 PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Mediação artística: uma tessitura em processo. *Urdimento*, n. 17, set. 2011, p. 21. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/58/56>>. Acesso em 17/04/2013.

O **método apresentativo** utiliza técnicas criativas e lúdicas na preparação para a visita ao teatro e leitura do espetáculo após a volta à escola, como jogos, desenhos e rodas de conversa, através das quais os alunos contam a sua experiência sensível. Visa primordialmente à compreensão associativa e emocional. [grifos da autora]⁶⁸

A indicação desses dois métodos – sem falar aqui nas diversas outras contribuições advindas desse artigo de Koudela – foi de grande relevância para a invenção das ações mediadoras. A partir do espetáculo em foco e do público pretendido, a equipe do grupo de pesquisa se decidia por atividades discursivas e/ou apresentativas, buscando sempre as que pareciam mais adequadas a cada caso em particular.

Tendo em vista os aportes citados e comentados, entre outros, foram planejadas, executadas e avaliadas algumas mediações teatrais, das quais duas serão destacadas – a primeira e a última – como momentos significativos para a presente reflexão.

A primeira mediação teatral realizada pelo GPEACMA teve, como espetáculo escolhido, *Líquido Tátil*, do grupo belorizontino *espanca!*⁶⁹, apresentado durante o Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana – Fórum das Artes, em sua edição de 2013, evento realizado anualmente pela UFOP⁷⁰.

O público que participou da mediação teatral foi composto de alunos e professores de disciplinas da Licenciatura em Artes Cênicas e do Bacharelado em Interpretação, cursos oferecidos pelo DEART/IFAC/UFOP.

68 KOUDELA, Ingrid Dormien. A ida ao teatro. In: TOZZI, Devanil; COSTA, Marta Marques. *Teatro e dança: repertórios para a educação*. Volume 2 – As linguagens do teatro e da dança e a sala de aula. Secretaria da Educação, Fundação para o Desenvolvimento da Educação. São Paulo: FDE, 2010, p. 22-24. Disponível em: <Disponível em: <TTP://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/Administracao/Anexos/Documentos/420110113111518volume%202%20baixa.pdf>. Acesso em 07/01/2013.

69 Cf. <http://espanca.com/c/pecas/liquido-tatil/>

70 Cf. <http://www.festivaldeinverno.ufop.br/2013/>

Após levantar material sobre o grupo *espanca!* e o espetáculo *Líquido Tátil*, elaborou-se um roteiro de atividades para a mediação prévia: um jogo para conhecimento mútuo dos participantes e três propostas de improvisação. A primeira improvisação foi feita por duas duplas, que dialogavam, sendo que um jogador fazia os movimentos de braços e mãos e o outro, sentado no colo do primeiro, criava as falas (proposta inspirada em falas ditas pelos atores/personagens ao longo do espetáculo). A segunda foi desenvolvida por grupos de três jogadores, tendo como estímulo um banco (inspirado no sofá que fazia parte do cenário do espetáculo) e um ursinho de pelúcia (inspirado no cachorro de pelúcia que era objeto de cena do espetáculo). Por fim, os jogadores improvisaram todos juntos, tendo como estímulo a projeção via data show do início de um filme norte-americano que tem como protagonista a cadela Lassie (assunto de uma discussão feita pelos atores/personagens ao longo do espetáculo).

Esse mesmo público (com algumas variações) assistiu o espetáculo e participou da mediação posterior, que foi feita inicialmente exibindo-se uma reportagem com os atores/personagens do espetáculo, seguida de um desenho feito pelos participantes da mediação, sobre aspectos considerados mais significativos em relação a *Líquido tátil*, atividade sucedida pela exposição e explicação de cada desenho por seu autor e finalizada com uma conversa que partiu desses diversos estímulos.

A última mediação teatral realizada pelo GPEACMA, dentro dessa primeira etapa da pesquisa, definiu como objeto o espetáculo *Zôo-ilógico*, do grupo paulista *Cia Truks – Teatro de Bonecos*⁷¹, que aconteceu dentro do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana – Fórum das Artes, em sua edição de 2014⁷².

71 <http://www.truks.com.br/espetaculos-detalle.php?id=8>

72 <http://www.festivaldeinverno.ufop.br/2014/index.php>

O público que participou dessa mediação foi constituído de alunos e professores do 4º e 5º Anos de uma escola pública localizada num subdistrito de Ouro Preto.

Foi feito um levantamento sobre grupo e espetáculo, para inspirar a criação de ações mediadoras, sendo que o público já era conhecido de um dos bolsistas, por conta de um projeto anteriormente realizado naquela escola. A mediação prévia começou com uma conversa feita na escola, onde se perguntou às crianças se já tinham ido ao teatro e, mais especificamente, ao teatro de bonecos. Em seguida, foi proposto às crianças que manipulassem diversos objetos de seu cotidiano doméstico e escolar (peneira, copo, litro, colher, caneta, laço de cabelo, bule etc.), enquanto eram exibidas imagens de animais em zoológicos. Depois de experimentarem o material, escolheram e improvisaram alguns animais com os objetos em movimento.

No trajeto de micro-ônibus entre o subdistrito e o local em Ouro Preto onde se deu a apresentação do espetáculo, os mediadores propuseram que cada aluno falasse palavras relativas ao que estava sendo vivenciado na viagem.

No dia seguinte à ida ao teatro, as crianças todas juntas desenharam e escreveram num papel Kraft as impressões que tiveram das mediações prévias e do espetáculo assistido. A partir dos desenhos, os mediadores conversaram com os alunos sobre as coisas que mais haviam chamado a atenção em todo esse processo.

Tendo em vista as duas mediações teatrais aqui descritas – e também outras ações, leituras e discussões efetuadas –, alguns resultados, ainda muito iniciais e provisórios, são aqui compartilhados.

Uma compreensão que se tornou um pouco mais clara para os pesquisadores do GPEACMA é a de que a mediação teatral pode ser entendida como um conjunto de ações e reflexões que buscam aumentar

as possibilidades de o espectador realizar associações significativas a partir do que vê posto em cena.

Essa ideia parte do pressuposto de que, quando se tem poucos referentes na memória, relacionados a determinado espetáculo teatral – seja no nível da forma, seja no nível do conteúdo – se tem menos chances de fazer dialogar o repertório artístico e cultural que o espectador já tem com os novos materiais estéticos com os quais se defrontará, integrantes de uma determinada cena ou espetáculo teatral.

No que respeita a essa associação e a esse diálogo, observou-se que alguns dos graduandos que haviam feito as improvisações que prepararam o encontro com *Líquido tátil* demonstraram, quando da sessão de mediação posterior, ter mais associações passíveis de uso, no momento da discussão, o que enriqueceu a mesma. O círculo de discussão serviu para ampliar as possibilidades de compreensão do espetáculo, sendo que alguns dos participantes, durante a conversa, iam apreendendo nuances que não haviam ficado claras apenas com a mediação prévia e a fruição da cena.

Com relação às crianças, notou-se uma grande empolgação com a ida ao teatro durante a mediação prévia, expressa por uma alegre adesão às práticas desenvolvidas. Alguns dos objetos animados pelos atores foram associados àqueles utilizados nas improvisações feitas antes de ver o espetáculo. Na conversa final, antecedida pelo desenho coletivo, as crianças deram uma certa ênfase aos objetos e aos animais, presentes tanto na mediação prévia quanto no espetáculo.

Uma questão que se colocou durante a pesquisa diz respeito à relação entre a quantidade de informação necessária para cada mediação em particular, considerando espetáculo e público em foco.

Pode-se dizer que algum nível de informação é necessário na mediação prévia para que os espectadores, durante a fruição do

espetáculo, tenham dados que possam relacionar com o que veem, mas esse nível de informação deve variar a cada caso. Além da quantidade, a qualidade, ou seja, o modo (discursivo ou apresentativo) pelo qual esses dados são apresentados ao público participante também parece ser decisivo no estabelecimento de vínculos mais ou menos produtivos entre espectadores e espetáculo teatral.

Para verificar se foi ou não adequada a quantidade e a qualidade das informações prévias à fruição, é preciso avaliar a mediação teatral, após a sua realização. Eis, então, outro grande desafio: como verificar a influência ou não da mediação prévia sobre o encontro entre os espectadores mediados e o respectivo espetáculo?

No caso da primeira mediação descrita, houve espectadores que indicaram os elementos utilizados nas improvisações feitas previamente à ida ao teatro como fatores de reconhecimento diante de *Líquido tátil*, o que levou a uma relação mais estimulante com o espetáculo.

No caso da segunda ação mediadora relatada, as crianças demonstraram um detalhamento muito interessante nos desenhos feitos após a ida ao teatro, com relação aos componentes cênicos de *Zôo-ilógico*, além de registrar também aspectos da mediação prévia e mesmo da parte externa do local onde o espetáculo foi apresentado.

No entanto, ainda não ficou evidente que as mediações prévias, as quais foram eminentemente práticas e sem ênfase na informação direta, tenham incidido de modo substancial na relação dos públicos mencionados com os respectivos espetáculos assistidos.

Essa falta de evidência diz respeito à dificuldade apontada acima, qual seja, a de encontrar maneiras de se verificar ou não a obtenção de uma relação mais alargada do espectador frente ao espetáculo, como resultado de propostas de mediação teatral.

Torna-se necessário, portanto, na continuidade dos trabalhos do GPEACMA, o seguinte: 1) ampliar e aprofundar o conceito de espectador teatral; 2) proceder investigações mais verticalizadas em/sobre metodologias de mediação teatral; 3) adentrar os estudos que tratam de processos de recepção teatral.

Isso se dará mediante uma nova pesquisa, recém-iniciada, cujo título é "Teoria e prática do espectador teatral: conceituação, mediação e recepção".

É importante finalizar este texto dizendo que, nele, não se pretendeu abordar e muito menos esgotar todas as inúmeras questões e dificuldades com que orientador e orientandos se depararam ao longo da pesquisa "Mediação teatral: trânsitos e possibilidades". A investigação realizada reforçou a consciência de que somente se começou a caminhar no âmbito da pesquisa em/sobre mediação teatral: lacunas deverão ser preenchidas, e conquistas, celebradas.

Destarte, se tentou, no presente texto, descrever e discutir sucintamente alguns aspectos de uma pesquisa que deu seus primeiros passos e segue adiante, Tateando em busca de novas teorizações e experimentações. Do ponto em que se encontra o GPEACMA, surgem impulsos para descobertas que possibilitem atribuir renovados significados à tentativa de compreender melhor o ser humano em suas complexas relações com os intrincados objetos da arte e da cultura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

FERREIRA, Taís. *A escola no teatro e o teatro na escola*. Porto Alegre: Mediação, 2006.

KOUDELA, Ingrid Dormien. A ida ao teatro. In: TOZZI, Devanil; COSTA, Marta Marques. *Teatro e dança: repertórios para a educação*. Volume 2 – As linguagens do teatro e da dança e a sala de aula. Secretaria da Educação, Fundação para o Desenvolvimento da Educação. São Paulo: FDE, 2010. Disponível em: <<http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/Administracao/Anexos/Documentos/420110113111518volume%202%20baixa.pdf>>. Acesso em 07/01/2013.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Mediação artística: uma tessitura em processo. *Urdimento*, n. 17, set. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3361/2424>>. Acesso em 17/04/2013.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez, 2011.

7

GT PESQUISA EM DANÇA NO BRASIL

A DANÇA EM PARTIDA: EXPERIMENTAÇÕES HÁPTICAS DO TEMPO

Rosa Primo



De início, um fio sob o movimento da água. Mais adiante, vários fios oscilam junto ao vento. Somos assim tomados por texturas temporais, que vão de uma linha do tempo a um emaranhado do tempo. A certa altura, o tempo parece que entra num fluxo, para logo abandonar-se numa massa de tempo: um corpo de costas, pendurado numa rede, move-se ao andar sobre um rio. Assim, a figura de um rio do tempo impõe-se, mas é suspensa ao adentrar num labirinto do tempo – não sabemos se o andar é para trás ou para frente. Nessa levada, uma espécie de círculo do tempo dá lugar a um turbilhão. Daí por diante, as figuras que comandam nossa representação habitual do tempo já não cabem numa ordem, mas numa variação infinita – nem mesmo numa forma do tempo, mas num tempo informal, plástico.

Estamos falando do trabalho de vídeodança *Partida*, de autoria coreográfica de Ernesto Gadelha com o realizador em audiovisual Alexandre Veras. Trata-se de uma obra que possibilita um entendimento do tempo no corpo – trepidamos, oscilamos, desdobramo-nos a cada instante em presente e passado. Suspensa, a imagem de uma rede move-se sem começo nem fim. Ela parece eternizar-se num movimento cujo fluxo agarra-se à terra estando presa ao ar. Sentimos frio. Somos levados pelo vento, pela correnteza do rio... Amanhecemos e anoitecemos. *Partida* parece, assim, ultrapassar os limites da imagem no movimento, trabalhando de maneira minuciosa a relação corpo/câmera/espço do movimento em dança e vídeo.

Segundo Alexandre Veras (2012, p. 211), se compreendermos as peculiaridades do espaço-tempo na dança e suas peculiaridades no audiovisual, “percebemos todo um campo de investigações onde cada trabalho de vídeodança modula um espaço de possibilidades”. Com efeito, a rede, que movimenta-se junto ao bailarino, procede de maneira inteiramente diferente de uma rede qualquer. Alexandre demora-se

na textura do tecido da rede-corpo. Sólido e flexível, um emaranhado de fibras, de microfilamentos, formam um conjunto. Contudo, um tal conjunto de enredamento não é de modo algum homogêneo. Liso, ele se opõe ponto por ponto ao espaço do tecido: “é infinito de direito, aberto ou ilimitado em todas as direções; não tem direito nem avesso, nem centro; não estabelece fixos e móveis, mas antes distribui uma variação contínua”. (DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 1997, p. 159).

Esse “espaço de possibilidades”, parece ser, assim, o espaço liso, háptico, de que fala Deleuze, cuja característica primeira é a variação contínua de suas orientações, referências e junções. Esse espaço prolonga igualmente as dimensões qualitativas do gesto dançado. Tal espaço é assim não mais objetivo e absoluto. Engendra-se com características heterogêneas, descontínuas e qualitativas. Em outros termos, o espaço torna-se relativo ao corpo-dançante. Nesse sentido, o espaço vai pertencer ao movimento dançado. A potência da dança parece, então, adquirir a inversão da concepção comum do movimento de um corpo. Ou seja, não se trata mais de pensar “o corpo que se move no espaço” (concepção das ciências físicas), mas pensar “o corpo criador de espaço”, um corpo que constrói lugares. O movimento cria espaço. O espaço faz parte do “território da dança” do corpo-dançante. O gesto dançado transforma e esculpe o espaço.

O movimento dançado perturba nossas representações comuns de corpo e de espaço, como os vemos habitualmente. Deleuze e Guattari diferenciam dois tipos de espaço, o liso e o estriado: “enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas”. (1997, p. 185). O espaço liso é, portanto, sobretudo, um espaço de forças. É esse espaço, por sua vez, que parece corresponder a priori o espaço experimentado pelo corpo-dançante em *Partida*.

No espaço liso, diz Deleuze e Guattari, “a percepção é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras...” (Id. Ibid., p. 185). No corpo-dançante, em *Partida*, o espaço é feito de diferentes lugares que habita, assim como de afetos que reverberam: há, por exemplo, o calor do rio, a luminosidade que vem das ondas, o piso líquido e flexível... São intensidades que formam o espaço liso que o corpo-dançante encontra e integra em seu território corporal – junto às forças que o atravessam e o constituem. O espaço do corpo-dançante em *Partida* se diferencia, assim, de um espaço quadriculado ou estriado por referências métricas e objetivas, ordenado segundo um ponto de vista transcendental. Ele se distingue também de um espaço que seria um suporte abstrato e homogêneo sobre o qual ele se deslocaria. O espaço do bailarino Ernesto Gadelha é heterogêneo – à medida das diferenças intensivas que o constituem – e ao mesmo tempo contínuo para ele. Nele, se realiza uma viagem háptica, ou seja, apóia-se, sobretudo, nas sensações que tem do mundo em seu corpo, o mesmo que está em movimento. É por isso que o espaço liso, como explica Deleuze e Guattari, é um “espaço tátil”, ou antes o “espaço háptico”, por diferença ao espaço óptico”. (Id. Ibid., p. 203). Constituído de sensações provocadas pelo ambiente (tal como a luminosidade, a flexibilidade e resistência da água, o barulho surdo do vento...).

O espaço liso tem, assim, a particularidade de ser “um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas”. (Id. Ibid., 185) – A medida é a extensão objetiva, enquanto que a distância é relativa àquilo que a percorre. Ou ainda, “um espaço de afectos, mais que de propriedades”. (Id. Ibid., 185). É um campo de forças orientadas por aquilo que lhe é sensível. Com efeito, o “sintoma” não existe senão

naquilo que o compreende. Um espaço luminoso, frio ou flutuante, existe apenas porque é percebido e criado como tal pelo corpo-dançante que lá se move.

Com efeito, a produção das imagens em *Partida* tece-se na textura evocada pela composição do espaço a partir do bailarino, de sua corporeidade dançante. Nesse processo, abre-se, dilata-se uma sequência do tempo. Alexandre e Ernesto insistem no fato de que o olhar não se limita a ver. Trata-se de um olhar que interroga e espera respostas. Um olhar descrito por José Gil em *Imagem-nua* e as pequenas percepções. "Um olhar que escruta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos". (GIL, José. 1996: 48). Para tanto, constrói-se uma evidência: o aqui e o agora. Contudo, essa construção é possível porque implicada no tempo. Ou seja, trabalha-se o passado como condição de passagem dos presentes. A velocidade da passagem do tempo desacelera-se por isso.

O aqui e o agora modula o espaço de possibilidade em *Partida* por trabalhar em si, sobretudo, uma imagem que se produz como resultado de uma intensa concentração ou de uma intensa dilatação do tempo. Trata-se de uma imagem-intensidade, introduzindo valores táteis no videodança – como é próprio do trabalho de Alexandre Veras. Em seu filme *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem*, assim como em *Partida*, a distensão do tempo, a articulação do plano pela conjunção rigorosa da plasticidade do quadro e do som, bem como uma montagem que tem na fluidez a lógica de composição, são forças intensivas que se exercem no tempo das imagens, produzindo intensidades.

O corpo de linhas contorcidas de Ernesto Gadelha em *Partida*, ou mesmo o corpo esquelético e repleto de tatuagens de Dellani Lima em *Linz*, são como modelos ao gosto *bressoniano*, e não agem no sentido clássico da dramaturgia: são levados pela força do vento, a plasticidade da areia, as ondas do rio. Na imobilidade e nas imersões dos corpos

em meio à paisagens, na contensão ou distensão dos movimentos, sensações percorrem espaços inteiros, abrem vias, persistindo num tempo que se diz desde esses corpos. Não se trata, portanto, de um dentro e um fora; de um tempo que se desenrola no espaço. Não é esse estilhaçamento das imagens, onde cada uma das linhas da imagem é uma camada temporal hiperatrofiada, inscrevendo o tempo no espaço. Em *Partida* é a compactação do tempo, o exercício de uma força do tempo. Essa força do tempo está no belíssimo plano em que, suspenso na rede, Ernesto inicia o movimento de andar por sobre o rio a partir de um dedilhar cego, uma procura densa e mínima, um silêncio de dedos que tateiam como que cordas sonoras silenciosas, um grito vazio, um rumo sem direção. Esses elementos são agenciadores de força que se inscrevem no tempo, imagens que se dilatam, alongam-se ou se esgueiram e que produzem distorções, sutis, nos levando junto a esse dedilhar de fios tecidos redes... O tempo nos ronda, nos indaga, nos questiona – o tateamos também num dedilhar cego, buscando-o.

Esse tatear do tempo não é exclusivo do movimento pelo corpo dançante, é isso e algo mais: uma composição de forças; um tempo-força. Trata-se do trabalho da imagem em estado de dança – que nos chega em blocos intensivos de pura sensação. São passos suspensos, caminhadas por sobre o rio, que multiplicam forças sonoras e que instauram um regime intensivo. Forças que atuam sobre o paradoxo do corpo tensionado de Ernesto e a expansão sonora do seu prolongamento, configurando uma paisagem sonora que se alonga no tempo. O caminhar sutil e silencioso de Ernesto é tratada como matéria sensível sonora por sobre o barulho ermo do rio. Alexandre Veras entende no/com seu corpo esse estado de dança, operando o movimento dançado das imagens com a delicadeza de combinações de tons. Somos, assim, devastados por tons que nos chegam pela textura densa da poeira, vastidão do vento, luminosidade da água, trazendo apagamento às formas e tatilidade às forças.

Um pouco mais adiante, o caminhar sutil em meio ao barulho do movimento da água torna-se uma corrida exaurida e silenciosa. A imagem sem som, num corpo que pulsa num ritmo acelerado – mesmo que contido na lentidão de uma imagem suspensa – propondo a elevação da frequência cardíaca, nos tira o ar. Ficamos sem fôlego diante da exaustão e silenciosa corrida. Um minuto de silêncio – dos 13 minutos que compõe o videodança – num estado de corpo hiperexcitado; uma pausa que é pura suspensão temporal. O som permanece no tempo pelo intenso das forças do silêncio. Há uma força para tornar o silêncio perceptível. Uma escuta do silêncio que vem do movimento da imagem em estado de dança. E, ao situar o silêncio nesse estado, o que aparece é a dança, que não diz sobre as coisas, mas faz ver coisas. Que faz sonoro o insonoro. É, enfim, quando o sentido da imagem em estado de dança é o estado de dança na imagem, sem mais.

O som, entre outros elementos trabalhados em *Partida*, é um agenciador da intensificação da imagem. É massa plástica, com volumetrias, texturas, modulações e movimentos que acionam forças intensivas, atribuindo peso, leveza, densidade, fluidez, compressões, alongamentos, etc. Portanto, como diz Beatriz Furtado, o som não é um dado nesse contexto; não é “uma informação, um enunciado, de um dentro ou fora do plano”. (2008, p. 76). Há camadas intensivas, respondendo a uma força de intensificação da imagem em estado de dança.

Alexandre e Ernesto trabalham o som como arquitetura dos espaços. O som funciona como uma estrutura de peso que serve de base a toda a leveza da imagem. A quietude que pode parecer nos filmes de Alexandre, suas paisagens desertas, de galhos toscos, mar, rio, vento, remontam à concentração de forças ali engendradas. Ernesto soube bem captar a intensidade desse corpo de espaços desérticos, contidos e abertos. Espaços cujos movimentos transmitem uma forte sensação de

temporalidade. Tudo parece estar tranquilo, mas é uma tranquilidade inquieta: por traz da paisagem, uma pluralidade singular de elementos diversos, um acontecimento, articulando distâncias e proximidades, ressaltando atmosferas e tonalidades afetivas.

No corpo de Ernesto o movimento dançando é todo ele gesto – como nas palavras de Agamben: “O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta”. (2008, p. 12). O gesto do dedilhar, tateando a espessura do vento, nada tem a ver com a produção de uma ação, do agir como finalidade. Trata-se antes de uma medida que assume e suporta a distensão do tempo, articulando o plano dos fios da rede em riste em contraposição à fluidez do movimento dos dedos.

Em um dado momento, Ernesto é arrastado num movimento ondulatório – ele todo coberto pela rede e sendo levado por um circuito que lembra um turbilhão numa variação infinita. O tempo suspenso se enrola, dando margem a um tempo informal, plástico. O gesto toma conta da imagem, se apodera dela – nos lembrando as palavras de Agamben ao se referir de um elemento do cinema que é o gesto e não a imagem. (2008, p. 11). Em todo caso um gesto-imagem incorporado – o tempo enrolando-se no circuito corpo-rede que o assume e suporta. Mais uma vez somos arrastados nesse emaranhado de fios. Temos deles uma agonia e ao mesmo tempo uma quietude. No corpo, trepidamos, circulamos, envoltos a uma ventania, como uma tempestade, mesmo que mantidos na brisa que essa mesma ventania nos traz. São imagens-dança que grudam no corpo. Ventamos nesse gestual de tempos – nos temporalizamos.

Quando aí chegamos, certamente entendemos o que Deleuze nos diz em “viver de maneira espinosista”. (2002, p. 127). Diz ele:

Como Espinosa define um corpo? Um corpo qualquer, Espinosa o define de duas maneiras simultâneas. De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. Na aparência, são duas proposições muito simples: uma é cinética e a outra é dinâmica. Contudo, se a gente se instala verdadeiramente no meio dessas proposições, se a gente as vive, é muito mais complicado e a gente se torna então espinosista antes de ter percebido o porquê. (DELEUZE, 2002, p. 128).

Espinosa em sua *Ética* nos indaga o que pode o corpo. Talvez não possamos de fato responder a essa indagação. Contudo, como disse Alain Badiou, o corpo dançante “é um corpo-pensamento, jamais é alguém”. (2002, p. 87). Isso já no coloca próximos à maneira de viver espinosista, cujos corpos não são substâncias nem sujeitos, mas modos. Sem nos darmos conta, envolvidos pelos estados dançantes convocados pelas imagens em *Partida*, somos vento, rio, rede, somos modos e não sujeitos. Um modo, como disse Deleuze, “é uma relação complexa de velocidade e de lentidão, no corpo, mas também no pensamento”. (2002, p. 129). Alain Badiou nos lembra que muito possivelmente o que Nietzsche vê na dança, como imagem do pensamento e, ao mesmo tempo, como real do corpo, é o tema de uma mobilidade vinculada a ela mesma. Isso nos leva a afirmar que o corpo dançante não imita um personagem ou uma singularidade. “Nada representa”, diz Badiou. (2002, p. 87). Do corpo dançante, somos intensidade diretamente – suas múltiplas potências de ser.

Espinosa dizia que tentamos saber o que é o pensamento, enquanto não sabemos nem mesmo do que um corpo é capaz. Diria que a dança é precisamente o que mostra que o corpo é capaz de arte, e a medida exata na qual, num determinado momento, ele é capaz de arte. Mas dizer que o corpo é capaz de arte não quer dizer fazer uma “arte do corpo”. A dança aponta para essa capacidade artística do corpo, sem por isso definir uma arte singular. Dizer que o corpo, como corpo, é capaz de arte, mostrá-lo como corpo-pensamento. Não como pensamento preso em um corpo, mas como corpo que é pensamento. É essa a função da dança: o corpo-pensamento mostrando-se sob o signo desvanecente de uma capacidade de arte. A sensibilidade para dança de todos ocorre porque a dança responde, à sua maneira, à questão de Espinosa. Do que um corpo é capaz como tal? É capaz de arte, ou seja, é mostrável como pensamento inato. (BADIOU, 2002, p. 94).

Partida carrega em si essa capacidade do corpo para a arte, mostrável como pensamento inato – por isso fora de qualquer modelo de representação. Entendemos *Partida* como campo de forças, fonte de sensações e emoções. Como exemplo, podemos sentir a intensidade que atravessa nossos corpos em um dos planos que a todo momento se repete – embora sempre diferente. Trata-se da imagem que conjuga no mesmo plano texturas distorcidas. Diante de nós, a fluidez do rio, num balanço infinito em horizontal, contorce a cena em contraposição à diagonal ríspida, dura, direta dos punhos da rede. Esse encontro de forças diferenciais distorcem ainda mais a imagem ao cruzar os galhos toscos que surgem de dentro do rio. Eles apontam para uma verticalidade dobrável, sem rumo, movidos pelos descaminhos próprios de sua rudeza. E em meio a todas essas linhas, o corpo dançante de Ernesto

Gadelha. Tal imagem, no embate corporal que nos atravessa, nos chega carregada de uma vontade que claramente nos mostra ser anterior a qualquer narração, figuração ou ilustração. Nos descobrimos movidos por uma violência que antecede possíveis significações. Estamos lá, presentes, durando no tempo as forças que essas linhas nos impelem: somos, assim, intensidades diretamente – pensamento inato.

Em *Partida*, o que está suspenso, pesando, esticado, comprimido, quer dizer, sob o domínio de forças, é o próprio presente na sua condição de presente. Com ele e nele assume-se uma singular experiência da duração – experimentações hápticas do tempo – no interior da qual a ausência de qualquer tipo de clímax narrativo dá lugar a uma lentidão povoada por micro-acontecimentos, por diferenças infinitesimais. Trata-se de um trabalho de videodança que se inventa no intensivo do tempo. Não imagens que surgem no decorrer do tempo, mas que lhes são anteriores, tal como explica Deleuze a propósito do conceito de tempo em Bergson:

(...) a única subjetividade é o tempo, o tempo não-cronológico apreendido em sua fundação, e somos nós que somos interiores ao tempo, não o inverso. Que estejamos no tempo parece um lugar-comum, no entanto, é o maior paradoxo. O tempo não é o interior em nós, é justamente o contrário, é a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos. (1990, p. 103).

Talvez seja nessa perspectiva a possibilidade da dança comportar a força do tempo: um tempo como forma inalterável do que muda – como se o bailarino pudesse dar-nos a forma do que muda; às vezes por uma espécie de suspensão da própria mudança, que de hábito vem preencher essa forma, outras vezes até, suponhamos, por uma extrema lentidão, que, como diz José Gil, transforma todo o deslocamento em alteração

– um “deslocamento surdo de todos os pontos ao mesmo tempo” (GIL, 1996: 193). Em todo caso, em *Partida*, por uma intensificação da imagem em estado de dança. Trata-se, enfim, de experimentações hápticas do tempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Notas sobre o gesto*. Revista Artefilosofia. Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan. 2008.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COSTA, Alexandre Veras. *Kino-coreografias – entre o vídeo e a dança*. In CALDAS, Paulo et al. (Org.). *Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs: vol 5*. São Paulo: Ed 34, 1997.

DELEUZE, G. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

_____. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FURTADO, Beatriz. *O intensivo como ato de resistência no cinema de Sokurov*. In LINS, Daniel (Org.). *Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneo*. São Paulo: Hedra, 2008.

GADELHA, Ernesto, COSTA, Alexandre Veras. *Partida*. <https://vimeo.com/21953621> acessado em 15 de julho de 2014.

GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FENÔMENOS IDENTITÁRIOS E A PRODUÇÃO COREOGRÁFICA ATUAL

Mônica Fagundes Dantas

INTRODUÇÃO

A busca por identificação pode ser compreendida como uma necessidade dos seres humanos, numa tentativa de definição e de localização de si. Em uma concepção que remonta ao Iluminismo, a identidade exprime a existência de uma essência interior e imutável, própria a cada indivíduo. Nessa concepção, os processos de identificação permitiriam aos indivíduos se perceberem como sujeitos unificados e estáveis, ou seja, como entidades singulares.

Em uma concepção sociológica, a identidade é formada pela interação entre o eu e a sociedade; a identidade cultural preenche o espaço entre o interior e o exterior, entre o mundo pessoal e o mundo público. Desse modo, cada um se projeta nas suas identidades culturais, ao mesmo tempo em que assimila seus sentidos e valores. Isto contribui para alinhar os sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que cada um ocupa no mundo social e cultural. A identidade cultural religa assim o sujeito à estrutura social e permite estabilizar funções e relações sociais.

A tendência à globalização, que se acentua a partir dos anos 1970, provoca um descentramento das identidades, perturbando os processos identitários mais ou menos estáveis da modernidade. Assim, uma identidade unificada e coerente se anuncia, atualmente, como impossibilidade: “Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora narrativa do eu”⁷³.

Partindo desses pressupostos este ensaio tem por objetivo refletir sobre fenômenos identitários na contemporaneidade, relacionando-os ao corpo e à dança, com o intuito de elaborar referenciais que permitam analisar obras coreográficas que se propõem a desestabilizar representações sociais de corpo, de gênero e pertencimento.

PROCESSOS IDENTITÁRIOS NA CONTEMPORANEIDADE

A globalização corresponde à intensificação das relações sociais a uma escala mundial, atravessando as fronteiras nacionais e integrando ou conectando as comunidades e as organizações em novas combinações de espaço-tempo⁷⁴. Os fluxos culturais acelerados e o consumismo global permitem às pessoas que vivem em diferentes regiões do planeta compartilharem uma mesma identidade. Desse modo, os sujeitos podem se identificar como consumidores de um mesmo produto, públicos para uma mesma produção artística, ou ainda como militantes por uma mesma causa. À medida que a vida social torna-se mais arbitrada pelo mercado global dos estilos, das imagens e

73 HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

74 GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

pelos sistemas de comunicação global, as identidades se destacam dos tempos, dos lugares, das histórias e das tradições específicas e parecem flutuar livremente. As pessoas podem escolher entre uma gama de identidades diferentes, que não se excluem e que podem ser encarnadas ou desencarnadas segundo suas necessidades.

No discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que definiam então a identidade, são reduzidas a uma espécie de língua franca internacional a partir da qual as tradições e as identidades podem ser compreendidas. Observa-se uma fascinação pela diferença e pela alteridade, que abraça a tendência à homogeneização cultural. Vê-se ressurgir um interesse pelo local. Desta maneira, em lugar de pensar que o global substitui o local, é mais interessante pensar uma nova articulação entre o global e o local. É então provável que a globalização produza simultaneamente novas identidades globais e locais⁷⁵. Assim, vemos emergir identidades que não são fixas, mas que estão em transição em diferentes posições; buscando suas fontes em diferentes tradições culturais, são o produto desses cruzamentos complicados e das misturas culturais mais e mais comuns no mundo globalizado.

A globalização, no entanto, não acontece de modo igual e simétrico em todos os países e regiões, sendo um processo de desenvolvimento desigual que introduz novas formas de interdependência mundial⁷⁶. Essas mudanças radicais acontecem em um mundo caracterizado por grandes desigualdades de riqueza e de poder. A globalização, à medida em que se dissolvem as barreiras de distância, faz com que o reencontro entre os centros coloniais e as periferias colonizadas se torne mais

75 HALL, S. *op. cit.*

76 GIDDENS, A. *op. cit.*

imediatamente e mais intenso. Essas relações assimétricas de poder entre nações, povos, regiões, que se prolongam depois de longo tempo e se acentuam com a industrialização são determinantes na formação de identidades culturais em países periféricos como o Brasil.

Não se pode, então, desconsiderar que as identidades fluidas que habitam a contemporaneidade se constituem a partir de jogos de poder que tendem a preservar certos modelos. Desse modo, identidades consideradas mais legítimas são assumidas através da violenta rejeição às identidades que supostamente não importam, isto é, que não contam no contexto de uma matriz heterossexual ou étnica e racial que tem interesse particular em manter suas próprias estabilidades e coerências às custas de "outras" identidades⁷⁷.

As categorias de diferença que definem identidades são inscritas nos corpos como marcas visíveis: a cor da pele, dos olhos, dos cabelos, os marcadores de gênero, as capacidades e incapacidades físicas. Tais categorias também são visíveis nas vestimentas e, talvez, de um modo mais sutil, nas maneiras de portar o seu corpo, de mover-se, de gesticular, podendo constituir-se como um acento somático. Um acento somático, a exemplo de um acento de pronúncia, seria formado por um conjunto de traços corporais e gestuais que poderiam revelar o pertencimento de uma pessoa a um certo lugar ou grupo social. Ele seria, ao mesmo tempo, pessoal e coletivo, pois poderia comportar tanto traços de uma singularidade corporal quanto modelos de comportamento social. Nesse sentido, Albright⁷⁸ propõe uma compreensão dos fenômenos identitários pela perspectiva do corpo. Ela elabora a noção de identidade somática, a qual está em relação com a experiência de seu próprio corpo

77 SALIH, Sara. Judith Butler e a teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

78 ALBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing Difference. The Body and Identity in contemporary Dance*. New England: Wesleyan University Press, 1997.

e se constitui pelas formas de reconhecimento e de representação provenientes dessa experiência. Já a identidade cultural se constitui pelos modos de reconhecimento e representação em sociedade, ou seja, a partir do modo como o corpo adquire sentido em sociedade. Assim, sugere que os fenômenos identitários devem ser apreendidos no interstício entre o pessoal e o coletivo, entre o vivido e o representado, atravessando, também, a criação artística e a prática da dança. A autora situa sua análise no contexto da dança contemporânea e postula que, na performance de uma coreografia, há um duplo momento de representação, na qual o corpo elabora e é simultaneamente elaborado por discursos sobre gênero, raça, sexualidade, idade, etnia, habilidade, capacidade e incapacidade física. Dito de outro modo, quando uma pessoa dança, acaba constituindo representações somáticas e culturais, ao mesmo tempo em que vai sendo constituída por essas e outras representações culturais. As interconexões entre identidades somáticas e culturais se reatualizam através da experiência.

COREOGRAFIAS DESLOCANDO IDENTIDADES

Uma parte da produção contemporânea em dança tem se preocupado em abordar os fenômenos identitários e alguns trabalhos se propõem a desestabilizar representações sociais de corpo, de cultura, de gênero, de pertencimento. Como as experiências de desterritorialização, de deslocação, de descentramento marcam os corpos e suas formas de expressão? Como a produção coreográfica contemporânea dialoga com esses fenômenos? Foram escolhidas, para um primeiro exercício de análise, as seguintes obras de coreógrafos brasileiros: *O samba do crioulo doido*, *Tempostepoquedelícia* e *In-organic*.

O samba do crioulo doido (2004) é um solo criado e interpretado por Luiz de Abreu, que leva para a cena, com ironia e melancolia, o corpo dançante negro brasileiro. A obra denuncia a situação de discriminação vivida pela população de origem africana no Brasil por meio de imagens impactantes como aquela que abre a coreografia: tendo como fundo uma projeção de bandeiras brasileiras, Luiz de Abreu aparece nu, calçando botas prateadas de cano longo e salto alto. Manipulando clichês como a sexualidade do corpo negro, desconstruindo as danças afro-brasileiras – principalmente o samba – e manuseando bandeiras brasileiras de plástico, o artista expõe seu corpo como a “carne mais barata no mercado [que] é a carne negra”⁷⁹.

Para pensar como a coreografia desestabiliza representações de brasilidades, podemos recorrer à noção de identidades performativas⁸⁰. As identidades performativas resultam de um ato de encenação social de corpos que veiculam comportamentos, gestos, posturas construídos para representar o gênero, a raça e outras formas de identificação. As identidades não exprimem um eu interior autêntico, uma essência do ser, mas são o efeito dos atos de encenação. No entanto, não se pode esquecer que a encenação das identidades é limitado pelas normas sociais, mas que pode, no entanto, desafiar-las. Se as identidades são construídas em função de certas normas, são essas normas que são encarnadas e que tornam os corpos – e as identidades – socialmente inteligíveis. Pode acontecer que, desconstruindo uma norma restritiva, seja possível desconstruir também uma concepção identitária que está relacionada a essa norma, para gerar possibilidades de inaugurar novas identidades, sempre instáveis.

79 Trecho da música *A carne*, interpretada por Elza Soares.

80 BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993.

Como então essa obra desestabiliza representações de brasilidade tão caras à elaboração de uma identidade nacional e performatiza outras identidades que dialogam com noções de brasilidade? Temos algumas indícios. Um deles, e talvez o mais óbvio, seria a onipresença da bandeira brasileira: como cenário, como vestuário e como adereço pornográfico, a partir da atitude iconoclasta de introduzir a bandeira entre os glúteos.

Outro indício seria o modo como o artista coloca o samba em cena. Dançando o avesso do samba, Abreu encarna o avesso do corpo negro. Assim, apesar de toda a exposição do seu corpo nu e apesar de seus movimentos sinuosos, o samba dançado por Abreu não é aquele do desfile carnavalesco, no qual o movimento é projetado em uma cinesfera distal. O avesso do samba é uma dança de detalhes: deslizamentos de omoplatas, contrações de glúteos, tremores localizados no quadril, pequenos movimentos circulares da pélvis e do pênis, esgares do rosto, uso da cinesfera proximal⁸¹. Em entrevista⁸², Abreu relata que seus primeiros contatos com a dança, o que ele considera sua iniciação à prática da dança, ocorreram nas festas familiares e nos terreiros de umbanda frequentados por ele com sua avó, numa cidade do interior de Minas Gerais. Ao mesmo tempo, ao se referir à criação da obra, ressalta que, no início, sua única certeza era de que a coreografia nasceria a partir do ato de se dançar o samba. No entanto, explica que o trabalho condensa várias de suas criações anteriores e reverbera suas experiências de confronto com o racismo na sociedade brasileira.

Talvez o trabalho seja eficaz em desestabilizar noções de brasilidade por jogar com os estereótipos na elaboração das imagens, ao mesmo

81 SILVA, E. R. *op. cit.*

82 WEBER, Suzi; ROSA, Tatiana. *Entrevista com Luiz de Abreu*. Manuscrito não publicado. Porto Alegre, novembro de 2011.

tempo em que recorre às memórias inscritas na carne desse artista – o samba da família e da umbanda, a experiência da discriminação racial. Nesse sentido, aproxima-se da noção de desidentificação⁸³, a qual caracteriza-se como um processo de identificação subversiva levada a efeito por performances culturais que produzem uma interface de identidade móvel, entre um modelo de identificação sancionado e hegemônico, e sua atualização reconstruída como uma prática irônica e crítica. Como declara Abreu, consciente de que “[...] a relação do negro com o país é de amor e ódio”, é através do samba ele consegue “[...] questionar a objetificação do corpo negro”, e sentir-se parte do Brasil: “Não sou uma coisa à parte, mas algo que se mistura, um está impregnado do outro”⁸⁴.

Tempostepagoquedelícia (2011) é um duo criado por Eduardo Severino em colaboração com Luciano Tavares e Mônica Dantas, que interpretam a obra. Vestes hieráticas, homem e mulher portando falos feitos de enfeites natalinos, homem em tubinho e decote sexy, mulher vestida como um pivete, coletes de pele, cueca e calcinha vermelhas e corpos nus interrogam, com humor, a falocracia que marca as relações interpessoais na cultura brasileira. A coreografia tenta desbotar as encarnações do feminino e do masculino, misturando marcadores de gênero e levando à cena sexualidades provisórias.

Como a obra desestabiliza representações de gênero? Um aspecto importante está relacionado à utilização do humor para manipular elementos da cultura *gay* e da cultura *pop*. Humor e ambiguidade permeiam esse trabalho. Eles estão presentes nos figurinos, no modo como os bailarinos se portam em cena, nas escolhas musicais, nos

83 MUÑOZ, José Esteban. Introducción a la teoría de la desidentificación. In TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. (eds.) *Estudios avanzados de performance*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2011.

84 Abreu, citado por SANTOS, Gracie. *Performance do mineiro Luiz de Abreu vence edição de 30 anos do Videobrasil* 2013. Disponível em <http://divirta-se.uai.com.br/>. Acesso 10/06/2014.

falos prateados, no canto à capela, num *striptease* sem tirar a roupa, na nudez do casal que rola pelo chão. Desse modo, em alguns momentos, a coreografia aproxima-se de uma estética pop, ligada a uma cultura de consumo “[...] que não tem medo do fácil, da redundância informativa, do descartável, do afetivo, que coloca no mesmo lugar o que antes costumávamos chamar de popular e erudito”⁸⁵.

Tempostepegoquedelícia mobiliza uma sensibilidade marcada pelo artifício, pela intensidade, pelo prazer, que propicia uma atitude política sustentada pela alegria e pelo humor, como alternativa ao ódio e ao ressentimento. O trabalho parece dissolver uma representação de gênero na outra: quem é mais feminino? A mulher de calção, camiseta e touca? O homem de vestido justo e decote nas costas? Como explica Butler, “o corpo é um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo para produzir o efeito de limite, fixidez e superfície que chamamos de matéria”⁸⁶. A autora argumenta que as partes sexuadas do corpo são investidas de significado, pois a descrição do corpo é um enunciado performativo e a linguagem que parece simplesmente descrever o corpo, na verdade o constitui. Na cena final, em que os dois intérpretes rolam abraçados pelo chão, a nudez reenvia a uma possibilidade de igualdade ou contribui para marcar o feminino e o masculino? Essa ação é capaz de produzir um enunciado performativo que pode desestabilizar hierarquias – do feminino e do masculino, das partes do corpo que podem ou não ser mostradas – e ressignificar o corpo e suas partes?

85 LOPES, Denílson. Desafios do estudos gays, lésbicos e transgênero. *Comunicação, Mídia e Consumo*, vol. 1, n. 1, 2004. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php>. Acesso 11/06/2014.

86 BUTLER, J. *op. cit.* p. 9.

Em *In-organic* (2007), criada em colaboração com Flávia Meireles, Marcela Levi está sozinha em cena. Como ressalta a artista, “*In-organic* oferece reflexões, investigação e experiências práticas, começando por um corpo de mulher que se dá conta de seu lugar como lugar de passagem”⁸⁷. Um colar de pérolas de 25 metros, uma cabeça de boi embalsamada, grampos de cabelo e um sinalizador de bicicleta a acompanham. Da imbricação entre corpo e cada um desses objetos surge um terceiro elemento, que Levi chama de *sujeito*: corpo e objeto deslocados de suas funções usuais, o que resulta, por vezes, numa ação despersonalizada, na qual o corpo/sujeito da bailarina se submete ao jogo com o objeto, numa constante reconstrução de sentidos que permite obter novas perspectivas para fatos antigos⁸⁸.

Em *In-organic*, o corpo nu de uma mulher interagindo com objetos não se apresenta como ornamento servindo à sedução do público. Ao contrário, o corpo transformado em *sujeito* pode levar os espectadores a se confrontarem com a sua própria intimidade e fragilidade, produzindo um deslocamento nas representações sobre o corpo feminino, que deixa de ser um objeto do voyeurismo masculino e assume uma outra concretude. Seria o *sujeito* uma possibilidade deslocar não só a feminilidade, mas também a própria noção de pessoa? Na relação com os objetos, o sujeito autárquico e autônomo se desfaz, “deixando surgir outras combinações de força entre a passividade e o excesso de estímulo e controle, ao qual, por bem ou por mal, estamos todos submetidos”⁸⁹.

In-organic traz o espaço da intimidade feminina e sua confrontação com a violência cotidiana. A artista relata que quando criou *In-organic*,

87 ERBER, Laura. Entrevista com Marcela Levi, 2009. Disponível em <http://marcelalevi.com/brasil>. Acesso 15/12/2012.

88 *Idem*, p. 1.

89 *Idem*, p. 1.

estava interessada em falar da banalização da morte. Mas explica que não queria discursar, nem denunciar: “Querida uma fala-esboço, inacabada. Pensei, então, em me afundar no que eu estava falando, fazer daquela fala exterior algo íntimo⁹⁰”. Assim, durante a peça, Levi conta algumas histórias: a dos vaqueiros no interior de São Paulo que escolhem suas namoradas laçando-as pelo pescoço e a do fotógrafo que relata como fez a fotografia, que acabou premiada, de uma mãe velando seu filho assassinado em um tiroteio. *In-organic* mostra então que “os espaços da intimidade, da casa, do corpo, deixam de ser apenas lugares de opressão e que [...] a intimidade emerge como possibilidade de resistência⁹¹”.

CONSIDERAÇÕES

A partir da análise de *O samba do crioulo doido*, *Tempostepego-que delícia* e *In-organic*, podemos dizer que a prática da dança e a criação coreográfica contribuem para a constituição e para a desconstrução de identidades somáticas e culturais. O trabalho do bailarino, que constantemente elabora e reelabora seu corpo dançante em função dos projetos coreográficos dos quais participa, gera formas de reconhecimento e de representações sobre seu corpo, para si e para os outros. Essas representações surgem como traços de identidade, traços incorporados que formam identidades somáticas e projetam identidades culturais. A experiência incorporada registra, cria e subverte, simultaneamente, convenções culturais. Agindo sobre o imaginário somático ela é, necessariamente, complexa e turbulenta⁹².

90 *Idem*, p. 1.

91 LOPES, Denilson. *op. cit.* p. 70.

92 ALBRIGHT, Ann Cooper. *Op cit.*

As três coreografias deslocam noções de identidades constituídas e promovem estratégias de desidentificação⁹³. E o fazem apelando a diferentes procedimentos criativos. Mas, em comum, apresentam a nudez como um modo de desestabilizar experiências unívocas do corpo. A desidentificação é uma estratégia que resiste a uma concepção do poder como discurso fixo; ela negocia estratégias de resistência dentro do fluxo do discurso do poder. A nudez, nessas coreografias, pode ser entendida como uma manobra de desidentificação, pois a nudez não remete mais a corpos naturais, mas expõe corpos que foram atravessados por situações ambíguas, incorporaram essas ambiguidades e, transformando-se, transfiguraram significados codificados.

Ouso dizer que, em um certo sentido, *O samba do crioulo doido*, *Tempstepegoquedelícia* e *In-organic* parodiam, mesmo que não seja sua intenção, Butler, pois mostram que o corpo instavelmente sexuado e que afirma a ambiguidade dos pertencimentos constitui um desafio para os limites da inteligibilidade simbólica⁹⁴.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBRIGHT, A. C. *Choreographing Difference. The Body and Identity in contemporary Dance*. New England: Wesleyan University Press, 1997.
- BUTLER, J. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993.
- GIDDENS, A. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- ERBER, L. *Entrevista com Marcela Levi*. 2009. Disponível em http://marcelalevi.com/brasil/artigos_e_criticas/defghi/. Acesso 15/10/2012.

93 MUÑOZ, José Esteban. *op. cit.* p. 577-78.

94 BUTLER, Judith. *op. cit.*

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro : DP&A, 2006.

LOPES, D. Desafios do estudos gays, lésbicos e transgênero. *Comunicação, Mídia e Consumo*, vol. 1, n. 1, 2004. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php>. Acesso 11/06/2014.

SANTOS, G. *Performance do mineiro Luiz de Abreu vence edição de 30 anos do Videobrasil* 2013. Disponível em <http://divirta-se.uai.com.br/app>. Acesso 10/06/2014.

SILVA, E. R. *Minha pátria é minha ginga: o samba do crioulo doido de Luiz de Abreu*. Anais da IV Reunião Científica da ABRACE, 2007. Disponível em

<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/pesquisadanca/>. Acesso 11/09/2013.

WEBER, S.; ROSA, T. Entrevista com Luiz de Abreu. Manuscrito não publicado. Porto Alegre, novembro de 2011.

8

**GT PROCESSO DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO
CÊNICAS**

INTERMEDIALIDADE NA CRIAÇÃO CÊNICA

Marta Isaacsson

Embora nossa vida diária seja permeada por inventos tecnológicos, a participação da tecnologia na cena desperta ainda desconfiança, o velho temor de seus efeitos comprometerem a potência da presença de atores, bailarinos e performers. Isso porque há, realmente, uma cena onde a tecnologia não conversa com a atuação. Porém, quando se pensa em instaurar uma intermedialidade entre presença e efeito de presença, se impõe uma demanda de efetiva articulação entre sujeitos da cena e tecnologia. A questão que se eleva, então, se refere à qualidade dos vínculos possíveis entre atuação, corpos, dispositivos e efeitos tecnológicos. Por meio de um percorrido histórico, pode-se identificar uma série de experiências que tiveram impacto artístico na originalidade dos vínculos construídos entre o performer e os objetos tecnológicos. Neste espaço de reflexão pretendemos destacar algumas dessas propostas cênicas⁹⁵, no interesse de reconhecer as modalidades de diálogo que garantem às produções cênicas uma intermedialidade ativa.

Estreita interação cena e tecnologia verifica-se quando o corpo do performer passa a substituir uma peça do dispositivo tecnológico. Dentro desse contexto, destaca-se a situação em que o corpo é empregado como superfície de projeção, o corpo transformado em

95 Os registros das criações mencionadas compõem o acervo do Grupo de Pesquisa *Cena e Intermedialidade*, PPG Artes Cênicas/UFRGS.

tela humana de projeção de imagens fixas ou animadas permitindo ao performer se metamorfosear, tomar uma identidade outra e, em alguns casos, mudar instantaneamente de pele. Esse jogo de sobreposição de imagem sobre o corpo constituiu procedimento de composição, por exemplo, do espetáculo *Pixel Babes* (2006)⁹⁶, criação da coreógrafa e videasta suíça Nicole Seiler. Para denunciar a obsessão feminina em conquistar a beleza e um corpo ideal através de cirurgia plástica, imagens de logomarcas de produtos de luxo são projetadas sobre os corpos das três bailarinas, em entrada abrupta acompanhada por um som seco, como se os corpos estivessem sendo carimbados. Imagens de síntese, figurando belas roupas ou personagens virtuais perfeitas são projetadas sobre fundo preto enquanto as três bailarinas procuram ajustar seus corpos dentro delas para revelá-las ao espectador. Constituindo-se em superfície de reflexão, os corpos das bailarinas tornam-se objetos transfigurados pelas imagens de síntese que a eles se sobrepõem. A fria imagem virtual carimba os corpos vivos que se tornam desfigurados por um certificado de beleza imposto pela pressão social, enquanto os modelos construídos pelos meios publicitários aparecem como produtos da informática. No jogo de composição com a tecnologia, o corpo do bailarino se transforma em um corpo híbrido, a força de sua presença viva se mescla à função de dispositivo de reflexão. A solução não menospreza a importância do bailarino, mas reforça a denúncia de que o orgânico vem sendo substituído por construções artificiais. A composição formal encontra acordo com o discurso político da obra que delata um corpo mercadoria, manipulado, redesenhado.

O corpo não é sempre substituto de uma parte do dispositivo tecnológico, podendo também estar justaposto ao dispositivo de

96 Trecho do espetáculo disponível em: < <http://vimeo.com/55761437> >

diferentes maneiras. Recurso simples e, por isso mesmo, fascinante, foi empregado por Nathalie Derome em *Le Retour du Refoulé* (1990)⁹⁷. Refugiada no interior de uma catedral, onde se encontram também um pastor e um cantor de western, uma jovem deixa aflorar seus desejos e suas angústias, buscando colocar ordem a desordem de sua existência. Entre lembranças e impulsos inconscientes, no questionamento de uma infância fundada em preceitos religiosos, o jogo da atuação com a tecnologia tem papel importante. Investida da personagem, a atriz abre seus braços deixando aparecer diante dela um grande tecido branco que, amarrado a seus braços, a cobre do pescoço aos pés, de um pulso ao outro. Aparentando uma borboleta que deseja voar, a atriz traz como roupa a superfície sobre a qual serão projetadas imagens do passado da protagonista. Retratando o tronco de diferentes pessoas, as imagens sem cabeça são completadas pelo rosto da atriz que canta, enquanto os corpos virtuais gesticulam e manipulam objetos. Através de uma estrutura singela, seres híbridos orgânico-virtual surgem diante do espectador. A atriz encontra-se conectada ao dispositivo e a potência cênica, tanto dela quanto das imagens, se constrói na relação estabelecida entre as duas realidades, a da presença viva e a da imagem. Torna-se então impossível dissociar os efeitos de uma e de outra. Metaforicamente, é na indissociabilidade real e virtual que se afirma a tensão presente e passado da existência humana que afirma a narrativa da obra.

Nessa mesma categoria de junção corpo e dispositivo tecnológico, lembramos do pioneirismo das experiências realizadas no Brasil, desde os anos 80, por Otávio Donascci na constituição do que denominou de "videoteatro". Contando com equipamentos domésticos de vídeo e

97 Trecho do espetáculo disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=F05nW9m4YLs> >

conhecimentos de eletrônica, o artista concebeu suas “videocriaturas”, um ser composto por um monitor de TV, disposto acima da cabeça de um performer, camuflado por panos pretos. Graças à conexão por cabos a um aparelho de vídeo, imagens de um rosto dizendo um texto ou dialogando ao vivo com o público podem ser difundidas no monitor enquanto o performer atua no espaço cênico. Em *Cabaret Videocriaturas* (2005)⁹⁸, espetáculo em estilo vaudeville e circense com ampla interação com a platéia, Donasci tornou mais complexo seus seres híbridos, acoplando o monitor aos corpos de dois performers. Visando incorporar a linguagem do vídeo ao teatro, movimentos de zoom, fade e outros efeitos são explorados para caracterizar os humores dos personagens. Quando o personagem se enfurece, a imagem em *close-up* da boca do performer se destaca no monitor; quando o personagem morre, a imagem de seu rosto desaparece pouco a pouco na tela. Da mesma forma que nos exemplos anteriores, a “vida” desses seres híbridos é assegurada pela gestualidade que o performer associa às imagens difundidas no monitor, embora sem busca de realismo. Afinal, interessa levar a linguagem bidimensional do vídeo a uma situação tridimensional.

A articulação entre monitor e corpo do performer constitui também estratégia de composição do grupo nova-iorquino *Wooster Group*, como pôde ser visto no espetáculo *To You, The Birdie* (2000)⁹⁹, uma adaptação de *Fedra* de Racine, realizada por Paul Schmidt. Cabe lembrar que a reciclagem de obras clássicas vem sendo a estratégia artística do grupo para pensar o futuro. No elo passado-futuro, a cenografia conta tradicionalmente com requintados equipamentos de imagem e som instalados em estrutura móvel na qual tudo se mexe. Em *To You,*

98 Imagens das videocriaturas disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=kKkQPJ1E0FE>>

99 Trecho do espetáculo disponível em: <<http://vimeo.com/67678883>>

The Birdie, o palco tem por base uma coluna clássica e sobre ele há uma rede de *badminton*, painéis deslizantes, grandes palmeiras ornamentais, bancos, monitores e câmeras. Os ímpetus do amor e da política da trama de Racine são trazidos à cena em uma situação inusitada: um jogo de *badminton*, no qual participam Fedra, Hipólito e Teseu. Texto e contexto cênico se colocam então em tensão, como se algo estivesse fora do lugar. Em meio à atuação frenética, não realista, sob mesmo princípio dissociativo, a tecnologia promove a fragmentação dos corpos dos atores. Teseu deitado esconde sua cabeça atrás de um monitor enquanto seu corpo permanece visível, acariciado por servas. O monitor traz a imagem pré-gravada do rosto do ator-Teseu falando, enquanto a parte descoberta de seu corpo se mexe em sincronia, construindo uma figura “tecnorgânica”. Os atores nos papéis de Hipólito e Théràmène, sentados em um banco, têm também a parte inferior de seus corpos coberta por um monitor que difunde ao público justamente aquilo que ele encobre. Nesse esconde-esconde, constrói-se figuras cênicas híbridas, compostas no cruzamento da performance e da imagem videográfica, em total descomprometimento ilusionista.

Ao pensar a composição de uma figura cênica tecnorgânica, somos levados à primeira experiência de Denis Marleau com projeção de vídeo, realizada na adaptação do texto de Antonio Tabucchi de *Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa* (1997). Diferente de suas criações subsequentes, *Les Fantasmagories* (2007) e *Une Fête pour Boris* (2009), nas quais a imagem em vídeo não esteve articulada à presença viva de um ator, em seu primeiro experimento, o encenador canadense convoca um dos atores a representar, ora Fernando Pessoa ora um dos heterônimos do poeta, portando uma máscara branca sobre a qual são projetadas imagens pré-gravadas do rosto do outro ator falando o texto do personagem. Nessa situação, “o lugar da técnica era tão preponderante

quanto aquele do ator”¹⁰⁰. Isso porque, “a fragilidade da projeção fixa sobre uma máscara vestida pelo ator, obrigava absolutamente ele a não se mexer, para evitar que o rosto não se transformasse em uma tela de Francis Bacon”¹⁰¹. A proposta exigia do ator-subjétil tanto a imobilidade da cabeça, quanto a realização de uma gestualidade mínima que garantisse a força de uma efetiva presença, ao efeito de presença do rosto em imagem videográfica.

Em princípio, a articulação entre corpo e imagem videográfica faz do movimento ponto delicado de afinação. Entretanto, os “desencaixes” momentâneos das imagens sobre os corpos podem criar uma diversidade não comprometidora em encenações que investem no desvendamento da artificialidade dos efeitos. Na realidade, tudo depende dos objetivos de criação inerentes à utilização mediática. Enquanto no espetáculo de Marleau, o borrar das fronteiras da imagem sobre a máscara comprometia a ilusão desejada, em *Pixel Babes*, na busca de adequação do corpo às imagens, que rapidamente eram substituídas por outras, as bailarinas pareciam jogar com as máscaras virtuais; explorar a dificuldade da investidura de diferentes rostos e corpos.

Outra modalidade de vínculo do performer com a tecnologia se faz quando dispositivos técnicos tornam-se artefatos da ação cênica. Nessa modalidade, enquadram-se soluções cênicas adotadas pelo encenador canadense, R. Lepage que jamais abandonou o jogo lúdico com o objeto, procedimento técnico de base de suas primeiras experiências como ator junto ao Théâtre de Repère. É assim que em uma das primeiras cenas de *Les sept branches de la rivière Ota* (1994), a tela de projeção se vê incorporada ao jogo da atuação. Em cena, o ator entra, trazendo um

100 MARLEAU, 2009, p. 11.

101 Idem.

galão de tinta e um pincel, e dirige-se à tela de projeção ao fundo do palco. Ele reconhece a tela como se ela fosse uma parede esverdeada a ser pintada. Faz gestos de pintá-la, enquanto os rastros de suas pinçeladas de tinta ganham cor azulada, através de efeito de projeção, desenhando um céu. A projeção de um avião em movimento surge para espanto do ator. Com a mão, ele impede o movimento do avião e continua a pintar o céu e também o avião. Solta sua mão e o avião em movimento prossegue. O pintor, depois de olhar o avião no horizonte, corre inutilmente para alcançá-lo, joga o balde contra a tela que se torna novamente esverdeada. Assim, a tela, tradicionalmente invisível, pois mediadora de imagem, torna-se opaca ao olhar do espectador, ganha função dentro do jogo cênico através da ação do ator.

As câmeras de vídeo também vêm sendo artefatos do jogo cênico. Exemplo pôde ser visto na montagem *Ensaio.Hamlet* (2004) da Companhia dos Atores, sob a direção de Enrique Diaz. Cabe lembrar que a história do teatro nos aponta que foi dentro da dramaturgia que a arte do ator passou inicialmente a ser discutida e *Hamlet, Príncipe da Dinamarca* é um dos grandes exemplos. Em *Ensaio.Hamlet*, Enrique Diaz soube aproveitar a deixa de Shakespeare e colocou em primeiro plano as problemáticas da atuação por meio de uma trupe de personagens-atores que recepcionavam o público para acompanhar o ensaio da trama do dramaturgo inglês. No espetáculo, o texto original aparece fragmentado, interrompido por situações dos personagens-atores que esvaziam toda possibilidade ilusória da trama shakespeariana: “Nessa peça morrem nove personagens!”, antecipa um personagem-ator. A representação de Hamlet é tempo e espaço do lúdico e, assim, Ofélia se afoga virando sobre sua cabeça um garrafão de água enquanto Laertes deposita seu lamento pela morte da irmã diante de um pedaço de carne que, posteriormente, queima com um ferro de passar roupa.

É nesse contexto de “faz de conta” que o uso de uma câmera de vídeo se dá. Gertrudes em cena aguarda Hamlet, enquanto Polônio entra empunhando uma câmera e orienta a rainha a sentar para melhor enquadramento da captura, além de dar as orientações do contexto que antecede à cena, como que dirigindo uma tomada de cinema. As imagens de Gertrudes são difundidas em monitores ao redor da arena da cena. Hamlet chega e discute com a mãe. A escuta camuflada de Polônio da cena original de Shakespeare encontra-se transformada em ato de filmagem, como em um *reality show*. Aos pedidos de socorro de Gertrudes, Polônio aparece e Hamlet o mata com uma arma de brinquedo, empunhando imediatamente a câmera. Depois de registrar Polônio morto, Hamlet faz da câmera uma arma contra a mãe, capturando em *close up* seus olhos, nariz e seios, enquanto ela procura sem sucesso se esquivar. “Não perde o foco!”, interrompe um ator, evidenciando que tudo é mera representação. O fantasma do pai de Hamlet aparece e o protagonista também o registra. Quando a mãe o acusa de estar louco, Hamlet mostra a imagem do pai no pequeno monitor da câmera. Por fim desliga o equipamento e o deposita no colo de Gertrudes, como se fosse o testemunho do crime. É, assim, que o equipamento e a imagem videográfica encontram-se incorporados ao jogo dramático.

Enquanto nos espetáculos de Lepage, ao ator é exigida uma contração diferenciada, o enfrentamento à dificuldade de contracenar com a imagem virtual, em *Ensaio.Hamlet* os atores se confrontam à necessidade tanto do domínio do uso do equipamento quanto da produção de sua imagem.

A despeito da polêmica que algumas performances possam provocar, cumpre reconhecer também as experimentações tecnologicamente mais sofisticadas, nas quais os movimentos dos corpos controlam operações técnicas. Trata-se de realizar o sonho da interatividade corpo-tecnologia, já expresso nos anos sessenta por Robert Rauschenberg,

com *Open Score*¹⁰². À medida que de eletrônicos, de analógicos, as novas tecnologias passaram a digitais, as possibilidades de jogos interativos se ampliaram. Dentro desse perfil de experimento, se destacam as performances realizadas por um antigo integrante do grupo catalão *Fura dels Baus*, Marcel·lí Antunes Roca. Entre suas criações interativas, encontram-se, *Afasia*, *Epizoo*, *Hipermembrana*. Para *Afasia* (1998)¹⁰³, espetáculo inspirado em *A Odisséia*, Marcel·lí, com auxílio de engenheiros e técnicos de informática, concebeu um “exoesqueleto”, uma estrutura em plástico e metal com múltiplos sensores de movimento e interruptores, para cobrir seu corpo. Graças a essa indumentária tecnológica, todos os mínimos movimentos de seu corpo são captados em tempo real e, transmitidos por ondas de rádio, traduzidos em ordens a um computador. Assim, o performer controla a distância todos os elementos de composição do espetáculo. Ele gerencia, por meio de seus movimentos, os efeitos de luz, som e também as imagens projetadas sobre a tela ao fundo do palco, que envolvem vídeos pré-registrados, captações ao vivo e animações infográficas. Nessa proposta, o palco deixa de ser lugar de representação de um drama para se tornar lugar de ritual interativo, espaço de controle total da encenação pelo performer. Enquanto Wagner sonhava em criar uma obra de arte total, hoje se vê um artista da cena assumir-se como performer total.

Seria ingênuo pretender identificar todos os diálogos travados entre a cena e as “máquinas”. Todavia, esse percorrido de produções artísticas já nos permite identificar três modalidades de vínculo entre o performer e a tecnologia: aquela da composição de corpos híbridos, em

102 Performance realizada em *9 Evenings: Theatre and Engineering* (1966). Dois performers jogam tênis e o impacto da bola é captado por microfones inseridos em suas raquetes e transmitido em alto-falantes. O som, por sua vez, desencadeia a diminuição da intensidade luminosa de projetores presos no teto.

103 Trecho disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HHMykeTriWw>>

que os efeitos tecnológicos estão sobrepostos ou justapostos ao corpo do performer; aquela em que os equipamentos tecnológicos constituem artefatos incorporados à ação cênica e, por fim, aquela da interatividade em que o controle de dispositivos tecnológicos se faz em decorrência das alterações corporais do performer.

De acordo com os exemplos apresentados, a interação homem-máquina desliza entre duas tendências. De um lado, a dramaturgia da tecnologia invisível na qual a interação é obscurecida, graças ao aperfeiçoamento do dispositivo. A simbiose entre a técnica e a intervenção humana, quando realizada em surdina, priva o espectador de assistir a interação e o coloca somente diante do efeito espetacular, como é o caso da criação de Marleau. De outro lado, a dramaturgia da tecnologia visível faz da interação ponto central do espetáculo. Em criações como as de Diaz e Marcel.Ií, os procedimentos de articulação com a técnica, gerando magistralmente o ambiente audiovisual na imediatez do acontecimento cênico, guiam o interesse do espectador. É na estreita e explícita relação com a tecnologia que o performer se impõe em primeiro plano e não o técnico em cabine, mágico do efeito.

A integração de novas tecnologias à ação cênica vem exigindo novas competências ao ator/bailarino/performer que se traduzem no domínio da manipulação técnica de equipamentos, na consciência expandida da presença (capaz de garantir enquadramentos videográficos e o controle de dispositivos à distância) e, também, na capacidade de contracenação com imagens virtuais. Se a metáfora da supermarionete devia garantir ao ator de Craig o domínio estrito do movimento em seu desenvolvimento do tempo e do espaço, o mesmo parece ser exigido pela intervenção de suportes tecnológicos. Em todos os exemplos citados, percebe-se que as interfaces e os dispositivos tecnológicos empregados renovam a dinâmica entre o performer, o espaço e o tempo da representação.

Eles aportam novos desafios ao dançarino e ao ator na articulação de seus movimentos e gestos com as imagens virtuais, sejam essas projetadas diretamente sobre seus corpos ou difundidas em monitores, como parte de si próprios. E aqui é de estranhar que a apropriação da tecnologia à cena, até o momento, não tenha despertado o surgimento de novas teorias de atuação cênica. Aspecto que Josette Féral denuncia com propriedade: “Vimos surgir atores sem corpos, atores lutando inutilmente com a imagem, mas isso não suscitou nenhum desejo de repensar as regras de interpretação cênica, inclusive de colocar as regras de um não jogo”¹⁰⁴. Tarefa ainda a ser realizada...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERAL Josette. Avant-propos. *Le réel à l'épreuve des technologies, les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 7-12.

MARLEAU Denis. *Revista Patch*, Bruxelles, nº 10, pp. 9-20, 2009. (entrevista concedida a Clarisse Bardiot).

SALEMA: PROCESSO MITODOLÓGICO DE CRIAÇÃO NA ESCOLA LIVRE DE TEATRO DE SANTO ANDRÉ (ELT-SP)

Luciana Lyra

Vinte e três de julho de 2012. Uma ilha ameaçada pela onipresença do mar, que sobe. As redes de pesca. Um grupo de teatro e uma busca: a vida, ali. A sabedoria de quem anda no passo das marés. Encontros. A morte, pressentida pela presença de urubus, aos montes. Casebres. Peixes estendidos nos varais. As redes, por toda a parte. Nos muitos quilômetros de praia deserta, animais mortos, estendidos, comidos pelos urubus. O som de toda essa paisagem: o mar. O vento. E nada mais. (GARCIA, inédito, 2012)

A paisagem desvelada brevemente pelas impressões acima, traz à tona parte fundamental do processo de criação do espetáculo *Salema – Sussurros dos afogados*, por mim dirigido, no contexto da turma de formação 13 dos aprendizes da *Escola Livre de Teatro de Santo André-SP*, grupo hoje intitulado *Cia. Luzia de Teatro*. O relato da atriz Stella Garcia diz respeito à jornada artetnográfica realizada no *Pontal Leste na Ilha do Cardoso*, em São Paulo, no ano de 2012. Leia-se jornada artetnográfica ou *Artetnografia* como procedimento da *Mitodologia em Arte*, ambos conceitos desenvolvidos em minhas pesquisas de doutorado em Artes Cênicas (UNICAMP/2011) e pós doutorado em Antropologia (USP/2013).

No sentido de termos um panorama mais íntegro da trajetória da investigação e compreensão dos conceitos mencionados, faço adiante uma breve retrospectiva poético-temporal dos principais processos metodológicos antecedentes ao *Salema*.

Entre os anos de 2007 e 2010, realizei o processo criativo do espetáculo *Guerreiras*, subsidiado pelo Funcultura-PE (2009) e Funarte-MinC (2010). A criação da peça, que tomou parte de meu doutorado, desenvolveu-se principalmente, por meio de uma experiência nomeada de *Artetnográfica*, com a comunidade de Tejucupapo, na Zona da Mata Norte de Pernambuco. A experiência firmou-se entre os artistas envolvidos na montagem de *Guerreiras* e integrantes da comunidade, que também realizam um espetáculo, de temática afim, chamado *A Batalha das Heroínas*, recontando um fato histórico sucedido em 1646, quando um coletivo de mulheres banuiu os holandeses do lugarejo.

O palco das *guerreiras* e *heroínas* mostrava-se como um amplo jogo de espelhos estilhaçados, lugar de exibição de identidades e construção de autoimagens. Espaço de transformação. Enquanto nós guerreiras éramos atravessadas pelas narrativas e vida daquelas mulheres, transformando-nos, elas, as heroínas, por sua vez, eram, por nós, afetadas tomando as 'rédeas' de seu teatro. Uma oposição, uma ruptura transformadora. Em Tejucupapo tudo se imbricava na expressão da cena das heroínas ou das guerreiras. As performances eram a culminância do processo *artetnográfico*, provocando a transformação dos performers e das suas relações. Ao levar a público suas personas, guerreiras e heroínas, atrizes e mulheres da comunidade revelavam o que são na vida. As performances eram oportunidades de mostrar sua própria humanidade, enquanto a *Artetnografia* era a operação de entrelaçamento, a trama complexa destes *eus* dos artistas à *alteridade* (comunidade).

Como apontado anteriormente, a *Artetnografia* toma parte da *Mitodologia em Arte*, por meio da qual o artista participe do processo cênico estreita seu laço com os sentidos do processo criativo. Como afirmo em outros escritos, a *Mitodologia em Arte*:

(...) não se constitui uma pré-fixação incondicional de práticas, mas procedimentos de cunhos ritualísticos e míticos, que possam fazer eclodir pulsões pessoais e, concomitantemente, universais dos artistas. Este complexo é um caminho em que o artista aperfeiçoa o pluralismo das imagens colhidas no seu trajeto antropológico, a partir de suas experiências *artetnográficas*. (LYRA apud BIÃO, CARREIRA, TORRES NETO (orgs.), 2012, p.118)

A *Mitodologia em Arte* é descendente de estudos da *Antropologia do Imaginário* (1990), de Gilbert Durand e da *Antropologia da Experiência*, de Victor Turner (1988), que indicam em seus campos de atuação, a vocação mitológica e ritualística, performática do ser humano. Dessas perspectivas antropológicas, entende-se que a *Mitodologia em Arte* fomenta no atuante um estado dialógico com suas forças pessoais na relação consigo mesmo e com o campo *artetnografado*, num processo criativo em contínua retroalimentação.

Dando sequência à montagem de *Guerreiras*, entre 2010 e 2012, outro espetáculo foi gerado a partir desses conceitos, *Homens e caranguejos*, com o *Coletivo Cênico Joanas Incendeiam* e apoiado pelo Prêmio Proac de Montagem Teatral da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, em 2012. O espetáculo inspirado, primordialmente, no romance homônimo de Josué de Castro, surge também de jornadas *artetnográficas* realizadas no cotidiano de duas comunidades em capitais diferentes: a *Ilha de Deus*, em Recife e o *Boqueirão*, em São Paulo, numa fricção constante com referências pessoais das atuantes nos laboratórios

mitodológicos. Guiadas pela *Artetnografia*, investigamos a *Ilha de Deus* e o *Boqueirão*, buscando descortinar a atualidade da obra de Josué. A intenção não era adaptar literalmente o romance para o teatro, mas desvelar o entrecruzamento entre a experiência do cientista, poetizada em sua obra, com a nossa experiência nestas comunidades.

De certa forma, o cume da ida aos campos, e depois, o diálogo destes campos com os laboratórios mitodológicos em sala de ensaio para montagem e as apresentações de *Homens e Caranguejos*, foi perceber como a *Artetnografia* traduzia-se na experiência. Na fricção entre a realidade e a ficção, imagens do passado de um Castro romanceado se articulavam a um presente, eminentemente real e, a um só passo, performático.

Em meados de 2012, após a montagem de *Homens e caranguejos*, investiu-se em *Salema – Sussurros dos afogados*, com aprendizes da Escola Livre de Teatro de Santo André-SP. O processo de criação desse terceiro espetáculo teve como motor o universo poético de mar, amor e morte, sugeridos no texto dramaturgico *O Capataz de Salema*, de Joaquim Cardozo. Nesse contexto de montagem, as proposições cardozianas foram tratadas por um prisma mítico e se aproximaram de dramaturgias afins, como *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues e *Electra Enlutada*, de Eugene O'neil, obras em que o mar é o grande devorador da vida e senhor das grandes transformações.

Na conexão com o universo imagético proposto pela dramaturgia e obras relacionadas, fui solicitando, em laboratório, paisagens internas dos atuantes por meio de diversos procedimentos mitodológicos, dentre eles a nomeada *Alquimia dos elementos*, que consiste em construir ensejos corporais por meio do contato com os elementos naturais que compõem o próprio corpo. Em tese, explícito:

Entendendo que o corpo humano é uma síntese do cosmos, uma espécie de microcosmos e que o cosmos é formado por quatro elementos que se combinam, todos esses mesmos elementos estão no corpo. Sendo assim, água, terra, fogo e ar, atuam como *harmônios para imaginação*, como no dizer bachelardiano (2006), ampliando o rito das polaridades, potencializando as imagens e as preenchendo de gradações e sentidos. (LYRA, 2011, p. 372)

Complexificando a lida consigo mesmo, propus o deslocamento da paisagem interna para a paisagem da natureza contígua às pulsões sugeridas pelo texto dramaturgico, partindo para a jornada artetnográfica no *Pontal Leste na Ilha do Cardoso-SP*, no sentido de potencializar em contexto de alteridade, o constructo da encenação. Sobre a jornada artetnográfica afirmo:

Após o procedimento *A Mística*, onde artistas deparam-se com expectativas e reflexões, mapeando referências sobre o mito-guia do processo criativo, desemboca-se na *I Jornada Artetnográfica*, fase onde se dá um primeiro momento de trânsito destes mesmos artistas em comunidade ressonante com o *leitmotiv* processual levantado no coletivo. No decorrer da *I Jornada Artetnográfica* capta-se toda sorte de imagens para criação, entendendo esta observação como uma ação comprometida com o ato de observar, sendo, concomitantemente o artista observado. Nesta interação com a comunidade há decerto, a abolição da causalidade linear, ou mesmo o tratamento da comunidade como uma mera fonte, mas antes, fomenta-se um terreno comum de compreensão entre o observador e o objeto que observa. Sendo um procedimento estreitamente ligado ao *Pressuposto Artetnográfico*, a *I Jornada artetnográfica* é fase do exercício hermenêutico propriamente dito, o cruzamento de experiências, de permuta com a comunidade nas suas diversas dimensões, estabelecendo vínculos e vivenciando seu cotidiano

e suas ações estéticas em troca de vivências artísticas estimuladas pelos artistas em campo. Durante esta fase processual, investe-se em toda sorte de mídias de registro da experiência, desde escritos em *livros de artista* a imagens gravadas ou filmografadas, sem compromisso com a linearidade espaço-temporal, a exemplo das experiências surrealistas. (LYRA, Luciana, *op. cit.*, pp. 359-360)

Partindo desse princípio, o grupo de artistas-pesquisadores da ELT foi a campo na comunidade pesqueira do lugarejo, uma pequena área ocupada por treze famílias, de vida simples, onde o mar se apresenta como grande parceiro, fonte de alimento e ao mesmo tempo grande senhor da morte, vivenciando o cotidiano de pescadores e suas famílias, as estratégias de sobrevivência, o ritmo da vida, assim como convivendo com o mar: seus sons, silêncios, sua presença incontornável.



IMAGEM 1 – Atores da Formação 13 da ELT na primeira jornada artetnográfica na Ilha do Cardoso-SP.

Essa experiência vivida em campo pressupõe a atuação num plano liminar entre o real e o ficcional, a atuação de um *ator de f(r)icção*, um *ator-cartógrafo*, que foi traçando paisagens na relação com “o outro”. Neste contexto fragmentar, este ator não seguiu uma reta de fatos, mas construiu uma cartografia de pedaços, subjetiva e imersa em justaposições instáveis. Dessa trança *artetnográfica* urdida entre artistas e comunidade, fiou-se o espetáculo.

Há de se destacar que no contexto da *artetnografia* desenvolvida na *Ilha do Cardoso*, a cartografia, delineada pelos atores/artetnógrafos, teve como suporte germinal o *Livro de Artista*, uma espécie de diário de registros em campo de cada artista envolvido no processo, que trouxe as paisagens traçadas na pesquisa com a alteridade, expressando afetos e os mundos vivenciados pelos artistas e ‘seus’ outros, mas também aspectos conceituais e objetivos da pesquisa, como dados históricos, reflexões teóricas.

Semelhante aos *Cadernos de Campo* do antropólogo, o *Livro de Artista* artetnográfico não é algo que possa ser escrito ao mesmo tempo que se dá a jornada artetnográfica. Durante essa jornada utiliza-se outro instrumento: o caderno de notações. É no caderno de notações de campo, onde o artetnógrafo costuma registrar dados, gráficos, imagens, anotações que resultam do convívio participante e da observação atenta do universo social onde está inserido, é o espaço onde situa o aspecto pessoal e intransferível de sua experiência direta em campo, os problemas de relações com o grupo pesquisado, as dificuldades de acesso a determinados temas e assuntos nas entrevistas e conversas realizadas, ou ainda, as indicações de formas de superação dos limites e dos conflitos por ele vividos, embora carregue um maior teor de subjetividade na escritura, em analogia com os cadernos de campo antropológicos. Do caderno de notações elabora-se o *Livro de Artista*.

Faz-se necessário afirmar que *Livro de Artista* é uma apropriação minha de termo advindo do campo das Artes Visuais, e que se traduz como livro-objeto, numa proposta de interação entre arte plástica e literatura, um veículo para ideias de arte e obras de artistas, com forte caráter biográfico. Nas Artes visuais, o significado peculiar que o *Livro de Artista* adquire é não estabelecer uma relação mecânica, descritiva, entre texto e imagem, mas expressar afetos dos artistas na interação com o mundo.



IMAGEM II – Atores da Formação 13 da ELT em primeira jornada artetnográfica na Ilha do Cardoso.

Por meio desses escritos, a partir da vivência na *Ilha*, e das experiências em laboratório foi-se alimentando a vida da cena, adensando o ar que envolve a trama de *O Capataz de Salema*, as suas personagens que respiram a solidão, a dificuldade em superar os limites que a memória de uma existência de miséria traz. Num estado de f(r)icção, os atores puderam ver a si próprios, fundindo aos seus próprios contornos as cercanias de Luzia, do Capataz João, de Sinhá Ricarda, do Mar, as personas cardozianas. Com a lente dos mitos escolhidos por cada ator para contribuir na construção dessas figuras, remontaram emoções primordiais.

Salema - Sussurros dos Afogados pode ser traduzido assim, como uma pulsão poética que dialoga com a solidão humana, com o amor, com as desigualdades sociais, o embate entre a realidade crua de sobrevivência e a esperança por dias melhores. O espetáculo mostra a trajetória de confronto entre masculino e feminino, opressor e oprimido, vida e morte, um processo existencial constantemente vivenciado no universo espiralar de começo, meio, fim e recomeço, metaforizado pela quarta persona da ação performática, o Mar.

No espetáculo, criado por meio da *Mitodologia em Arte*, a concisão cênica condiz com o grau de concisão dramatúrgica proposta pelo texto base da encenação, *O capataz de Salema*, de Joaquim Cardozo. Um único espaço (casebre de Sinhá Ricarda) concentra a cena num estado de pétrea imobilidade. Neste casebre/útero habitam as mulheres, as quais recebem o macho capataz a ameaçar a conservação e estabilidade fêmea, gerando um conflito insolúvel. Numa atmosfera intimista, a qual o espectador assiste em arena próximo à cena, desvela-se a ideia do cabana ilhada pelo mar, manifesta-se a ideia de conexão entre os universos particular e público, entre ser humano e natureza.

Esta breve incursão na criação de *Salema* leva-nos a crer no processo mitodológico, como um complexo, que parte do *si mesmo* (o artista) para galgar o *outro* (a comunidade). Propõe uma arte de existência, destacando-a de um lócus não só estético, mas ontológico, capaz de engendrar a natureza do agir e dos modos de ser do artista em descortinar suas potências.

Como antes abordado, da perspectiva durandiana e seus predecesores estudiosos da *Antropologia do Imaginário*, entende-se que o ser humano tem uma vocação mitológica e ritualística, performática, como também aponta Victor Turner em seus estudos sobre a *Antropologia da Experiência*. Por meio do topos antropológico defendido por Turner, entendemos a performance como metáfora e método, sugerindo que o corpo dos atuantes aderem constantemente às experiências vividas em sociedade, à semelhança de relações musicais harmônicas, incluindo também ruídos e tensões da experiência do corpo em contínuo processo social. A *Mitodologia em Arte* permite ao artista viver nesta pluralidade, fomentando o indivíduo na sua abertura para o imaginário e para a performance, que por si, são espaços políticos, de transgressão e de ruptura. Abrir-se para estes espaços é abrir-se aos espaços da invenção e da criação. No contato com o imaginário elaboramos o ato de ver o que hoje nos cativa e provoca, nossa máscara, ligamo-nos à raiz mesma do fenômeno performático e suas possibilidades de re-conhecimento humano, relacionando-o ao trajeto da cultura, por meio da *Artetnografia*.

A *Artenografia* é pressuposto fundamental à *Mitodologia* e se desvela justamente no trânsito entre o *eu* e a *alteridade*, do artista ao meio. Fundada sob o mito de Hermes, e afetada da perspectiva *etnográfica instável* exercitada pela *Antropologia da Performance*, a *Artetnografia* busca uma orientação, um sentido, um caminho a ser percorrido através da experiência, da poética, da politeísmo e das questões que estão nas

profundezas de nossa alma individual e coletiva, os fragmentos mais estranhos e refratários ao entendimento.



IMAGENS 3 E 4 – Espetáculo 'Salema - Sussurros dos Afogados', *texto de Joaquim Cardozo, direção Luciana Lyra, em cena Alex Bischliari, Doralice Odília, Fabio Sousa, Joel Simil, Josiane Cerqueira, Rafael Guerche e Stella García. (ELT/2012)*

Mais do que as questões acessadas pela leitura direta do nosso intelecto ante à comunidade, o paradigma artetnográfico requer uma pesquisa indireta que busca construir elos entre os fenômenos, de modo a compreendê-los como estando co-implicados num movimento sempre provisório entre artista e comunidade, entre ser e cosmos, em ato de risco, nos lugares mais ermos, onde o *outro* se apresenta em toda a sua estranheza e o passado se articula ao presente. Como aponta Benjamin em destaque no texto de Dawsey: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. (2005, pp.224-225)

Em *Salema*, a exemplo das experiências antecessoras, a jornada artetnográfica não se traduziu na captura de uma realidade para dramatizá-la, também não se ocupou em dramatizar dramas sociais e políticos ou representar literalmente a realidade sociocultural da *Ilha do Cardoso*. Em *Salema*, a *Artetnografia* constituiu-se como um operador que promoveu contaminação entre artistas e comunidade, desdobrando-se nos laboratórios mitodológicos, que por sua vez, transbordou numa encenação tanática, onde são preservadas as forças contrárias e tem seu termo com um corpo crepitando em chamas, como num ritual fúnebre, à beira das águas, feito um farol, um luzeiro, uma coivara para guiar os mortos de fome e da mar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIÃO, Armindo, CARREIRA, André & TORRES NETO, Walter lima (orgs). *Da cena contemporânea*. Porto Alegre,RS, ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2012.

DAWSEY, John. *Victor Turner e a antropologia da experiência*. São Paulo. Cadernos de Campo, 13:163-176, 2005.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro, Difel, 2004.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

_____. *Mito, símbolo e mitologia*. Lisboa, Editorial Presença, 1990.

GARCIA, Stella. *Salema – Sussurros dos afogados: livro de artista*. Inédito, 2012.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Migração da Máscara-Mangue em duas experiências performáticas*. 2013. Relatório Acadêmico Final (Pós Doutorado em Antropologia), Departamento de Antropologia. FFLCH. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo-SP, 2013.

_____. *Guerreiras e Heroínas em Performance; Da Artetnografia à Mitologia em Artes Cênicas*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2011.

_____. *Mito Rasgado; Performance e Cavalo marinho na cena In Processo*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2005.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York. PAJ, 1988.

9

GT TEATRO BRASILEIRO

RELAÇÕES CRUZADAS DA HISTÓRIA COM A CENA CONTEMPORÂNEA EM DUAS ESCRITAS DA LIBERDADE

Paulo Marcos Cardoso Maciel

Nosso objetivo aqui é traçar linhas gerais de um esboço crítico tendo em vista a história no e do teatro atualmente, segundo os espaços de agenciamentos artísticos¹⁰⁵, afinal, conforme observou Giorgio Agamben, não existe história sem experiência do tempo (AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005, p.91). Tendo em mente uma distinção operatória entre historia como “devir” passado no e do presente e como ciência histórica, de modo a notar suas facetas ao longo da reflexão, ou, entre esta última e a noção mais ampla estabelecida por Michel Foucault ao salientar que, a História no século XIX, como antes dela a Ordem Clássica, “abria o caminho das identidades e das diferenças *sucessivas*”. Desta maneira, ela passa a definir “o lugar de nascimento do que é empírico”, e onde seres e coisas assumem, doravante, “o ser que lhes é

105 O texto apresenta resultados do projeto de pesquisa de pós-doutorado desenvolvido em 2013 e intitulado *Os usos da história nos modos de subjetivação pela cena contemporânea carioca: mediações*. Na época, vinculado ao projeto mais amplo de pesquisa em produtividade *Subjetividade e políticas da cena – 2ª etapa: A experimentação do comum no teatro carioca*, sob a responsabilidade do Pr. Dr. José da Costa Filho e contou com financiamento do CNPQ.

próprio". O que teria levado a sua divisão "entre uma ciência empírica dos acontecimentos e esse modo de ser radical que prescreve seu destino a todos os seres empíricos e a estes seres singulares que somos nós", pois, "a História tornou-se assim o incontornável do nosso pensamento" (FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.233).

Sendo a história um problema para as sociedades porque o é para as pessoas, para suas vidas e sua interação no mundo, segundo as marcas históricas que as constituem, ela aos poucos se mostra na historiografia como um feixe de relações ou significados que informam as maneiras de agenciar o tempo segundo propósitos sociais, políticos, econômicos, científicos, etc. Ou, em termos mais corriqueiros, em mover o tempo de nossas práticas ordinárias, a partir do presente, ao devir passado dos "esquemas de significação das coisas". Essa aparição inesperada, a sobrevivência do passado, implica no reconhecimento de que "esquemas culturais são ordenados historicamente porque, em maior ou menor grau, os significados são reavaliados quando realizados nas práticas" (SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p.7). Trata-se de mapear linhas gerais de um terreno de discussão para em seguida observar seus desdobramentos ou seus indícios em determinadas práticas artísticas que, em suas diferenças, sinalizam para modos de apropriação do histórico em cena.

Neste sentido, a noção de história não se esgota numa forma particular, ocidental e moderna, nem num gênero o científico, mas caminha na direção dos modos pelos quais as práticas historiográficas, em geral, informam e são informadas, pelos sujeitos. Podemos perceber uma investigação histórica em diversos trabalhos feita por artistas, encenadores, atores, etc., mas cujo destino e sentido diferem daqueles buscados pelo historiador de ofício. Mesmo assim, entre os dois modos de

produção de histórias, há uma espécie de contaminação ou de partilha dos mesmos paradigmas historiográficos vigentes num determinado tempo e lugar.

Mas, aqui, se trata de pontuar inicialmente os modos pelos quais a história da arte se coloca como um problema ou um limite de inteligibilidade da arte contemporânea para a teoria da arte. A questão principal que atravessa a bibliografia diz respeito antes de tudo à crise de uma narrativa mestra capaz de incorporar a produção artística mais recente (desde os anos de 1960) segundo os parâmetros que até então modelavam a historiografia da arte e lhes garantia sua especificidade, tal como sugerem os trabalhos de Arthur C. Danto (*Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus, 2006; *A Transfiguração do Lugar-Comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010), Lorenzo Mammí (*O que resta: Arte e Crítica de Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010), Hans Belting (*O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012). Guardadas as devidas diferenças de posicionamentos e enfoques, os autores destacam a dificuldade de delimitar a arte contemporânea em esquemas conceituais e também em aparatos historiográficos dominantes, na medida em que ela escaparia as noções de estilo, gênero, período, etc.

Conforme observou Hans Belting, a arte era vista como “*imagem de um acontecimento que encontrava na história da arte o seu enquadramento*” (Op. cit., p.35). Neste enquadramento, parecia informada por uma narrativa cujo percurso evolutivo (a transformação estilística) caminhava autonomamente em relação às outras histórias. Ou, até mesmo quando as outras histórias entravam na compreensão da arte era a partir do pressuposto de sua autonomia, o “*estilo de época*” se tornava o “*espírito do tempo*”. Por outro lado, a emancipação da esfera do culto e ou do ritual foi garantida por sua entrada moderna no museu. Neste

espaço secular, ela era separada do “mundo comum” e de seu lugar na produção cultural mais ampla: “pelo fato de que o museu de arte não tinha de informar nem sobre cultura nem sobre historia, ele permaneceu uma ilha intocada em que predominava a liberdade da arte, restringida apenas pela lei da história da arte” (Idem, p.322). Porém, a partir dos anos de 1960, o questionamento das fronteiras entre arte e vida, mundo da arte e mundo comum, objetos de arte e objetos comuns, torna problemático o espaço a ela reservado até então e, segundo comentou Arthur C. Danto, não haveria “mais um limite da história além do qual as obras de arte possam cair. Tudo é possível. Qualquer coisa pode ser arte. E em razão de a situação presente ser essencialmente desestruturada, a ela não pode mais se adequar uma narrativa mestra” (Op. cit., 2006, p.26).

Na ausência de um conjunto de objetos comuns ou de um território autônomo que nos permitisse traçar linhas evolutivas, a história da arte se vê sem o que contar. E uma vez que o enquadramento se desfaz também borra a distinção operatória de seu dever. Nem passado nem futuro estão assegurados. Entretanto, nos parece que, em parte, a tendência contemporânea é de um recuo anterior à modernidade, quando ela estaria ainda integrada ao presente e a vida em geral. Sabendo-se que, num mundo secularizado como o nosso, seu antigo lugar foi substituído pelo disputado espaço da cultura, sobretudo a midiática.

De um lado, a incerteza que marca a prática artística contemporânea levaria ao rompimento dela com toda e qualquer significação histórica externa ao mundo da arte, tomando para si o ponto de vista modernista da autonomia levado as últimas consequências; de outro lado, impede qualquer traço específico da arte, qualquer parâmetro ou critério mais geral ou estável. O gesto de Marcel Duchamp com os *ready-mades* revelaria o elemento arbitrário na definição do objeto arte ou a vacuidade da noção de obra. Sendo assim, permite problematizar

a suposta continuidade na escrita da história da arte entre ideia, estilo e obra. Além é claro de categorias como a de autoria e de originalidade.

Por sua vez, a desestruturação do campo da arte, na segunda metade do século XX, acaba por repercutir no fazer histórico, na medida em que a própria produção artística se torna reflexiva ao se apropriar do passado (da história da arte) através do “remake” ou da citação, da paródia ou da metalinguagem, os artistas se tornariam também duble de historiadores, mas, paradoxalmente, de uma pós-história. De um devir passado sem sentido ou direção anteriormente dado por uma ideia universal (ou uma teleologia) da história e da arte. Sendo assim, as coordenadas históricas da arte deveriam ser apreendidas caso a caso, pois, segundo Anne Cauquelin (*Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005), o problema diz respeito à relação mais ampla da história com a arte na contemporaneidade:

Causalidade em perigo. E, contudo, há um bom número de ligações com o ambiente sociopolítico, possibilidade de isolar ‘pacotes’ de expressão. Em outras palavras, possibilidade de aprender seqüências condicionadas pela unidade de um problema. Uma vez satisfeitos os dados do problema, abrir-se-ia então outra série de questões, independe da primeira: as normas mudam, os conceitos devem novamente ser questionados e teorizados. É o caso da arte atual: para um historiador consequente, trata-se de interpretar as novas regras do jogo, teorizando esse pluralismo sem lhe aplicar as normas do passado (Op. cit., p.32).

A autora sugere em seu livro uma abordagem da história da arte no século XX que passa antes de tudo por um conjunto de categorias que visam dar conta do lugar assumido pelas singularidades (os embreantes), ao lado da crítica da instituição arte, no circuito-arte, visto a questão contemporânea ser de continente. Sendo difícil definir de antemão

um parâmetro para a arte em meio de uma multiplicidade de práticas que informam o seu movimento ou como disse Lorenzo Mammí: "Para interpretar a arte contemporânea, é necessário elaborar novos métodos críticos, que levem em conta não apenas as características formais de cada signo, mas também e, sobretudo suas conotações indiciárias" (Op. cit., pp. 24-25).

Na ausência de um limite da arte ou, como acredita Danto (2006), de uma arte pós-histórica, a historiografia se vê desafiada a ter de reunificar os dois campos, elaborando uma teoria que compreenda todas as manifestações artísticas, mas, para tanto, seria preciso renunciar ao pressuposto da autonomia como critério de trabalho e, de acordo com Mammí, a se "inserir em uma história mais geral das imagens, e das funções que as imagens desempenharam no decorrer da história" (Op. cit., p. 25). Da história da arte a uma antropologia histórica das imagens, assim, desfazendo em suas dobras a linearidade e a continuidade ligadas a uma periodização, ou, a um esquema evolucionista, pois, "a sobrevivência *desnorteia a história*, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro" (DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas Segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.69). Pois, ao ampliar o campo de seus objetos, suas abordagens e seus modelos temporais, a sobrevivência torna complexa a história, segundo Didi-Hubermann, ela deve "compreender os paradoxos de uma história das imagens concebidas como uma *historia de fantasmas*- sobrevivências, latências e aparições misturadas com o desenvolvimento manifesto dos períodos e estilos" (Idem, p.71).

O problema da arte contemporânea em sua relação com a história da arte compreende dois aspectos aqui apenas indicados. De um lado, o espaço, na medida em que este não é externo a obra, faz parte de sua

ideação e da forma como ocupa seu lugar no mundo. Neste sentido, o significado parece ter se deslocado “do interior da obra para a superfície dela, ou melhor, para o limiar que a separa do mundo” (MAMMI, op.cit, p.55). De outro lado, a imagem, que deixa de ser considerada em seu fechamento ou em sua autonomia (de arte) para incorporar seu funcionamento ou significado mais geral, histórico-cultural.

ESPAÇO E IMAGEM DE “UM MUNDO” DE FANTASMAS

A indefinição do espaço da arte salientada pelos teóricos anteriormente com relação às artes plásticas também marca ou caracteriza determinada cena de rua, na medida em que nela o espaço teatral tende a agenciar o entorno do mundo comum, sobretudo quando ela se volta para a cidade, sua história e memória, como no caso do espetáculo *A chegada do Almirante Negro na Pequena África*, em sua encenação de 2013 em frente ao Museu de Arte do Rio¹⁰⁶. Da mesma maneira que compreende também a dobra ou a plasticidade da imagem cênica e do acontecimento histórico nesse contexto em aberto. A sobrevivência atravessa a cidade moderna, com suas casas desfiguradas, suas velharias, “cacos de histórias naufragadas, elas ainda hoje formam as ruínas de uma cidade desconhecida, estranha”. Os “restos de passados que se foram” nos “abrem, nas ruas, escapadelas para um outro mundo” (CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p.190).

Essas escapadelas que se abrem nas ruas da cidade para “outro mundo”, guardado ou perdido na lembrança de seus antigos moradores

106 Vale lembrar que o MAR, sem lastro histórico, contrasta com a região que o abriga.

ou nos livros de história, configura os indícios de “passados que se foram” e que reaparecem no espetáculo mencionado, dirigido por Lígia Veiga com sua Grande Companhia Brasileira de Mysterios e Novidades, quando encenado na zona portuária do Rio de Janeiro. Indícios que nos permitem pensar nos lugares para a história no teatro e na cena contemporâneos para além da obra, em sua fronteira do mundo comum, a partir do devir histórico do passado – a revolta da chibata e seu líder João Candido – apreendido no fazer visível, através do formato da chegada que soma mais uma camada histórica, o emaranhado de tempos que compõem o presente.

Assim, nos situamos no atravessamento da questão do real na e da arte, e especialmente em seu lugar fronteiro com a história, relação marcada pelo deslizamento, deslocamento, entre o mundo da obra e o mundo comum, interstícios onde seu devir produz indícios de seu diálogo entretempos e, por meio deles, quem sabe, podemos avançar numa escrita da história do teatro mais consequente com as incertezas que também atravessam seu pensar e fazer na teoria. Uma questão complexa e multifacetada em razão das várias e diversas teatralidades e variáveis que atravessam o problema: estruturas temporais, ritmos, presença do documento e da memória, espaços não convencionais, imagens, gestos, modos de apropriação do real, rastros ou indícios de sua anexação, dos materiais, lugares e sujeitos, marcados pela história.

O que está em jogo são as maneiras pelas quais são pensadas as relações da arte com a história, quando seus antigos critérios estéticos, artísticos, não delimitam mais sua especificidade, distinta de uma cronologia de temas ou estilos, ou de uma constante autônoma da arte modernista. A impureza, a miscigenação, a mescla, de diferentes modalidades artísticas, estilos e gêneros, de variadas mídias, de suportes e formatos múltiplos, num deslizamento entre linguagens e tempos,

tornando problemática a separação entre objetos de arte e meras coisas e suas respectivas formas de imitação/representação.

Neste sentido, a reflexão sobre qualquer objeto poder vir a ser obra de arte permanece se acrescentarmos que não é tanto o objeto quanto justamente o seu vir a ser a questão, o processo que leva do objeto à obra, o modo como nessa passagem conforma o seu espaço ao mundo comum, os deslocamentos e operações que conduzem a uma interseção: "a obra tornou-se campo de embate entre diferentes planos de discursos – teórico, ético, estético" (MAMMÍ, op. cit., pp. 27-28). Desdobramentos iniciais da questão do lugar da história na cena contemporânea conforme podemos em *A chegada do Almirante Negro na Pequena África*, quando o espetáculo assume a sua significação no espaço intermediário entre a cena e a rua, o teatro e a cidade, conforme comentou Alberto Tassinari, "o espaço da obra, num espaço em obra, é parcial, incompleto. Sua completude é o que o faz conectar-se espacialmente com o espaço do mundo em comum. É também o que o faz existir como um espaço desde as suas fronteiras, que estão à mostra" (TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.131).

Portanto, a relação com a história surge no devir da cena teatral na rua ou das imagens do passado no palco, em sua borda ou dobra como lugares em comum da memória na sua intersubjetividade com o espectador ou, então, pela interpelação entre fato e ficção¹⁰⁷ a partir

107 A escrita cênica do espetáculo *A negra Felicidade* conjuga fragmentos textuais: do processo judiciário movido pela escrava Felicidade e sua mãe contra seus antigos proprietários; de anúncios de escravos do século XIX; da peça *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchekhov; do *Sermão de Santo Antônio aos Peixes*, do Padre Antônio Vieira. O diretor Moacir Chaves contou ao pesquisador que se deparou com o referido processo enquanto lia o livro *Visões da liberdade*: uma história das últimas décadas da escravidão na corte, do historiador Sidney Chalhoub.

da encenação de documentos do passado sem adaptação dramática ou épica mantendo o cunho específico das fontes a fim de resgatar, por meio delas, o testemunho comum ou ordinário da visão escrava como um acontecimento que atravessa a escrita ou a legibilidade do passado (FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 77) como em *A negra felicidade* (2012), de Moacir Chaves e a Companhia Alfandega 88.

A encenação do processo judiciário de 1869, movido pela escrava Felicidade, traz de volta através da narração performática dos atores (ou de sua leitura/escrita corporal) a memória da dor por entre as zonas de silêncio da escrita documental. Ambos os espetáculos se inscrevem, guardadas suas diferenças de linguagem e de propósito, na história do teatro brasileiro, a partir do momento em que pensamos no diálogo que travam com a cena teatral moderna brasileira da escravidão em *Arena conta Zumbi*, encenado pelo Teatro de Arena¹⁰⁸. Três escritas teatrais da memória da escravidão, que voltam a assombrar o tempo presente instituindo as descontinuidades do sofrimento das lutas pela liberdade, na fronteira do fato e da ficção, reclamam do espectador e do teórico sua participação na elaboração em aberto do passado.

108 Musical escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal em 1965, com música de Edu Lobo, direção de Augusto Boal e direção musical de Carlos Castilho.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.
- CERTEAU, Michel; GIARD, Luce. Os fantasmas da cidade. Apud: CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano 2. Morar, cozinhar*. Tradução: Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, pp. 189-202.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.
- _____. *A Transfiguração do Lugar-Comum: uma filosofia da arte*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas Segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Vol. II Memória. Tradução: Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MAMMÍ, Lorenzo. *O que resta: Arte e Crítica de Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Tradução: Barbara Sette. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEATRO E IMPRENSA NO XIX: ASPECTOS DO COMENTÁRIO TEATRAL NOS JORNAIS DA CORTE

Charles Roberto Silva

O processo de independência brasileira e a consolidação dos ideais de livre imprensa no país criou uma atmosfera convidativa para que os *homens de letras* circulassem suas ideias. A partir da segunda metade dos anos vinte, do século XIX, os assuntos teatrais começaram a ganhar visibilidade nas páginas dos matutinos do Império. Este artigo procura apresentar como algumas ideias sobre teatro no Brasil foram construídas nas páginas dos jornais da Corte, além de apontar os principais agentes do debate teatral na imprensa no período.

Herdamos dos *homens letras*¹⁰⁹ um acervo razoável de escritos sobre a questão teatral no país durante o XIX. *Grosso modo*, esses

109 O termo *homens de letras*, empregado ao longo do texto, opera de acordo com a perspectiva de Norberto Bobbio. No livro *Os intelectuais e o poder*, o autor lembra aos leitores que a palavra *intelectual* passou a ser utilizada no final do século XIX, a partir do caso Dreyfus, na França. Antes da existência de tal palavra definidora de uma categoria Bobbio ressalta [...] Hoje, chama-se intelectuais aqueles que em outros tempos foram chamados de sábios, doutos, *philosophes*, literatos, *gens de lettre* ou simplesmente escritores, e, nas sociedades por um forte poder religioso, sacerdotes, clérigos. Embora com nomes diversos, os intelectuais sempre existiram, pois sempre existiu em todas as sociedades, ao lado do poder econômico e do poder político, o poder ideológico, que se exerce não sobre os corpos como o poder político, jamais separado do poder militar, não sobre a posse de bens materiais, dos quais se necessita para viver e sobreviver, como o poder econômico, mas sobre as mentes pela produção e transmissão de ideias, de símbolos, de visões de mundo, de ensinamentos práticos, mediante o uso da palavra [...] Todas sociedades tem os seus detentores do poder ideológico, cuja função muda de sociedade para sociedade, de época para época, cambiantes sendo também as, ora de contraposição, ora de aliança que eles mantêm com os demais poderes (BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo, Ed: Unesp, 1998, pp. 10-11)

escritos circularam nos jornais da capital do Império e foram concebidos prioritariamente por bacharéis que se vinculavam ao culto das *belles lettres*. Alguns pesquisadores apontam que o domínio do universo das *letras* imiscuídos a outros aspectos da mobilidade social expressos no período facilitavam o acesso a vida pública (RIBEIRO, 2004, p.167).

Analisando um sem número daqueles escritos é possível afirmar que, a imprensa diária foi se transformando paulatinamente na grande tribuna para o debate do mote teatral durante o século XIX, aliás, esta tendência do periodismo diário como instância para o debate público sobre as questões teatrais no país permaneceu ativo até o final da década de 60 do século XX (SILVA, 2011).

Os agentes do debate de ideias sobre o teatro brasileiro durante o período imperial foram os literatos. O registro de atores escrevendo para os jornais cariocas da época são raros. A figura dos empresários teatrais, elevados à condição de comentaristas, circulando nas páginas dos jornais se tornou mais frequente nos últimos anos do dezenove.

A conquista do espaço para a circulação de ideias em que transformou a imprensa brasileira, no século XIX, não estava dado na sua origem. O modelo estabelecido no país com a criação da Imprensa Régia¹¹⁰ era altamente centralizador e caminhava no sentido oposto do ideário de imprensa livre defendido e colocado em prática nos Estados Unidos, França e Inglaterra.

O tipo de informação autorizado a circular, de acordo com a censura real, estava estampado nas páginas da *Gazeta do Rio do Janeiro*, que se dedicava a produção de conteúdo diretamente voltados aos interesses da Família Real:

110 O Decreto - de 13 de Maio de 1808 criou a Imprensa Régia.

A Gazeta do Rio de Janeiro pertencia à Secretária do Estado dos Negócios Estrangeiro e da Guerra e era redigida por seus oficiais. Nas suas quatro a oito páginas bissemanais, durante os 14 anos em que circulou, foram impressas notícias do estrangeiro, da família real, atos do governo e muitos anúncios. Apesar de declarar, logo no primeiro número, que não era uma publicação oficial do governo, nada a impelia a deixar de sê-la. Tanto as feitas pela Impressão Régia – também dirigida por prestigiados membros da corte portuguesa – como a *Gazeta do Rio de Janeiro*, além do fato de serem administradas por membros do Estado português, eram ainda submetidas aos seus censores. (RIBEIRO, 2004, p.36)

O *Correio Braziliense ou Armazém Literário*¹¹¹, periódico clandestino, editado em Londres, por Hipólito José da Costa e que circulou concomitante a *Gazeta do Rio do Janeiro*, por outro lado, oferecia ao país recém organizado uma perspectiva de circulação de informações pautada, à primeira vista, nos princípios da imprensa livre:

O *Correio Brasiliense* era um periódico mensal relativamente caro para o poder aquisitivo das populações urbanas livres da época, chegando ao Brasil, por vezes, com três ou quatro meses de atraso, mas que compensava estes entraves com o grande número de páginas impressas e a novidade de um discurso fundamentalmente informativo, analítico e opinativo. É aceitável que tantos autores nacionais o relevem à posição de periódico inaugural da imprensa brasileira, dado que, do ponto de vista discursivo, esta é a primeira publicação, tanto no Brasil, como em Portugal, a pressupor uma espera de discursividade pública no País, em termos comparáveis com aqueles em que

111 Considerado o primeiro periódico brasileiro, editado em Londres-Inglaterra, a partir de 01 de junho de 1808. O jornal circulou até dezembro de 1808.

histórica e sociologicamente ela se desenvolveu nas sociedades europeias dos séculos XVIII e XIX. É o primeiro periódico a discutir publicamente questões até então particulares do Estado Português, ancorado, em certa medida, nas premissas e procedimentos próprios à racionalidade comunicativa, como liberdade individual de expressão e a igualdade de condições dos integrantes do seu público. (RIBEIRO, 2004, p.38)

A partir da segunda metade dos anos 20, com o afrouxamento da censura sobre a imprensa, principalmente por conta da nova reconfiguração política do Brasil¹¹², a situação ganhou outros matizes. A ideia que imprensa deveria ser livre ganhou volume, já não era de bom gosto noticiar assuntos referentes à família real e suas coirmãs europeias (RIBEIRO, 2004).

Nesse contexto de liberalização, os escritores e políticos brasileiros aderiram oficialmente à imprensa e começaram a utilizá-la como a principal esfera de debate. Havia um fator posto em relação a imprensa, que se tornaria o *habitat* preferido dos letrados do XIX, a colaboração com jornais abria caminho para a vida pública, que se constituía um símbolo de distinção extremamente poderoso:

[...] no ambiente literário que se estabeleceram e se estreitaram as comunicações entre profissionais: pois se as letras ornando o diploma e a fortuna facilitavam o acesso à vida pública, não eram elas, pelo idealismo que costumavam estimular, as mais capazes de habituar os homens, colocados em pontos de observação, a ver sem amarguras a política em estado de nudez. Assim, pois, se

112 Constituição Brasileira de 1824: Art. 179. *Parágrafo IV: Todos podem comunicar os seus pensamentos, por palavras, escritos, publica-los pela imprensa, sem dependência de censura; com tanto que hajam de responder pelos abusos, que commetterem no exercicio deste Direito, nos casos, e pela forma, que a Lei determinar.*

poucos profissionais deveram todo o prestígio que conquistaram exclusivamente ao exercício de sua profissão, a maior parte dos que, entre eles, atingiram as eminências intelectuais, não só desempenharam as letras, mas nela procuraram e às vezes encontraram um ponto de apoio e o meio eficaz para dilatar a sua autoridade além da fronteira das profissões liberais. (RIBEIRO, 2004, p.167)

As primeiras crônicas relacionadas as realizações teatrais e operísticas apareceram nos periódicos da capital do império, a partir de 1826. Não havia uma separação entre os assuntos, aqueles que faziam o comentário teatral também se dedicavam ao musical: "A crítica era exercida pelos folhetinistas, escritores e / ou jornalistas que, em sua grande maioria, frequentavam as páginas dos periódicos sem assinar os textos. Formavam a confraria dos cronistas teatrais, que se liam e se influenciavam mutuamente". (GIRON, 2004)

A circulação dos assuntos teatrais, durante a segunda metade da década 20, apareceu nos periódicos em forma de crônicas. Nestes escritos, em sua grande maioria, anônimos, o labor descritivo e a adjetivação gordurosa se uniam. Ao escreverem sobre a cena, os cronistas apontavam para o desempenho dos atores, destacando, quase que exclusivamente, a figura do "primeiro ator". Em relação a plateia, buscavam informar os leitores sobre os tipos de trajes utilizados pelos presentes nas encenações, passando pelas notícias sobre as figuras ilustres que ocupavam os melhores lugares no teatro. Os aspectos arquitetônicos e técnicos do local das apresentações vez ou outra ganhavam algum destaque.

Paulatinamente, os novos agentes que passaram a intervir na imprensa começaram oferecer maior envergadura ao comentário teatral. As descrições minuciosas do ambiente teatral e seus frequentadores, passou a dividir espaço com apontamentos que procuravam indicar o que

estava em evidência no debate teatral da Europa, mais especificamente, a cena teatral francesa.

O advogado Justiniano José da Rocha foi o primeiro *homem de letras* a se enveredar por esse caminho no periodismo carioca:

Em 1836, já radicado no Rio de Janeiro, vamos encontrá-lo nas fileiras do jornal *O Cronista* defendendo a ideia de que os espetáculos teatrais deveriam ser comentados nos jornais. [...] Justiniano pretende inaugurar uma atividade nova no Brasil, a de crítico teatral, e para isso não nomeia apenas os mestres a serem seguidos – os críticos franceses Sainte-Beuve e Jules Janin – como também resume os princípios que o guiarão. [...] nenhuma peça nova deixaremos ir à cena sem que análise crítica faça sobre sair seus defeitos e sua beleza, sua boa ou má representação. O elogio, a censura, serão sempre imparciais, procuraremos fazer que sejam justos e judiciosos. (FARIA, 2001)

Em meados da segunda metade do XIX, a seara aberta por J. J. Rocha encaminhou e estimulou diversos escritores, instalados na cidade do Rio de Janeiro¹¹³, a abordarem de maneira mais enfática o tema teatral nas páginas dos periódicos de maior circulação¹¹⁴. Em torno do ideário daqueles autores começou a se delinear na imprensa diária o imaginário que acometeu a crítica teatral, até a década de 40 do século XX, o da *não existência do teatro brasileiro*¹¹⁵ e o do teatro como uma instância civilizadora.

113 Preferimos o termo escritor, de acordo com Norberto Bobbio, o termo intelectual difundiu-se a partir do final do século XIX, com o caso Dreyfus, na França.

114 *Jornal do Comércio, Correio Mercantil e Diário do Rio de Janeiro*.

115 O ideário da inexistência do teatro no Brasil começou a circular na imprensa carioca na década de 30, do século XIX. Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e João Roberto Faria sondaram nos seus trabalhos e orientações acadêmicas tal propositura.

O escritor José de Alencar¹¹⁶, por exemplo, possuiu um lugar destacado, ao colocar o peso da sua escrita em pró da criação de um teatro “genuinamente” brasileiro.

Alencar defendia em seus comentários a necessidade de produção de um texto nacional, sugeria, ainda que indiretamente, a criação de uma “escola” para formação de atores, a criação de uma companhia regular de teatro e a construção e manutenção de casas teatrais.

O governo não se negará certamente a auxiliar uma obra tão útil para o nosso desenvolvimento moral; e, em vez de vãs ostentações de coroas, o que lhe tem faltado até agora é o apoio e a animação da imprensa desta Corte. Uma das coisas que tem obstado a fundação de um teatro nacional é o receio da inutilidade a que será condenado este edifício, com a qual se deve despender avultada soma. O governo não só conhece a falta de artistas, como sente a dificuldade de criá-los não havendo elementos dispostos para esse fim. Não temos uma companhia regular, nem esperança de possuí-la brevemente. A única cena onde se representa a nossa língua ocupa-se com vaudevilles e comédias traduzidas do francês, nas quais nem o sentido nem a pronúncia é nacional. (ALENCAR, José de)

O discurso de Alencar para a criação do teatro brasileiro não estava direcionado apenas ao poder imperial. Os seus comentários se estendiam, também, àqueles que viviam da arte teatral; solicitava o empenho destes para a criação de uma escola dramática voltada a formação de atores.

116 A carreira de comentarista de José de Alencar começou antes do seu sucesso como escritor de folhetins. O seu trabalho na imprensa carioca iniciou em 1854, no Correio Mercantil. A partir de 1855 o comentarista passou a registrar suas opiniões no Diário do Rio de Janeiro.

Na perspectiva de José Alencar, o ator João Caetano era o único capaz de levar adiante o projeto de criação de uma escola dramática no país, uma vez que este apresentava grande domínio técnico e possuía enorme prestígio conquistado ao longo de sua carreira.

Caetano não criou uma escola como Alencar havia proposto, mas publicou em 1862, o primeiro manual brasileiro voltado à formação de atores. Na obra *Lições dramáticas*, J. Caetano apresentava métodos de interpretação, concepções estéticas e opiniões sobre o teatro (PRADO, 1984).

Outro aspecto interessante dos escritos sobre teatro que José de Alencar realizou se voltaram para o questionamento das montagens que passavam pelo palco carioca no período que abrange sua crítica. O incomodo para o comentarista estava principalmente na ausência de montagem de autores brasileiros. Neste sentido, Décio de Almeida Prado, no livro *Drama romântico brasileiro*, atesta que para os autores ligados ao romantismo brasileiro “*Escrever romances era facultativo. Escrever peças, praticamente obrigatório*” (PRADO, 1996, pp.188).

Os escritos de Alencar defendiam de forma contundente a necessidade do governo investir no universo cênico brasileiro. A batalha pública do escritor cearense, na imprensa e em outras instancias, no tocante a questão teatral, era para que se firmasse a literatura dramática nacional, que corroboraria para a identidade do país. O teatro desejado, admitido e possível nos comentários desse autor, seria aquele realizado nas grandes capitais da Europa, que tinha o Estado como grande promotor. Não havia nas defesas de José de Alencar, em relação ao Teatro, concessões ao gosto popular ou as práticas populares. Tal perspectiva era partilhada também por outros escritores que mantinham relações com a escrita teatral.

Algumas ideias sobre teatro que circularam na imprensa carioca, principalmente a partir da segunda metade do XIX, desconsiderava a prática teatral que existia no Rio de Janeiro: normalmente poucas referências sobre o universo que envolvia as apresentações e nenhum acordo em relação aquilo que apontavam como “gosto popular”.

O tratamento do teatro nas páginas da imprensa carioca do XIX, os *homens de letras*, de modo geral, se mostravam atualizados sobre os acontecimentos teatrais da cena parisiense; defendiam ativamente o ideário de um teatro europeu nos trópicos; deixavam demarcados os seus desacordos e as suas recusas em relação ao fazer teatral em evidência. Embora a temática da construção da identidade nacional estivesse na tessitura das propostas sobre teatro que circulavam nos jornais, aquilo que aparecia mais evidenciados nos escritos era o teatro como instância civilizadora:

Não divaguemos mais; a questão toda está neste ponto. Removido os obstáculos que impedem a criação do teatro nacional, as vocações dramáticas devem estudar a escola moderna. Se uma parte do povo ainda está aferrada às antigas ideias, cumpre ao talento educá-la, chamá-la à esfera das ideias novas, das reformas, dos princípios dominantes. É assim que o teatro nascerá e viverá; é assim que se há de construir um edifício de proporções tão colossais e de um futuro grandioso. (MACEDO, Joaquim Manuel de)

A consagração do teatro cômico e musicado a partir da década de 60, aos poucos alterou a tônica do comentário teatral nos jornais mais influentes da Corte.

A retórica que apontava para a necessidade de fomento das atividades teatrais no país pelo Governo, os debates em torno das escolas estéticas e as discussões sobre o potencial civilizador do teatro que

ocupou a cena, desde a década de 30, tornaram-se menos frequentes nos matutinos.

Por outro lado, a exaltação e a defesa do teatro comercial nas páginas dos jornais diários, nas últimas décadas do século XIX, ganhou vozes potentes e influentes.

[...] não parecia nada problemático, no período, que um crítico fosse também um autor, ensaiador ou promotor de espetáculos em temporada. Sequer se cogitava numa diferenciação radical de funções. (SÜSSEKIND, 1992)

Para a grande maioria dos escritores que atuaram na imprensa carioca, do XIX, não havia categoricamente teatro no Brasil.

A imprensa, após o processo Independência, foi amplamente utilizada para divulgação de ideias que poderiam ser importantes e mesmo uteis para a criação do teatro no Brasil, entretanto, quase nunca para o registro da prática teatral existente, conforme Roberto Schwarz: "O teste da realidade não parecia importante. É como se coerência e generalidade não pesassem muito, ou como se a esfera da cultura ocupasse uma posição alterada, cujos critérios fossem outros – mas outros em relação a que?"

O discurso da não existência do teatro brasileiro que ganhou força na imprensa carioca durante o período romântico foi retomado, em diversos momentos do século XX, para justificar a necessidade de criação do teatro brasileiro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José. *Em São Pedro de Alcântara: o aparecimento de João Caetano*. *Jornal Mercantil*, 1854.

BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo, Ed: Unesp, 1998.

FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica nos jornais: Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra no jornalismo cultural*. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2004.

GIRON, Luís Antonio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte*. São Paulo: Edusp/Ediouro, 2004.

MACEDO, J. M. Crônica da Semana. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1861.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano e a arte do ator*. São Paulo: Ed Ática, 1984.

PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

RIBEIRO, Lavina Madeira. *Imprensa e espaço público: a institucionalização do jornalismo no Brasil (1808-1964)*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.

RIEGO, Christina Barros. *Do futuro e da morte do teatro brasileiro: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922 – 1942.)* São Paulo: FFLCH-USP, 2008.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. IN: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Ed. Duas Cidades / 34, 2000.

SILVA, Charles Roberto. *Formação, ruptura e criação: a recepção crítica de Sábato Magaldi aos Novos Dramaturgos 1966 – 1969*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira na virada do século. IN: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFJR, 1992.

10

GT TEORIAS DO ESPETÁCULO E DA RECEPÇÃO

DRAMATURGIA DA RECEPÇÃO EM PROCESSO

Erlon Cherque Pinto

De 27 a 29 de outubro de 2013, estudiosos e artistas membros da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas (ABRACE) realizaram os trabalhos da VII Reunião Científica da classe na Universidade Federal de Minas Gerais, Campus Pampulha. Desse modo, o foco da presente reflexão concentra-se no tema do evento: “Arte da Cena: a pesquisa em diálogo com o mundo”. O programa do evento indica a seguinte ementa: “debater, pensar, agir, pesquisar as artes da cena em suas relações com a sociedade atual, perguntando-lhe sobre seus efeitos, consequências, zonas e vetores de impacto na vida acadêmica e para além dela”.

Para atender ao intuito de refletir sobre as artes da cena na relação entre o contexto científico e a sociedade, elegeu-se a ação de extensão desenvolvida na Universidade Federal da Paraíba, Projeto Mascate: Laboratório de Teatro Itinerante (*work in progress*). A proposta foi contemplada com uma bolsa no edital do Programa de Bolsa de Extensão da UFPB para a vigência 2012 e novamente em 2013. A justificativa orienta-se por duas linhas de pensamento em interação: 1. A propriedade da extensão em promover a aproximação entre pesquisa universitária e a sociedade e 2. O amadurecimento da orientação estético-teatral do projeto a partir dos trabalhos apresentados e diálogos com pares nos Congressos anteriores da ABRACE.

Cabe indicar a trajetória que levou a formulação dos princípios norteadores da proposta, demonstrando o benefício da troca de

influências entre os pares da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas. O ponto de partida do processo considerado deu-se com o estudo 'Gerald Thomas apresenta a primeira blognovela da história o cão que insultava mulheres, kepler, the dog: notas sobre questões de gênero artístico e sexual'¹¹⁷, Grupo de Pesquisa Territórios e Fronteiras no VI Congresso de Pesquisa em Artes Cênicas da ABRACE. No texto, discutiu-se o elemento fronteiro em sua potência de ambiguidade entre resistência-subversão do gênero teatral principalmente no tocante à *blognovela* aproximada aos *ready-mades* de Marcel Duchamp.

A partir do exame da obra do encenador Gerald Thomas mencionada, surgiu a hipótese do falso enquanto possível tendência estético-teatral contemporânea no segmento empenhado na instabilidade do sentido. De acordo com o Método Matricial (BRITO; GUINSBURG, 2006, pp. 18-25)¹¹⁸, examinou-se um conjunto de obras do encenador Gerald Thomas: 'The flash and the crash days', 'Esperando Beckett' e 'O príncipe de Copacabana'. Dessa análise, concluiu-se que o falso constitui-se em uma matriz de criação. A seguir, isolou-se o elemento *blognovela* como procedimento de forte potencial para a concretização do falso em termos de estética teatral.

A leitura do artigo sobre o Método Matricial destacou a relação entre elementos-procedimentos em interação com uma Matriz de Criação. Inicialmente, os estudos de Jacó Guinsburg e Renato Brito estabelecem as bases do procedimento em torno de obras dramáticas. Porém, os

117 PINTO, Erlon Cherque. Gerald Thomas apresenta: a primeira blognovela da história 'o cão que insultava mulheres, kepler, the dog. Notas sobre questões de gênero artístico sexual. In: *VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.portabrace.org/vicongresso/territorios/Erlon%20Cherque%20Pinto.pdf>>. Acesso em: 23 de out. 2013.

118 BRITO, Rubens José Souza; GUINSBURG, Jacó. Método Matricial. In: André Carreira; Biange Cabral; Luiz Fernando Ramos; Sérgio Coelho Farias. (Org.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, v. 1, p. 18-25.

escritos já indicavam a possibilidade de aplicação a outras instâncias de análise e criação em Artes Cênicas. Exatamente esta dinâmica entre criação e estudo estimularam a investigação em torno dos experimentos no campo cênico-dramatúrgico, universo este marcado pelo sinal do 'entre' ou no limiar palco e dramaturgia.

Com o intuito de situar o contexto pretendido, vale recuperar aspectos breves e pontuais da História do Teatro em torno da Modernidade e das Vanguardas Teatrais. Assim, busca-se delimitar o segmento da Contemporaneidade Teatral em foco. A partir do final do Século XIX até os anos 40 do Século XX, Peter Szondi (2001)¹¹⁹, em seu ensaio 'Teoria do Drama Moderno', identificou a instauração do teatro moderno caracterizado pela narrativização da forma dramática; isto é, introduzem-se narradores ou observadores (focos narrativos) nos textos teatrais. Além disso, a vanguarda abrangeu uma pluralidade de estilos e tendências. O debate e as criações artísticas traziam em seu bojo uma indagação ampla: qual função da arte na nova ordem mundial frente o pós-guerra? No último caso, as inovações incluíram explorações do espaço e do tempo no interior da criação artística e entre esta e a recepção.

Os movimentos artísticos que transformavam as artes visuais se refletiam também nas artes cênicas no final do Século XIX por meio da rejeição ao Teatro Naturalista. Exemplo disso foi o choque provocado pela apresentação da peça *Ubu-roi*, de Alfred Jarry, no Théâtre de L'Oeuvre de Paris. No âmbito do espetáculo, as experiências de Adolphe Appia e de Gordon Craig contribuíram para o potencial simbólico da encenação, alternativa para a cena naturalista (cujo principal representante foi André Antoine).

119 SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Apesar de incompatíveis com um método ou técnica estruturada, as proposições de Antonin Artaud¹²⁰ no Manifesto do Teatro da Crueldade criticam a função de acessório da literatura atribuída ao teatro, ou seja, a secundariedade por meio da qual a criação artística se realizaria totalmente na escritura do texto dramático. Ao recusar o sentido como instância já dada e inserida pelo autor na obra, a crueldade recusa modelos exteriores à cena porque visa propor o teatro como realidade em si mesma, que estabelece seus próprios códigos de funcionamento durante o processo criativo.

O Teatro Pobre de Jerzy Grotowski¹²¹ pode ser considerado referência na busca de metodologia para a pesquisa teatral focalizada no desempenho do ator. Em uma clara oposição ao que caracteriza como teatro do artifício, Grotowski acreditava que a atividade teatral pode existir sem cenários, figurinos ou efeitos de maquiagem, mas precisa do ator e do espectador. Sobre o texto dramático no teatro, ele afirma: "o importante não são as palavras, mas o que fazemos delas, o que confere vida às palavras inanimadas do texto, o que as transforma em 'A palavra'¹²²".

Passando ao ponto de mudança na dramaturgia, as obras do dramaturgo Samuel Beckett diferenciam-se da estrutura de personagens com função clara em um enredo ou intriga conforme a estrutura sucessiva (início, meio e fim da fábula) e a lógica de causa e efeito (realidade). Dentre outras possíveis consequências, percebe-se um processo de transformação da própria concepção de narrativa: em vez de planos isolados, há trocas de papéis entre o "como se conta" (encenação,

120 ARTAUD, Antonin. *Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 3ª edição, 2006.

121 GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3ª edição, 1987.

122 GROTOWSKI, Jerzy., *op. cit.*, p. 49.

procedimentos cênicos), “o que se conta” (história, dramaturgia) e “quem conta o quê para quem” (personagens).

Esta multiplicação de perspectivas estético-teatrais em período curto, se comparada a momentos anteriores da história do teatro, reflete no panorama do teatral atual. No ensaio ‘La herencia clásica del teatro postmoderno’, Patrice Pavis constata que a produção dramatúrgica e a reflexão crítica recentes parecem desviar-se ou evitar o privilégio do drama ortodoxo, enquanto norteador da especificidade do campo dramático, com regras restritas em torno do diálogo, das ações, das personagens, do enredo ou da intriga. Em termos contemporâneos, a encenação tende a abandonar a função secundária de concretização do texto dramático e firma-se enquanto prática significativa, ou seja, instância instauradora de sentidos. Ao refletir sobre diferentes metodologias e concepções inerentes à atividade de ‘Análise dos Espetáculos’, Pavis¹²³ afirma que o modelo saussuriano do signo tornou possível captar o sentido como “construção de uma significação e não ingenuamente como a comunicação de uma significação já existente no mundo”¹²⁴.

Considerando o filão específico do Teatro Contemporâneo marcado pelo confronto com as demarcações do drama (tendência desdramatizadora), estabeleceu-se a hipótese do falso na condição de Matriz coordenada com o elemento *blognovela*. Para estudar a questão, formulou-se a Cena-Performance ‘A segunda *blognovela* da história: Autobiografia. Impessoal’, de Erlon Cherque e Guilherme Miranda, apresentada uma vez em tempo real e gravada para transmissão online em 2011. A impressão geral foi de impacto pelas composições imagética e sonora do espetáculo. Paralelamente notou-se uma demanda pela

123 PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

124 PAVIS, Patrice., *op. cit.*, p. 10.

fábula, uma vez que 'Autobiografia. Impessoal' parece ter provocado sensação de dissolução da figura do personagem em sua tradição de índice de uma identidade marcada e individualizada conforme a função de contar uma história e/ou da psicologia do sujeito autocentrado.

Inicialmente, parecia natural que a tônica da experimentação em 'Autobiografia. Impessoal' apontasse para uma direção contrária à delimitação de gênero. Ao longo do processo, compreendeu-se que estabelecer a oposição definitiva e completa ao gênero (tendência ou estilo) corresponde a substituir uma hierarquia por outra. Concluiu-se que o falso entendido como possível tendência estética e teatral contemporânea em termos de instabilidade do sentido poderia tornar-se mais dinâmico caso se desviasse da mera oposição para posições temporárias e híbridas do paradoxo e da ambiguidade.

O interesse em investigar níveis de composição estético-teatral empenhados em conciliar traços da fábula e o falso, elegeu-se a obra 'O capitão e a sereia', da Companhia Clowns de Shakespeare, para estudo e debate no VII Congresso da ABRACE em 2012. Assim, propôs-se o resumo com o título "O capitão e a sereia, Companhia Clowns de Shakespeare: tradição ou contemporaneidade teatral?"¹²⁵.

No GT Teorias do Espetáculo e da Recepção, por meio da obra 'O capitão e a sereia' destacou-se a presença de traços da fábula com uma possível função de pista falsa porque afasta-se de desvendar o fio da narrativa exclusivamente. Com a ausência do protagonista, os demais personagens enrolariam enquanto aguardam sua chegada.

125 PINTO, Erlon Cherque. O Capitão e a sereia, Companhia Clowns de Shakespeare: tradição ou contemporaneidade teatral? In: VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas. Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em: <http://www.portabrace.org/viicongresso/completos/teorias/Erlon_cherque_o_capit_o_e_a_sereia.pdf>. Acesso em: 23 de out. 2013.

Ocorre que a espera é frustrada. Desse modo, a própria performance de narradores dos demais personagens passa a concorrer com uma história unificadora. Dentre outras discussões de interesse, cabe destacar a passagem da fábula-centro (finalidade do espetáculo, verdade) para a fábula-estratégia (alteração de funcionamento ou descentramento, pista falsa).

O estágio atual do Projeto de Extensão orienta-se exatamente pela fábula-estratégia voltada para níveis de relacionamento entre a estrutura fabular e mecanismos para seu falseamento. Para cumprir esse objetivo, a poética e estética teatral na encenação 'Arquitetura e Império de Lugar Algum' interagiu com elementos da compreensão de 'Dramaturgia de Recepção'¹²⁶ em José Sanchis Sinisterra, principalmente no que diz respeito à relação entre o espectador ideal e o espectador real:

A estética da Recepção considera o espectador empírico, ou leitor ideal, uma figura extratextual, um ser virtual, e, inclusive, hipotético, já que, no momento da criação, não se sabe sequer se haverá algum leitor real para essa obra. Em contrapartida, o receptor implícito, leitor ideal ou leitor modelo, é uma figura intratextual, um componente da estrutura dramática, presente e atuante como destinatário potencial de todos e de cada um dos efeitos esboçados no tecido discursivo da obra¹²⁷.

O confronto entre teorias e práticas científico-artístico implica na filiação entre pensamentos, mas também indica contrastes e críticas que alimentam o debate a fertilidade do pensamento. Sendo assim, deve-se

126 SINISTERRA, José Sanchis. *Dramaturgia da recepção*. In: *Folhetim*. Rio de Janeiro, n. 9, jan./abr. 2001, pp. 66-79.

127 SINISTERRA, José Sanchis, *op. cit.*, p.71.

ter em mente que as noções da Estética da Recepção correspondem a uma abertura frente à separação demasiado rígida entre sujeito e objeto nas operações de significação textual. Por outro lado, o preenchimento das lacunas da obra ainda indicariam controle e determinação sobre o leitor. Para Terry Eagleton (2001):

A teoria da recepção, tal como entendido por Jauss e Iser, parece criar um problema epistemológico premente. Se examinarmos o 'texto em si' como uma espécie de esqueleto, uma série de possibilidades que esperam ser concretizadas de várias maneiras por vários leitores, como discutir essas possibilidades sem já tê-las concretizado? Ao falar do "texto em si", tornando-o como norma em relação a determinadas interpretações estaremos tratando como algo mais do que nossa própria concretização?¹²⁸

Diferente de propor uma solução para o embate, a presente proposta busca transformar a cena em local de negociação e coparticipação entre atores e espectador. Pressupõe-se a modificação mútua durante a encenação, sendo essa última uma estrutura-rascunho pronta para se transformar mediante as interferências dos jogadores. Com essa tônica, a encenação intitulada 'Arquitetura e Império de Lugar Algum' nasce do Projeto de Extensão da Universidade Federal da Paraíba, Mascate: laboratório de Teatro Itinerante (*work in progress*) – Probex 2013, iniciativa empenhada em promover o contato entre a pesquisa acadêmica na área de Artes Cênicas e a sociedade.

O processo de criação abrangeu as referências dramáticas: 'O Arquiteto e o Imperador da Assíria', de Fernando Arrabal, e 'O Pássaro Azul', de Maurice Maeterlinck. Na composição da cena, recorreu-se a

128 EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.116.

influências pontuais de Pina Bausch e do Butô. A partir da experimentação dos textos dramáticos e das influências cênicas pelo ator, estabeleceu-se o eixo do trabalho: o jogo teatral cênico-dramatúrgico.

A prática cênica sugere reestruturação do texto inicial e a organização escrita propõe pontos de partida (meio ou de chegada) para a formulação estética da cena em processo. Observa-se a colaboração mútua, em que cada componente alimenta o outro e alimenta-se do outro. Diferente de uma cena para o espectador, solicita parceiro na ação e imaginação. A trajetória do trabalho fundamenta-se na cooperação entre o ator Marcos Daniel, graduando do curso de Teatro da UFPB; o diretor, Márcio de Paula, graduando do curso de Teatro da UFPB; o designer de som Clayton Teixeira e o Coordenador do Projeto de Extensão, Erlon Cherque, Professor do curso de Teatro, Departamento de Artes Cênicas da UFPB.

O Projeto de Extensão corresponde à busca de alternativas para a dominância da indústria cultural na produção e veiculação de bens simbólicos e artísticos homogêneos e elitizados. Nesse contexto, os espetáculos teatrais em processo podem contribuir tanto para a dinâmica artística como para o desenvolvimento crítico do espectador. Por isso, o objetivo de formação de plateia constitui-se em ênfase na participação do espectador em lugar da atitude meramente contemplativa. Sublinha-se a produção de saberes na própria dinâmica da encenação por meio do debate entre moradores das comunidades, artistas, graduandos, pesquisadores, arte-educadores, teóricos da área teatral e demais espectadores.

O objetivo geral consiste em contribuir para reforçar a relevância de um setor específico do setor do Teatro Contemporâneo marcado pela instabilidade e fragmentação, contemplando um segmento ainda

pouco explorado da pesquisa e criação teatral. Os objetivos específicos abrangem: 1. Comunicar os resultados de pesquisas acadêmicas para a sociedade, democratizando o conhecimento; 2. Promover interações entre as estéticas teatral e outros campos artísticos (dança e cinema); 3. Estimular a imaginação do público por meio de sensações sonoras e imagéticas e 4. Traçar o diálogo entre o artista e público na pesquisa e processo de criação teatral por meio da interação com espectador durante a encenação e debate após a apresentação.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 3ª edição, 2006.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BRITO, Rubens José Souza; GUINSBURG, Jacó. Método Matricial. In: André Carreira; Biange Cabral; Luiz Fernando Ramos; Sérgio Coelho Farias. (Org.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, v. 1, pp. 18-25.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3ª edição, 1987.
- GUIMBUSBURG, J. (org.). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. La herencia clásica del teatro postmoderno. In: *El teatro e su recepción; semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: UNEAC, Casa de las Americas, 1994.

_____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PINTO, Erlon Cherque. Gerald Thomas apresenta: a primeira blognovela da história "o cão que insultava mulheres, kepler, the dog. Notas sobre questões de gênero artístico sexual. In: *VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Erlon%20Cherque%20Pinto.pdf>>. Acesso em: 23 de out. 2013.

_____. O Capitão e a sereia, Companhia Clowns de Shakespeare: tradição ou contemporaneidade teatral? In: *VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas*. Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em: < http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/teorias/Erlon_cherque_o_capit_o_e_a_sereia.pdf>. Acesso em: 23 de out. 2013.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

SINISTERRA, José Sanchis. *Dramaturgia da recepção*. In: *Folhetim*. Rio de Janeiro, n. 9, jan./abr., 2001, pp. 66-79.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

REFERENCIA TEATRAL

Título do Espetáculo: AUTOBIOGRAFIA. IMPESSOAL

Direção: Erlon Cherque e Guilherme

Miranda Elenco: Erlon Cherque e Guilherme Miranda

Captação, edição e operação de som e vídeo: Leonardo Miranda, Guilherme Miranda e Erlon Cherque

Local: Centro Cultural da Justiça Federal (2011)

PERCURSOS PERFORMATIVOS DE PROFESSORES/AS DE TEATRO E DANÇA COMO ESPECTADORES/AS

Taís Ferreira

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

As questões que balizarão este texto, que é um conjunto de notas preliminares nas quais exponho algumas reflexões a fim de alicerçar a pesquisa proposta, são frutos de minha experiência como docente em licenciaturas em teatro e dança em universidades brasileiras nos últimos dez anos e de minhas experiências com investigações de recepção teatral. Assim, a pergunta norteadora das colocações aqui postas é a seguinte: como processos de recepção transformam-se em pedagogias cênicas? Ou: o que podem as recepções cênicas na formação docente e, conseqüentemente, nos processos de ensino e aprendizagem cênicos?

Pensando, portanto, na formação de docentes-artistas, que lugar o tornar-se espectador ocuparia na constituição das identidades de docentes das artes cênicas (teatro e dança) no Brasil? Nas pedagogias das artes cênicas este vértice do triângulo (prática, teoria/contextualização, recepção), ao lado daquele concernente ao da contextualização histórica, sociocultural, teórica e filosófica das artes, são comumente preteridos

em relação às práticas em teatro e em dança nas escolas brasileiras. Assim sendo, que experiências atravessam a constituição de professores de teatro e dança como espectadores no mundo contemporâneo, para que tenham tanto o desejo como os subsídios e as ferramentas conceituais e práticas para desenvolver processos educacionais naquilo que se denomina hoje como pedagogia do espectador?

Mas, afinal, é preciso ensinar a ser espectador? Quais os diversos lugares das culturas contemporâneas onde aprendemos a ser espectadores das culturas visuais, audiovisuais, espetaculares, performativas e cênicas (todas elas absolutamente imbricadas entre si)? Onde e como se constroem as identidades de espectadores de professores de teatro e dança no Brasil?

Este texto, portanto, não intenta responder definitivamente às questões, e nem poderia fazê-lo neste curto espaço. Pretendo lançá-las, as questões, como indutoras de reflexões sobre a temática da recepção cênica e do ensino de teatro e dança no Brasil. A fim de que o leitor possa contextualizá-las, discorrerei a seguir, brevemente, sobre o ensino das artes na educação básica e a formação de docentes em teatro e dança nas universidades brasileiras.

ENSINO DE ARTES NA EDUCAÇÃO BÁSICA E FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE TEATRO E DANÇA

É pertinente contextualizar a atual situação do ensino formal de artes cênicas no país. Cumpre notar que o ensino de artes (música, teatro, dança e artes visuais) é obrigatório nos currículos da educação básica, ainda que nem sempre as escolas públicas disponham de professores de artes com formação e estrutura para cumprir a lei.

em relação às práticas em teatro e em dança nas escolas brasileiras. Assim sendo, que experiências atravessam a constituição de professores de teatro e dança como espectadores no mundo contemporâneo, para que tenham tanto o desejo como os subsídios e as ferramentas conceituais e práticas para desenvolver processos educacionais naquilo que se denomina hoje como pedagogia do espectador?

Mas, afinal, é preciso ensinar a ser espectador? Quais os diversos lugares das culturas contemporâneas onde aprendemos a ser espectadores das culturas visuais, audiovisuais, espetaculares, performativas e cênicas (todas elas absolutamente imbricadas entre si)? Onde e como se constroem as identidades de espectadores de professores de teatro e dança no Brasil?

Este texto, portanto, não intenta responder definitivamente às questões, e nem poderia fazê-lo neste curto espaço. Pretendo lançá-las, as questões, como indutoras de reflexões sobre a temática da recepção cênica e do ensino de teatro e dança no Brasil. A fim de que o leitor possa contextualizá-las, discorrerei a seguir, brevemente, sobre o ensino das artes na educação básica e a formação de docentes em teatro e dança nas universidades brasileiras.

ENSINO DE ARTES NA EDUCAÇÃO BÁSICA E FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE TEATRO E DANÇA

É pertinente contextualizar a atual situação do ensino formal de artes cênicas no país. Cumpre notar que o ensino de artes (música, teatro, dança e artes visuais) é obrigatório nos currículos da educação básica, ainda que nem sempre as escolas públicas disponham de professores de artes com formação e estrutura para cumprir a lei.

Já em termos de formação profissional, há nas universidades brasileiras, basicamente, três modalidades de cursos profissionalizantes em artes: cursos técnicos a nível médio (ou pós-médio) e cursos superiores, os bacharelados em artes e as licenciaturas em artes, que formam professores para a educação básica regular e para o ensino informal (este último também exercido por bacharéis ou pessoas com formação autodidata). É importante salientar que para ser professor da educação básica regular em instituições de ensino públicas ou privadas, deve-se, obrigatoriamente, ser diplomado em um curso de licenciatura no Brasil.

Na última década, com a expansão do ensino superior no país promovida por programas federais como o REUNI (Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais) e por diversos programas do Ministério da Educação (MEC) de estímulo à formação de professores para a educação básica (Parfor, Prodocência, PIBID¹²⁹), assistimos à abertura de muitos cursos de licenciatura, voltados para formação de professores.

No Brasil, segundo a Lei de Diretrizes e Bases para a Educação Básica promulgada em 1996, todas as escolas deveriam ofertar em seus currículos, da Educação Infantil, passando pelo Ensino Fundamental ao Ensino Médio, aulas de artes em quatro linguagens: artes visuais, dança, música e teatro. Para tanto, as universidades devem formar professores de artes em cursos de licenciatura específicos para cada uma das quatro áreas, o que já ocorre na quase totalidade das instituições de ensino superior.

129 Estes programas de estímulo às licenciaturas podem ser conhecidos nos seguintes endereços eletrônicos: <http://www.capes.gov.br/educacao-basica/capespibid>, <http://www.capes.gov.br/educacao-basica/prodocencia>, <http://www.capes.gov.br/educacao-basica/parfor>.

Dito isso, é importante também lembrar que a abordagem triangular para o ensino das artes, promulgada pelos Parâmetros Curriculares Nacionais para a Educação Básica no Brasil (PCNs), nos diz que uma das etapas fundamentais aos processos de ensino-aprendizagem em artes é a fruição estética e a recepção cultural de obras e artefatos artísticos. No entanto, se observarmos os currículos das licenciaturas em teatro e dança, ainda que superficialmente, notaremos que há um descompasso entre o que é proposto nos PCNs e a formação dos professores de teatro e dança. Ainda que a recepção cênica e a fruição estética sejam conteúdos curriculares obrigatórios na educação básica, elas são parcamente desenvolvidas na formação inicial e continuada de professores de artes cênicas no Brasil.

Tendo em vista a compreensão da formação de espectadores nos diversos lugares e através de distintas pedagogias culturais contemporâneas, intentamos visualizar como estes percursos formativos de professores, para além da educação regular, atravessam as práticas docentes em artes cênicas no Brasil.

A citada ênfase nas atividades práticas em dança e teatro pode ser apreendida dos seguintes números: somente 41% dos professores realizam “sempre” atividades de recepção, leitura e fruição de obras cênicas com alunos em aulas, 37% “às vezes” e 19% “nunca ou raramente” realizam atividades abordando estes conteúdos e noções. Já os conteúdos concernentes à teoria, história, filosofia e sociologia das artes são abordados “sempre” por 51% dos depoentes, “às vezes” por 30% e “raramente ou nunca” por 16% dos professores.

Depreendo, portanto, que os conteúdos menos desenvolvidos nas aulas de teatro e dança brasileiras ainda são aqueles relativos à recepção cênica, demonstrando que a proposta da abordagem triangular não tem reverberado plenamente nas práticas pedagógicas, apesar dos mais

de quinze anos de divulgação massiva dos PCNs em todas as escolas do Brasil. Outro dado significativo obtido nos questionários é que 25% dos professores depoentes dizem “desconhecer” a abordagem triangular para o ensino das artes e 14% “desconhecem” os PCNs e seus conteúdos.

TEORIAS DA RECEPÇÃO CÊNICA E PESQUISA EMPÍRICA

As reflexões aqui postas vão ao encontro das proposições de De Marinis (1997, 2005), quando este critica a investigação que se dedicou, durante décadas, ao estudo de um “espectador ideal ou imaginário”, a exemplo das propostas da semiótica (estadunidense e francesa) e da estética da recepção da Escola de Constança (Alemanha)¹³⁰. Ele preconiza, em sua teatologia, “... a postulação do *receptor real como objeto teórico central* e a adoção de uma metodologia empírica, experimental, para o estudo dos processos de compreensão em tal receptor (2005, p. 105, grifos do autor)”. Portanto, filiada a esta premissa, o trabalho que ora apresento é uma proposta de estudo empírico de recepção teatral com professores de artes cênicas brasileiros, intentando relacionar as práticas e discursos de formação destes como espectadores às suas práticas docentes junto aos alunos de teatro e dança.

Em estudo empírico de recepção realizado anteriormente (FERREIRA, 2010), amparei-me em trabalhos oriundos do campo dos Estudos Culturais, nas teorias construídas para pensar a recepção por Stuart Hall (2003) e na metodologia de investigação empírica baseada nas múltiplas mediações de Orozco-Gómez (1991, 1999, 2002). Como

130 Relevante estudo acadêmico sobre a semiótica e os estudos literários de recepção e sua influência nos estudos cênicos de recepção teatral estão na tese de Susan Bennet, “The role of the theatre audience: a theory of production and reception” (1988).

resultado deste processo investigativo, localizado na intersecção entre os campos do teatro, da educação e dos estudos culturais, a escola já se apresentava, então, como cenário, comunidade de apropriação, comunidade de interpretação e mediação preferencial entre as crianças e o teatro nos dias de hoje. Essa investigação empírica de recepção teatral com crianças espectadoras incitou diversas questões que têm movido meus pensares e meus escritos sobre a educação e a recepção teatral e foi ponto de partida para a pesquisa que está em andamento.

Assim, como proposição de uma possível relação entre a educação e a recepção cênica, apresento aqui o modelo proposto por De Marinis (modelo este já apresentado em FERREIRA, 2012), assim como já me fiz herdeira do modelo proposto por Orozco-Gómez (FERREIRA, 2006 e 2010) no que concerne a estudos empíricos de recepção. Neste texto, parece-me ser mais produtivo abraçar esta pequena parte da proposta de De Marinis como um apontamento que possa ser levado em conta na etapa analítica desta pesquisa de formação de professores como espectadores.

Ao tratar das estratégias receptivas do espectador, De Marinis coloca três estágios ou momentos, que seriam:

- a) processos constitutivos do ato de recepção (percepção, interpretação, emoção, apreciação e atividade da memória);
- b) resultados (usos e efeitos) ou a compreensão (envolvendo indelivelmente aspectos estéticos, aspectos emotivos e aspectos semânticos);
- c) sistema de pré-condições receptivas, que atuaria ao lado dos fatores sociológicos tradicionais (como classe social, idade, gênero, profissão, escolaridade, religião, entre outros).

No caso do último estágio citado, este se apresenta como “um conjunto de condições de possibilidade” dos processos receptivos, que antecedem, atravessam o ato e reverberam após o momento da recepção na concepção, nos sentidos conferidos e nos usos estabelecidos por um espectador em sua relação com um espetáculo ou performance cênica.

O conjunto destes pressupostos do ato de recepção ou sistema de pré-condições receptivas parece ser um elemento bastante importante ao se pensar a relação da educação com a constituição de identidades de espectadores, ou uma possível pedagogia do espectador mediada também pela escola e pelos professores.

São assim definidos os pressupostos por De Marinis (2005):

- 1) conhecimentos gerais (teatrais e extrateatrais) do espectador;
- 2) conhecimentos particulares (informações prévias sobre o espetáculo, artista ou contato com paratextos teatrais);
- 3) metas, interesses, motivações e expectativas (em relação ao teatro em geral e em relação ao espetáculo ou performance em questão, em particular);
- 4) condições materiais da recepção (uso do espaço cênico, visibilidade, condições climáticas, entre outros);
- 5) as relações dos espectadores entre si (o coletivo, o comunitário da relação teatral e da constituição do público).

Como, a partir destas categorizações, pensar a formação dos docentes como espectadores? Qual a relação destes processos de recepção com a dimensão de formação prática em dança e teatro? Como se dá a transcrição (além de uma simples transposição) destes conhecimentos experienciados em nível cognitivo, emocional e estético para as práticas pedagógicas em teatro e dança? Estas são algumas

perguntas que as propostas de De Marinis para os estudos de recepção incitam, em termos empíricos, na articulação teórico-metodológica desta investigação.

METODOLOGIA DE PESQUISA EM ANDAMENTO

Discorrerei, a seguir, brevemente sobre o primeiro instrumento de construção de dados colocado em movimento nos percursos desta investigação: um questionário estendido. As metodologias aqui empregadas na construção do objeto de pesquisa são de cunho quanti-qualitativo. Dar-se-á preferência às análises de cunho qualitativo das narrativas de si escritas dos depoentes, ainda que dados quantitativos também sejam apresentados como complementares à pesquisa.

Realizei a construção destes dados iniciais junto a professores do ensino formal e informal, da educação básica regular, de oficinas livres e do ensino superior, através de um questionário extenso e detalhado, composto por diferentes blocos de questões objetivas, descritivas direcionadas e abertas, totalizando 67 questões.

A participação foi voluntária e foi realizado chamamento em redes sociais, grupos de *e-mail* e outros espaços virtuais a professores e licenciandos de todo o Brasil. Foram 96 depoentes que responderam a todas as questões *on-line*; no grupo encontram-se professores de todas as cinco regiões do país e de 16 estados da federação, o que garantirá uma amostragem abrangente do panorama nacional.

As questões propostas analisam hábitos e gostos dos professores como espectadores de performances cênicas e diversos outros artefatos culturais, sua formação docente, suas experiências como artistas e espectadores e suas práticas pedagógicas. As respostas escritas às

questões abertas sobre experiências pessoais constituem narrativas de si que fornecerão preciosas pistas sobre a constituição destes docentes como espectadores. Alguns dados quantitativos obtidos já são apresentados neste texto, balizando estas reflexões preliminares.

NOTAS “SOB RASURA” SOBRE A FORMAÇÃO DE PROFESSORES COMO ESPECTADORES

Ensinar o que se ignora é simplesmente questionar sobre tudo que se ignora. Não é preciso nenhuma ciência para fazer tais perguntas. O ignorante pode tudo perguntar, e somente suas questões serão, para o viajante do país dos signos, questões verdadeiras, a exigir o exercício autônomo de sua inteligência (RANCIÈRE, 2002, p.41).

Início estas notas citando Rancière, que aponta para a construção de conhecimento como uma abertura ao novo e ao incessante questionar. O processo que ora apresento está repleto de perguntas, aquelas de quem ignora e, portanto, necessita lançar-se à viagem das perguntas, aquelas (ainda) sem respostas, mas que latentes em si carregam a força do porvir, do deslocar que constrói.

Retomo uma das perguntas lançadas na introdução deste texto: é preciso ensinar a ser espectador? Este trabalho não pretende promulgar ou ensinar um modo de formar espectadores, assim, parte da premissa de Rancière, sobre as questões do mestre ignorante.

Se sabemos, a partir de dados concretos obtidos em investigações anteriores, que a escola é o lócus e a comunidade interpretativa preferencial às primeiras experiências com as artes cênicas de boa parte das crianças e jovens no Brasil, investigar como a formação de professores

de teatro e dança como espectadores relaciona-se com as pedagogias do espectador em situações educacionais trata-se de um esforço necessário na intersecção dos campos da arte e da educação no Brasil.

Entretanto, um dado significativo obtido nas respostas é aquele que nos mostra que 87% dos professores depoentes consideram que “não frequentam espetáculos e acontecimentos cênicos tanto quanto gostariam”. Esse é um número bastante elevado, demonstrando, possivelmente, que os docentes reconhecem que suas experiências como espectadores, elas mesmas, são constitutivas de sua formação como docentes-artistas.

Esse dado ainda pode ser cotejado com outro, que demonstra que 64% dos depoentes “sempre ou com frequência” e 25% “esporadicamente” exercem atividades como artistas cênicos, afirmando uma formação nas licenciaturas em artes cênicas voltada para a instrumentalização de docentes-artistas, mas que não privilegia a recepção cênica e seus estudos como lugar de aprendizagem do teatro e da dança. Uma pedagogia do espectador carece, desta forma, de espaço na formação regular (universitária) e na formação cultural (vida cotidiana) dos professores? Essa carência se vê refletida nas poucas experiências pedagógicas com recepção cênica nas aulas de teatro e dança do ensino regular e informal?

Sem demonstrar qualquer tipo de pessimismo, pois visualizar estes processos contemporâneos não é, necessariamente, trazer dados alarmistas ou decadentistas, e sim apontar para a percepção de linhas de fuga que podemos escolher tomar, gostaria de finalizar estes escritos com outra citação de Rancière, que nos coloca diante de um *modus operandi* que pode guiar tanto estes processos de pesquisa, como pedagogias do espectador pensadas a partir dele e com ele:

É assim que o mestre ignorante pode instruir tanto aquele que sabe quanto o ignorante: verificando se ele está pesquisando continuamente. Quem busca, sempre encontra. Não encontra necessariamente aquilo que buscava, menos ainda aquilo que *é preciso encontrar*. Mas encontra alguma coisa nova, a relacionar à coisa que já conhece (RANCIÈRE, 2002, p.44).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENNETT, Susan. *The Role of the Theatre Audience: A Theory of Production and Reception*. McMaster University, *Open Access Dissertations and Theses*. Paper 2131, 1988.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro – Lineamientos para una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

_____. *En busca del ator y del espectador – Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.

_____. Dramaturgy of the spectator. *The Drama Review: TDR*, Vol. 31, no 2 (Summer, 1987). p. 100-114

FERREIRA, Taís. *A escola no teatro e o teatro na escola*. 2 ed. Porto Alegre: Mediação, 2010.

_____. “Estudos culturais, recepção e teatro: uma articulação possível?”. In: *Fênix*, Vol.3, Ano III, no 4 (2006). Artigo 9. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/9_Dossie.Tais_Ferreira.pdf

_____. Por uma(des)necessária pedagogia do espectador. In.: *VIS - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UNB*, Brasília, Vol. 11, no 1, jan/jun 2012.

HALL, Stuart. *Da diáspora – Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte/Brasília: Ed. UFMG/UNESCO, 2003.

HARTMANN, Luciana e FERREIRA, Taís. *História da Arte-Educação 2 – Módulo 16*. Brasília: Estação Gráfica Ltda., 2010. Disponível em: http://www.academia.edu/4069034/Historia_da_arte-educacao_2_2010_

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações* – Comunicação, cultura e hegemonia. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *Figurations du spectateur* – Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie. Paris: L'Harmattan, 2006.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. *Recepción Televisiva* – Três aproximaciones y una razón para su estudio. México: Universidad Iberoamericana, 1991.

_____. Reception analysis seen from the multiple mediation model: some issues for the debate. In: *Intexto*, Revista Digital do PPGCOM/UFRGS, n. 5(1999/01).

_____. (coord.) *Recepción y Mediaciones* – Casos de investigación en América Latina. Buenos Aires: Norma, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

_____. *O mestre ignorante*: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PESQUISAS EM DANÇA CONTEMPORÂNEA: DISPOSITIVOS PARA MUNDIVIDÊNCIAS

Sandra Meyer

INTRODUÇÃO

A proposta de pensar sobre pesquisa *em* dança, a partir da experiência do artista, e não somente *sobre* dança, considerando as relações entre o estar só e a seara coletiva, insere-a num campo de produção de subjetividades e alteridades. As práticas de dança contemporânea impõem desafios nas relações entre o estar só e o viver junto. Não é mais um pesquisador (ou um espectador) desincorporado. Inclui vivências *no* mundo, ou mundividências.

O termo mundividência, o qual significa “visão do mundo”, ao contrário do produto da ciência como “imagem do mundo”, refere-se ao conceito desenvolvido por Jakob von Uexküll. O cientista, como chama a atenção Jorge Albuquerque (2006, p. 55), e poderíamos inserir o artista, como ser humano imerso na solidão de sua individualidade, “vive mundividência – não só uma visão ‘do seu mundo’, mas também o ‘estar no mundo’ em um conjunto de circunstâncias, o seu modo de viver, sua ‘lei de vida’”. Com este ponto de vista, Albuquerque afirma a presença do mundividente na atividade criadora do cientista, e também do artista.

Escolhas aparentemente individuais potencializam multiplicidades e forças coletivas. O solo, recorrente na dança de nosso tempo, como aponta Cassini Ropa (2009), é o lugar irrenunciável e urgente da pessoa, em toda a sua singularidade; o lugar do imaginário, das memórias e dos sentimentos individuais. Esta atitude individual pode ser entendida como uma crítica à ideologia social e política da corralidade induzida e uniformizada das massas. Um solista age como se estivesse só ou separado, mas sua aparente solidão ecoa conexões múltiplas, a sua subjetividade se converte em um eco do coletivo. A subjetividade nunca é solitária (SCHNEIDER, 2002, p.86). O solo seria o múltiplo do uno, a encarnação da multiplicidade por um só corpo.

Na dança contemporânea uma das questões que se coloca é a ação do sujeito no mundo, a dança de cada um. Desde Isadora Duncan aprendemos que a mesma dança não pode pertencer a duas pessoas, considerando que, como salienta Laurence Louppe (2012, p. 84), inúmeras técnicas e poéticas em dança surgidas no transcorrer do século XX têm conduzido a um corpo em devir, em contraponto ao fantasma de um “corpo de origem”, em sua noção essencialista e universalista. Como agenciar a pessoa e o coletivo em processos de criação? Solidão e convivência? A cena contemporânea aqui descrita conduz o bailarino à experiências singulares e ao mesmo tempo à grupalidades.

O ESTAR SÓ EM CÉU

Espectáculo criado e performado por Volmir Cordeiro¹³¹, *Céu* (2012) envolve os tais ecos de solidão e de multiplicidades. O crítico francês Gérard Mayen comenta:

131 *Céu* foi desenvolvido na França, no programa de mestrado em dança e coreografia do Centre National de Danse Contemporaine de Angers, tendo com estreado em maio de 2012, no Festival Jours Étranges.

Visto que aqui tudo é muito calculado, tirado de espasmos corporais em paradas até a borda do precipício de si mesmo, enquanto os segmentos, desagregados, transbordando o eixo, em tensões flexíveis de uma desengonçada estrutura, dominada, o corpo de Volmir Cordeiro é construído de múltiplos, de seções, de elementos (MAYEN, 2013, s/p)¹³².

O artista catarinense problematiza seu trabalho desta forma: “Sentir-me completamente sozinho dentro de uma proposta de pesquisa em dança contemporânea, sendo que eu estava acostumado a trabalhar em companhias de dança e com muita gente em cena”¹³³. Interessava também a ele pesquisar figuras e corpos sociais em uma condição de solidão (prostitutas, mendigos, vagabundos, caipiras), perceber aqueles atos que beiram o insólito, potência erótica de figuras cuja corporeidade transborda, quando não o excesso, a falta. Ao mesmo tempo, estava em jogo “o espaço imenso ao se estar só em cena, estar exposto, na busca de posturas [...] desejo de transformar a dança em atitude”¹³⁴. Talvez próximo à fala de Deleuze: “é a solidão o mais povoada do mundo, o que interessa é que do fundo dessa solidão se possa multiplicar os encontros, não necessariamente com pessoas, mas também com movimentos, com ideias, com acontecimentos, com entidades” (Apud PELBART, 2006).

Peixe

132. Puisque ici tout est très penché, tiré dans du déhanché en freeze au bord du précipice de soi, tout en segments, brisures, débordant de l'axe, en tensions souples d'un dégingandé structuré, maîtrisé, le corps de Volmir Cordeiro est construit de multiples, de sections, d'éléments (tradução da autora).

133. Volmir Cordeiro teve experiências junto ao Grupo Cena 11 Cia de Dança, em Florianópolis, e participou da Lia Rodrigues Cia de Danças, Rio de Janeiro. Depoimento para o Programa Panorama 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=yhmHAsok2E>. Acesso em: 13 jul. 2013.

134. Idem.

Deixa eu te ver, peixe
Verde
Deixa eu ver o peixe
Vi o brilho verde
Peixe prata
Peixe

A composição de Caetano Veloso, presente em *Céu*, para Cordeiro, é analogia de um discurso que teima, insiste:

Gagueira, longa gagueira, ameaça. Desejo de ser alguma coisa, mas gagueja, teimosia pelo discurso [...] Semelhante à situação de quem faz uma pesquisa, de tentar encontrar as palavras para definir o que se faz, encontrar subsídios próprios para dizer qual é a própria dança (CORDEIRO, 2012).

Uma dança própria, o que não quer dizer ensimesmada. *Céu* apresenta um jogo de multiplicidades em que o estar só implica em desvencilhar-se de atitudes solipsistas ou protagonistas em prol da potência da solidão, que é a de Volmir Cordeiro, das figuras que o afetaram na composição de *Céu* e do público à sua frente. Sozinho diante do espaço imenso, Cordeiro busca em *Céu* posturas e posições para se ocupar, em que o céu não é somente o limite espacial, “mas o que garante o andamento das coisas, o que permite que tudo esteja em curso e que tudo possa de repente acontecer” (CORDEIRO, 2012). Uma solidão necessária, dispositivo de suspensão em meio à incessante e implacável regularidade rítmica dos modos de se inserir nos códigos sociais, para quem sabe atingir aquilo que é próprio, de cada um.

Peter Pal Pelbart, citando Gilles Deleuze em um palestra nomeada *Como viver só*, ante a proposta *Como viver junto*, referenciada na 27^a

Bienal de São Paulo, a partir do título homônimo da obra de Roland Barthes, nos alerta:

Nós sofremos de um excesso de comunicação, que estamos, como diz ele [Deleuze], trespassados de palavras inúteis, de uma quantidade demente de falas e imagens, e que melhor seria arranjar vacúolos de solidão e de silêncio, para que se tivesse por fim algo a dizer (PELBART, 2006).

Mas como desviar-se das tramas da comunicação para, de fato, tecer junto? Emergir de um “vacúolo de solidão” para vir a conectar-se com o mundo de outros modos? Na comunicação profusa dos inúmeros discursos que emanamos e a que somos submetidos o silêncio aparece como falha, falta ou tropeço na cadeia de transmissão. Na embriaguez das palavras frequentemente inviabiliza-se a pausa, a escuta, o deter-se frente ao outro, o pensar o acontecimento e falar dele, como aponta David Le Breton: “O silêncio é uma modalidade de sentido” (1997, p.11).

O ESTAR JUNTO EM *CARTA DE AMOR AO INIMIGO*

Em *Carta de Amor ao Inimigo* (2012), espetáculo do Grupo Cena 11 Cia de Dança, de Florianópolis, aparece a questão “como viver junto”. O grupo catarinense, há vinte anos reafirmando sua opção de trabalho como companhia, problematiza modos de convívio coletivo, o que passa primeiramente pelo estar junto naquele coletivo de dança, o Cena 11 propriamente dito. A estratégia para encontrar os meios para compor

a fantasia¹³⁵ do coletivo em sua obra mais recente busca operar a partir de uma ideia de contaminação entre corpos “via empatia vetorial, uma maneira de correlacionar ações, que envolve a disponibilidade de somar familiaridades e diferenças encontrando viabilidades, inevitabilidades e ineficiências¹³⁶, e que é constantemente posta à prova pelos desafios inúmeros do (com)viver e do (sobre)viver como uma companhia de dança no Brasil. O movimento proposto é engendrado

[...] nas condições coletivas (entre os bailarinos, entre os dispositivos coreográficos, entre os vetores músculo/emocionais que movem o corpo, entre o chão e a luz, entre o agir dança e o ver dança, entre o som e o ambiente) que permitem, sugerem, e são cúmplices de sua existência. O ser dois para ser outro, ser muitos para escapar no afastamento que, como um vestígio, desvenda novos encontros e aceita falências. (ROMAGNANI, 2012)

A questão da diferença aparece na composição de forças de um determinado grupo atuando junto, nas relações entre o uno e o múltiplo. No Cena 11, bailarinos têm ultimamente desenvolvido trabalhos solo, evidenciando a urgência de empreender uma aventura própria em meio ao *modus operandi* coletivo do grupo¹³⁷. Concomitantemente, o diretor do Cena 11, Alejandro Ahmed, vem investigando o coletivo atrelando-o à noção de bando e matilha, em que as noções de liderança e de autoria se dissipam, ou se alteram vetorialmente, incluindo propostas

135 Fantasia no sentido atribuído por Barthes, como imagens que nos rondam, que buscamos numa vida, como aquilo que se explora pela força do desejo (BARTHES, 2003, p. 12).

136 Release do Espetáculo Carta de Amor ao Inimigo. Disponível em <http://www.cena11.com.br/blog/2012/06/pesquisa-condicionamento-tecnico-criacao-artistica-registro-17-2/>. Acesso em 12 set. 2013.

137 O que antecede a Morte (2010) e Werwolf (2012), de Marcos Klann, Eu faço uma dança que minha mãe odeia (2013), de Karin Serafin, Sobre Expectativas e Promessas (2013), de Alejandro Ahmed e Solidão Pública (2014), de Adilso Machado.

de formação compartilhada com muitas pessoas. Colônia – mobilidade emergente de autonomia coletiva, apresentado em junho de 2014, no centro de Curitiba, é definida como uma situação coreográfica, em que cerca de 30 performers, incluindo o elenco do Grupo Cena 11, em ações elementares construídas pelo grupo, adaptam-se entre si e com o espaço da rua e seus transeuntes.

Em *Como viver junto*, ao apresentar o conceito de idiorritmia (ritmo próprio) Roland Barthes (2003, p.19) lembra que a reflexão sobre grupos, ou pequenos grupos, é pouco problematizada, inclusive pela psicanálise, "é ou o sujeito em sua ganga familiar, ou é a multidão". Barthes (p.20) não se refere aos grandes problemas relacionados às comunidades ou comunas, mas dos problemas idioletais: "o que vejo à minha volta, em meus amigos, o que se postula em mim". Trata-se da relação com o outro que de fato me circunscreve. O viver junto, sobretudo idiorrítmico, ou seja, aquele que conjuga esforços de conciliação entre a vida coletiva e a vida individual compõe uma ética que emerge nas relações de distância e proximidade entre os sujeitos envolvidos na relação (BARTHES, 2003, p.141). Em que medida o corpo do outro me perturba, me afeta? Em que medida afeto o outro? A que distância me permito estar? Para Barthes não seria contraditório querer viver só e querer viver com o outro, situação em que cada um teria o seu ritmo próprio – ideorritmo - em torno de um comum¹³⁸. Estendendo para o campo da dança, certas grupalidades problematizam a fantasia do coletivo na composição de micro-comunidades que se articulam, seja em torno de grupos ou companhias de cunho estável, ou meta-estável, como o Grupo Cena 11 Cia de Dança, de Florianópolis, com vinte anos

138 Barthes descreve modos de vida em mosteiros do Monte Atos, como os cenobíticos, onde tudo se efetua em comunidade, e os idiorrítimos, onde cada um vive seu próprio ritmo.

de (re)existência, seja em coletivos mais transitórios e fluidos, como o Coletivo Couve-Flor - Minicomunidade Artística Mundial, de Curitiba, Christian Duarte e a plataforma Desaba, uma articulação colaborativa interessada em promover outros modos de produzir dança na cidade de São Paulo e Gustavo Ciríaco e Drifting | Em Deriva, um coletivo carioca que buscou modelos alternativos para as práticas criativas na área da dança e da performance. São mini-comunidades transitórias que não buscam a comunhão, a homogeneidade, a identidade; são compostas na heterogeneidade, na diferença. Ideorritmias outras em torno do problema do viver junto.

Cito estas fantasias de artistas/pesquisadores brasileiros que vem conformando maneiras próprias de estar junto para uma dança/performance própria, de forma a construir um ética/poética passível de ser compartilhada em plataformas colaborativas, em parceria com artistas de outras regiões do Brasil e de outros países. Considerando que as relações culturais são sempre sociais estas plataformas buscam sistemas de trocas mais pelo viés da interculturalidade (reconhecimento recíproco e disponibilidade para trocas reais) e menos pela multiculturalidade (cultura dominante que aceita, tolera ou reconhece outras culturas) (SOUSA SANTOS; MENESES, 2010).

A arte como estado de encontro (BOURRIAUD, 2001) sublinha a dimensão de convívio como lugar de produção de uma socialização específica, envolvendo não necessariamente coletividades massivas, ou grandes grupidades, mas também micro-comunidades e micro encontros. Ainda que as perspectivas solísticas tenham se multiplicado na contemporaneidade, no Brasil, a dança tem se organizado historicamente em coletivos e comunidades a partir de dimensões éticas e políticas variadas, reinventando-se entre o viver junto e o estar só. Estes fazeres e seus processos propõem maneiras de implicar-se com o mundo,

comprometendo-se com a sua produção. Estas micro comunidades de dança acima citadas, mais descentralizadas e talvez menos egóicas, são organizações transitórias ético-políticas que, apesar de aparentemente situadas, podem perturbar de alguma forma ideologias hegemônicas, ao menos da arte, ao menos da dança.

Com Giorgio Agamben, pontua-se ética como uma “maneira” própria e capaz de gerar vida. No livro *A comunidade que vem* (1993) Agamben descreve o ser na sua emergência, longe da visão dominante da ontologia ocidental que oscila entre essência e existência por meio do termo *maneries* [maneira], como derivado de *manare*. Uma maneira emergente que expõe “não um ser que é deste modo ou de outro, mas um ser que é o seu modo de ser e, portanto, mesmo permanecendo singular e não indiferente, é múltiplo e vale por todos” (p. 29). Seria esta modalidade emergente que permitiria uma passagem entre a ontologia e a ética. “Um tal ser não é acidental nem necessário, mas é, digamos assim, continuamente gerado pela própria maneira” (p. 29). De acordo com Agamben, ética seria “a maneira que não nos acontece nem nos funda, mas nos gera”, sendo que a única felicidade possível para os homens adviria pelo fato de serem gerados pela própria maneira (p. 30). Muitas são as maneiras que cada dança pode gerar uma ética e política própria. Importa aqui pensar a relação, as dinâmicas e as forças ambientais acionadas. Pensar a partir do que foi posto em movimento, nas forças que trazem à tona as maneiras próprias e as relações. O sujeito só se torna interessante (do latim “estar entre”) quando ressoa com os outros, “quando é efetuado, influenciado, posto em movimento por novas entidades cujas diferenças são registradas de formas novas e inesperadas” (LATOURET, 2008, p.43).

A capacidade de diferenciar e de perceber as diferenças é, talvez, a atitude fundamental de um artista. Uma das questões descritas por

John Dewey em *Arte como experiência* (1934) diz respeito ao equilíbrio entre o agir e o perceber, ou seja, a percepção das relações entre o estar sujeito e o fazer na experiência. De acordo com Dewey, pode haver interferência pelo excesso do fazer ou pelo excesso da receptividade, desde o gosto pelo fazer à ânsia de ação. Neste sentido, para ele não deveria haver separação entre o artístico (produção) e o estético (percepção, recepção). O artista, ao trabalhar, em sua solidão, incorpora em si a atitude do espectador. Envolve mundividências que se efetuam a partir de interações interessantes e interessadas com o ambiente, dos momentos articulados de se estar só para se estar junto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Jorge. *Teoria do conhecimento e arte*. Formas de conhecimento: Arte e Ciência, uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

BARTHES, Roland. *Como viver junto*. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

CORDEIRO, Volmir. Depoimento para o Programa Panorama 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=yhmHAsok2E>. Acesso em: 13 jul. 2013.

DEWEY, John. *Arte e experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GRUPO CENA 11 CIA DE DANÇA. Release do Espetáculo Carta de Amor ao Inimigo. Disponível em: <http://www.cena11.com.br/blog/2012/06/pesquisa-condicionamento-tecnico-criacao-artistica-registro-17-2/>. Acesso em: 12 set. 2013.

LATOR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. IN: NUNES, João; ROQUE, Ricardo. *Objects Impuros: Experiências em Estudos*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

LE BRETON, David. *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MAYEN, Gérard. *Autour du sexe et du cerveau. Chronique d'un corps*. Le Brésilien Volmir Cordeiro déchire une danse des multiples, de son seul corps, hors du commun. Publicado em 03/01/2013. Disponível em: <http://www.mouvement.net/critiques/critiques>. Acesso em: 15 jul. 2013.

PELBART, Peter Pál. *Como Viver – Sô. Palestra com Vídeo do 4º Seminário: VIDA COLETIVA – Seminários Internacionais para a 27ª Bienal de São Paulo*, realizada em 4 de agosto de 2006. Disponível em: <http://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2012/12/19/como-viver-so-palestra-com-peter-pal-pelbart-video-do-4o-seminario-vida-coletiva-seminarios-internacionais-para-a-27a-bienal-de-sao-paulo-abaixo-a-transcricao-integral-da-p/>. Acesso em: 13 set. 2013.

ROMAGNANI, Mariana. Relato sobre Carta de Amor ao Inimigo. Disponível em: <http://www.cena11.com.br/blog/2012/06/pesquisa-condicionamento-tecnico-criacao-artistica-registro-17-2/>. Acesso em: 12 set. 2013.

ROPA, Eugénia Cassini. O solo de dança no século XX: Entre proposta ideológica e estratégia de sobrevivência. IN: *Revista Urdimento*, Programa de Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis: PPGT/UDESC, n. 12, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SCHNEIDER, Rebecca. Unbecoming solo. IN: ROUSIER, C. (Org.). *La danse en solo: une figure singulière de la modernité*. Pantin: Centre National de la danse, 2002.

RELAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE O TEATRO E AS TEORIAS DE JACQUES RANCIÈRE E DIDI-HUBERMAN

Sara Rojo

As contribuições de filósofos contemporâneos preocupados com a arte, como Jacques Rancière (Árgel, 1940) e Didi-Huberman (Saint-Étienne, 1953), já fazem parte das referências teóricas dos estudos críticos sobre teatro. Por um lado, Rancière, partindo das propostas artaudianas e brechtianas, elabora o conceito de espectador emancipado, e da filosofia e da arte, sua reflexão sobre a imagem, ideias que se transformam em excelentes operadores de análise de espetáculos. Didi-Huberman, direcionando seu olhar para Brecht, reflete sobre a tomada de posição da imagem e, também a partir da filosofia e da arte, cria sua reflexão sobre o ato de olhar, sendo ambas as reflexões fundamentais para descobrir outras formas de análise dos textos dramáticos e espetaculares. Por outro lado, cada vez mais aparecem estudos no campo teatral para os quais as teorias destes filósofos são a base da sustentação crítica dos mais variados argumentos. Neste estudo, pretende-se refletir sobre os pontos centrais desta equação, priorizando o conceito de imagem e suas reverberações, tratado por ambos os teóricos, e a possibilidade de pensar, conjuntamente, o campo filosófico-político e o teatro na contemporaneidade.

Rancière afirma, em *El destino de las imágenes*, que “La imagen nunca es una realidad simple” (2011, p. 29) e, neste texto, se pode acrescentar, seguindo a sua argumentação, que não haveria nenhuma possibilidade de ser de outro modo, porque “Las imágenes circulan entre el mundo del arte y el del imaginario social” (2011, p. 47). Isso significa que atuam nos dois mundos e, portanto, que possuem uma dupla condição; por um lado, respondem a duas ordens diferentes (a da arte e a do imaginário social) e, por outro, exigem dos artistas não só uma responsabilidade formal-estética, mas também uma responsabilidade com a coletividade, pois as imagens que se produzem modificam o olhar do espectador. O criador interessado em assumir uma postura crítica com relação à sociedade neoliberal e atuar no campo da estética precisa responder, de maneira integrada mesmo que em tensão, a essas duas esferas bastante complexas dentro de uma sociedade na qual primam as relações que envolvem o desenvolvimento do mercado.

Esse teórico, no capítulo “Las paradojas del arte político” de sua obra *El espectador emancipado*, também afirma que “a ‘política del arte’ está hecha del entrelazamiento de tres lógicas: la lógica de las formas de la experiencia estética, la lógica del trabajo ficcional y la de las estrategias meta-políticas” (2010, p. 69). Desta maneira, o artista produziria dentro da lógica da experiência estética, dentro do trabalho ficcional e submeteria seu produto a um público dentro das estratégias metapolíticas “possíveis”, entendendo o poder do mercado em tudo isso. Essa experiência acontece em tensão e de maneira diferenciada ou singular dentro de cada grupo e de cada cultura comunitária. Neste estudo, se acrescenta à premissa de Rancière o termo “possível”, pois este último aspecto relaciona-se com o espaço contextual (neoliberal) que vive o Ocidente e com os modos de produção da obra em questão, e se enfatiza o caráter contraditório que significa a presença, em ação, num mesmo produto artístico, dessas três lógicas.

Por sua vez, Didi-Huberman considera que “A imagem seria o lampejo passante que transpõe, tal um cometa, a imobilidade de todo horizonte (...) ofuscado pelo reino e por sua glória (...)” (2008, p. 11). Portanto, a entende como um operador político fugaz e intermitente dentro de um universo de imagens homogeneizantes e ofuscantes (as da Mídia, as da política institucionalizada). Mas mesmo assim e dentro dessa conceptualização, a imagem possui um poder que exige do criador “uma tomada de posição”, mesmo que relativa. De fato, se o criador se exclui, as próprias imagens “tomam posição” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 11). O conceito da imagem intermitente é fundamental no campo teatral, pois as artes cênicas são construídas por imagens literárias (texto dramático) e por imagens plásticas (partituras de luz, movimento, cor, etc) que se conjugam ou entram em tensão num espetáculo. Muitas vezes, no processo de construção da obra, os artistas não têm clareza em relação à posição que estão tomando ou ao porquê de escolherem determinadas imagens. Dessa forma, o processo reflexivo outorga suportes na análise de como elas operam ou sobre a potencialidade que elas possuem como construtoras de imaginários. Nesse processo é fundamental se deter na reflexão sobre a forma como essas imagens são organizadas, sobretudo quando rompem a lógica unificadora e permitem ao espectador percorrer diversas direções.

Dessa forma, este texto assume as palavras deste filósofo, que outorga às imagens fugazes a capacidade de organizar e suportar a resistência e conter o passado para projetar o futuro. Por isso, reafirma o peso político do ato de ver: a imagem seria “portadora de uma potência política relativa a nosso passado como à nossa ‘atualidade integral’, logo, a nosso futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 119). O caminho para realizar esta operação passa pela imaginação, tanto de criadores quanto de espectadores, capazes de visualizar num lampejo da imagem o passado;

mas também passa pela posição do indivíduo perante a sociedade na qual se insere para interpretar essa imagem; portanto, pela criação e pela política de forma simultânea (novamente temos aqui a presença das ordens constitutivas do objeto em tensão). Por isso, Didi-Huberman (2011, p. 24) afirma que a existência e a problemática dos vaga-lumes seriam, então, antes de tudo, política e histórica. Se morre a esperança de um criador ou de um crítico, morrem os vaga-lumes em sua produção (e seguramente na sua vida), portanto, a luz intermitente que lhe permite continuar. Dessa forma, neste texto, uma das preocupações centrais é: o que se projeta e por quê? Nessa linha de pensamento, em “Sobrevivência dos vaga-lumes”, Didi-Huberman responde tardiamente ao cineasta Pier Paolo Pasolini. O estudo de Pasolini, escrito em 1975, fala sobre o “fim dos vaga-lumes” (pequenas imagens resistentes) perante a grande luz do fascismo e suas novas fantasias. No texto supracitado, Didi-Huberman discorda de Pasolini, e também de Agamben, pois acredita que este:

É um tempo em que os ‘conselheiros pérfidos’ estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou ‘passivos’, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17)

As utopias são fugidias, mas ainda existem. Esta ideia é fundamental para a arte atual, pois se a grande luz do espetáculo social houvesse absorvido toda forma de resistência, não teria mais sentido a criação. Sabemos que o teatro hoje cria zonas transitórias de indeterminação e é nelas onde podemos pensar numa metapolítica, em vaga-lumes que resistam à grande luz. O mundo dos macrorrelatos como verdades absolutas perdeu seu lugar de privilégio, mas isso não significa abandonar as verdades relativizadas ou as microutopias em tons cinza,

ainda mais quando o lugar de enunciação é a América Latina com seus conflitos e contradições.

Neste texto, se revisam algumas referencias relativas à importância do passado para estes teóricos. De fato, Benjamin e Didi-Huberman compreendem a sobrevivência da imagem como ressurgência (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 128). Ressurgência da potência alternativa do passado na imagem no presente. É o que Benjamin, de 1933 a 1940, chamou de "organizar o pessimismo pela ressurgência de certas imagens ou configurações alternativas de pensamentos" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 129). Isso permite pensar que num mundo histórico onde o que prima é o vazio político (vazio no sentido reflexão ciente), existiria a possibilidade de um renascer, por meio destas imagens, de uma estruturação resistente ao pensamento hegemônico. Em pleno neoliberalismo, essas teses adquirem um novo sentido, pois se considera que se pode responder ao vazio, fantasiado de tolerância, com configurações espaço temporais que recuperem as utopias do passado (relidas, retomadas, ressignificadas) e construam um futuro com formas de operação alternativas ao pensamento hegemônico:

Nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas da humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, - em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro - nos tornar vagalumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.154 e 155).

Neste sentido, o aporte de Rancière, quando assinala na *Partilha do sensível* que “as práticas artísticas são maneiras de fazer” (2009, p. 17), não estaria exatamente nessa afirmação, pois esse é um fato que a crítica teatral já incorporou nas suas análises. O fundamento central de sua argumentação estaria na segunda parte da premissa, quando afirma que essas práticas “intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Portanto, o como fazer teatro, a maneira de estruturar o grupo, a forma de trabalhar é uma questão política de micro chegada, de metapolítica que amplia seu leque através das formas de visibilidade escolhidas, pois atingirá os espectadores por meio do objeto produzido. A imagem modifica, dependendo de onde ela esteja, a própria recepção, e isso é uma questão política, pois incide nas formas de configuração do mundo que a arte oferece a seu público.

A maneira como fazem arte constitui as pessoas envolvidas, constrói um tipo de ser humano e define as formas de visibilidade que o coletivo e/ou o indivíduo desejam projetar por meio de sua produção. Dessas premissas surge a necessária busca por um processo de trabalho o mais democrático e menos hierárquico possível. Essa é a única alternativa diante de um mundo desgastado e autoritário. Durante as manifestações do ano de 2013, no Brasil, os jovens de Belo Horizonte discutiram horas para chegar a um acordo nas assembleias horizontais do viaduto de Santa Tereza; esse era um caminho de pensar o político de outra forma, porque estavam repensando a prática democrática. O mesmo aconteceu, em 2011, no Chile, quando os jovens, defendendo uma educação pública e gratuita, criaram formas de arte não hierarquizadas e maneiras de fazer política que não reproduziam as velhas e tradicionais estruturas. Por outro lado, essa é uma ruptura da fronteira entre quem é autorizado a falar e quem não é. O tipo de

arte que se faz no momento atual, segundo Rancière, após a revolução estética (2009), é uma arte que requer um novo modo de sensibilidade e de racionalidade, pois seu efeito no “real” é tanto pelo viés da palavra quanto pelo tipo de sensibilidade proposta na obra e inclusive pelo tipo de articulação realizada no processo e no momento de chegada dela a seu usufruidor.

Por outro lado, a obra não enuncia apenas pelo que é dito nela, importam também as ausências e as formas de construir. Isso significa que a perspectiva crítica deve deter “o olhar” nos processos produtivos tanto quanto nos produtos, e que o crítico tem uma responsabilidade em suas mãos, já que influencia no que deve ser visto e por que. Didi-Huberman propõe que “devemos fechar os olhos para ver quanto o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne, em certo sentido nos constitui”. (2010, p. 31).

O ato de ver é complexo, pois constrói pensamento e constrói a quem olha pelo que vê e pelas perdas, pelas ausências do que não é mostrado. A crítica se deve fazer cargo dessa encomenda, assumir às novas formas em que a apresenta a arte contemporânea, mas não só a crítica, também o sujeito espectador das atuais sociedades baseadas no espetáculo e nas quais é difícil encontrar “pessoas vaga-lumes” dispostas a sacrificar a eficiência em função da democracia e/ou do bem comum. Segundo Didi-Huberman, “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”. (1998, p. 29) Portanto, ele coloca um terceiro componente: já não importa só o objeto da pesquisa, é fundamental na sua análise a mudança que vive o olhar do observador em contato com o objeto. A essa condição o filósofo a chama a “inelutável modalidade do visível.” (1998, p. 29).

O conceito de dialética, com sua luta de contrários não sempre resoluto, está por trás dessa ideia de que a imagem ao ser olhada

nos obriga a nos olhar, e isso é o que a constitui e nos constitui em determinado momento. O ato de olhar configura-se, assim, no tempo (passado e presente) que será, posteriormente, outros presentes, sendo cada um deles “Uma experiência única” (BENJAMIN, 1994, p. 231). A cisão descrita (entre presente e passado) da imagem é assumida como “anacronismo” e sua manifestação como sintoma. Ambos são, sem dúvida, componentes fundamentais de um método de criação de reflexão que rompa com o unilateralismo do olhar apenas sincrônico:

La imagen no se reduce a un mero acontecimiento del pasado ni a un bloque de eternidad despojada de las condiciones de ese devenir. Ostenta una temporalidad de doble faz a la que Benjamín denomino “imagen dialéctica” y cuyos correlatos, el anacronismo y el síntoma son vehículos de paradojas que se complementan e incluso se superponen. Sobre todo cuando en el presente del objeto resurge la duración de un pasado latente, es decir, la noción warburguiana de supervivencia. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.17)

Portanto, o espaço do olhar se constrói como um tempo único, mas por sua vez aberto a outros sucessivos. Em 1964 o sistema democrático brasileiro (já passaram 50 anos) foi atingido por uma ditadura, nesse período as formas de olhar ficaram comprometidas. O artista precisou criar linguagens e formas que lhe permitiram continuar e o espectador aprendeu a olhar de forma diferente o que lhe estava sendo exposto. Hoje, em outras circunstâncias, a experiência de olhar e ser olhado pelos objetos de arte tem outra dinâmica que precisa ser analisada. Esta reflexão anterior dialoga com a seguinte afirmação de Rancière, exposta em *O inconsciente estético*: “À palavra viva que regulava a ordem representativa, a revolução estética opõe (...) uma palavra que

ao mesmo tempo fala e se cala, que sabe e não sabe o que diz". (2009, p. 35). Segundo essa afirmação, o novo regime estético não se estabelece binariamente e, especificamente, afirma que a palavra na arte atual é ambígua.

Uma das razões dessa ambiguidade é a forma como cada obra responde às diferentes ordens mencionadas. Por exemplo, o teatro performático ou as performances propriamente tais incorporam "o real" no espetáculo, desconstruindo a sua qualidade de evento puramente ficcional. O ator assume tanto a representação de referenciais fora do palco quanto a *apresentação* (do presente) de seu "eu" no cenário. A palavra, neste tipo de evento, está inserida em, pelo menos, duas ordens, e o espectador terá que associá-la ou dissociá-la quando seja necessário para obter uma compreensão mais ampla do que está vendo. Inclusive a definição do que é intolerável está determinado pelas ordens assinaladas. Segundo Rancière, "el tratamiento de lo intolerable es una cuestión de dispositivo de visibilidad" (2010, p. 104). Portanto, o importante "no es saber que hacer o no, si hay que mirar o no tales imágenes, sino saber más bien en el seno de qué dispositivo sensible es preciso hacerlo". (2010, p. 103)

Outra razão é a imbricação própria que cada peça estabelece entre forma e conteúdo, entre processo e produto, entre sociedade e obra, entre essa peça e as outras. Nesse contexto, é insuficiente a análise a partir apenas de uma leitura de signos (tal signo significa tal conteúdo), pois as obras, na sua indeterminação, têm uma relação complexa entre esses componentes e nem sempre são representações de algo ou de alguém. O espectador, para atingir outro patamar, tem que estar disposto a abandonar a procura por razões e coerências psicológicas, sociais e/ou históricas unívocas, e o crítico, além do anterior, deve analisar como esse objeto o está atingindo e qual é o "dispositivo" no qual se

realiza o jogo. Nessa linha, os pesquisadores, conectados com as formas de visibilidade atuais, precisam produzir um contato por outro viés com essa palavra ambígua, e não há mais sentido em ficar apenas na história a ser contada. Os críticos precisam de, por meio de uma percepção diferenciada, observar este novo campo de indeterminação aberto diante deles, a zona instável que gera uma palavra que diz e que, por sua vez, não diz e criar uma forma de olhar que a incorpore.

Segundo Rancière, a emancipação do espectador: “comienza cuando se cuestiona de nuevo la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y la sujeción” (2010, p. 19). A questão, então, não se relaciona com pretender que o espectador deixe seu próprio papel e passe a atuar, senão com outorgar-lhe um patamar diferente e igualitário ao olhar (reflexivo) como o que tem o fazer, e com isso, estender esse papel à própria crítica. Trata-se de romper com os binarismos, as fronteiras entre obra-espectador, obra-crítico e reavaliar a condição do espectador como um ser privilegiado que, se utiliza o seu poder, pode associar ou dissociar os elementos integrantes de determinada equação. Segundo Rancière, é nesse lugar que “reside precisamente la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador” (2010, p. 22 e 23), a possibilidade de se opor às estruturas de dominação e sujeição presentes tanto nas estruturas sociais quanto na arte.

Estas questões me parecem centrais dentro de um teatro que se faz eco das injustiças e tenta, a partir da arte, escutar as vozes fugitivas de quem acredita em mudanças, em utopias. Dentro dessa conceptualização, essas “luzes” não têm um caráter macro nem atingem a sociedade com um todo, mas ainda existem. Mesmo que seja difícil

encontrar “pessoas vaga-lumes”, dispostas a sacrificar a eficiência em função da democracia e/ou do bem comum, elas existem e emitem luzes por meio de seu fazer fugidio e por meio da potência da intermitência, que fica ainda mais nítida no campo artístico; pois as obras “vaga-lumes” estão olhando para o espectador, só é necessário se deter nelas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução ao português Vera Casa Nova e Márcia Arbex, 2011. 160p.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução ao português Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010. 260p.

_____. *Quando las imágenes toman posición*. Tradução para o espanhol Inés Bertolo. Espanha: Madri, 2008. 323p.

_____. *Ante el tiempo. Historia del arte y del anacronismo de las imágenes*. Tradução para o espanhol de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Tradução para o espanhol Pablo Bustinduy Amador. Pontevedra: Ed. Polítópías, 2011. 146p.

_____. *El espectador emancipado*. Tradução para o espanhol Ariel Dillon. Pontevedra: Ellago Ensayo, 2010. 134p.

_____. *O inconsciente estético*. Tradução para o português Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed.34, 2009. 80p.

_____. *A partilha do sensível*. Tradução para o português Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed.34, primeira edição 2005 e segunda edição 2009, 72p.

SOBRE OS AUTORES

Adalberto S. Santos - Professor adjunto da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Possui doutorado em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB).

Carmen Gadelha – Professora de Teoria do Drama e Poética do Espetáculo na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui doutorado em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Foi coordenadora (2006/2010) do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da UFRJ.

Catarina Sant'anna - Professora Associada IV no Departamento de Fundamentos do Teatr e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC da UFBA. Possui doutorado em Letras pela USP, Pós-Doutorado em Arte e Comunicação pela ECA-USP, e Pós Doutorado em Estudos Teatrais/Dramaturgia pela Université de Sorbonne-Paris.

Charles Roberto Silva – Doutorando do programa de Artes Cênicas da ECA-USP. É mestre em Artes pelo programa de Artes Cênicas da ECA-USP. Bacharelou-se e licenciou-se em História pela FFLCH-USP e FE-USP, respectivamente.

Davi de Oliveira Pinto – Professor adjunto da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Possui doutorado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É ator, diretor, dramaturgo e compositor de canções para teatro

Erlon Cherque Pinto – Professor adjunto da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), no departamento de Artes Cênicas e do Mestrado Profissional em Artes. Possui doutorado em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Gisela Reis Biancalana – Professora adjunta na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), no curso de Dança e no Programa de Pós Graduação em Artes (PPGART). Possui doutorado pelo Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP. É diretora e performer.

Inaicyra Falcão dos Santos – Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, no Instituto de Artes, na UNICAMP. Possui doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). É Livre-docente na área de Práticas Interpretativas PRÁTICAS, Unicamp. É cantora e coreógrafa

Jorge das Graças Veloso – Professor adjunto da Universidade de Brasília (UnB). Possui doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É Pós-Doutor em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG). É ator, diretor teatral e dramaturgo.

Jussara Trindade – Professora-pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), é Bolsista PDJ – CNPq. Possui doutorado em Artes Cênicas pela UNIRIO. É musicista e arteterapeuta.

Luciana Lyra – Professora da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Possui doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É pós-doutora em antropologia pela USP. Docente visitante e Pós-doutoranda em Artes Cênicas, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN. É atriz, performer, dramaturga e diretora.

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi – É diretor teatral e professor assistente da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), no Departamento de Letras, Artes e Cultura (DELAC). Desde 2012 é doutorando em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Marta Isaacsson – Professora Associada IV da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde atua no ensino da graduação e pós-graduação de Artes Cênicas. É bolsista produtividade/CNPq/1C. Possui doutorado pela Université Sorbonne Nouvelle de Paris III, com ênfase em Estudos Teatrais. Sócia fundadora da ABRACE, foi presidente da associação na gestão 2011-2012.

Martha Ribeiro – Professora adjunta da Universidade Federal Fluminense (UFF), no Departamento de Artes e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA). Possui doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e pós-doutorado em Teatro, pela UNICAMP. É diretora teatral.

Mônica Fagundes Dantas – Professora adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), nos Cursos de Graduação em Dança e Educação Física e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. É doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montréal. É coreógrafa e dançarina.

Osvaldice de Jesus Conceição – É mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e é graduada em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Patricia Cardona – Filósofa pela Universidad de Costa Rica, estou balé e dança contemporânea nos Estados Unidos, especializando-se na “Escola Internacional de Antropología Teatral”, de Eugenio Barba e na “Casa del Teatro” (México). Foi coordenadora da “Documentación y Investigación” e diretora do *CENIDI Danza José Limón* (México-DF), integrando, até hoje, sua equipe de pesquisadores.

Paulo Marcos Cardoso Maciel – É doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pós-doutor como bolsista FAPERJ/UNIRIO (2009-2011); e pós-doutor CNPQ/UNIRIO (2013).

Rogério A. de Moura – Professor da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Possui doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutorado pela Freie Universität Berlin FUB.

Rosa Primo – Professora adjunta da Universidade Federal do Ceará (UFC), dos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança. Possui doutorado em Sociologia pela UFC, com estágio de doutoramento na Université de Paris 8 (França). É bailarina e criadora.

Sandra Meyer – Professora associada da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), atuando no Curso de Licenciatura em Teatro e no Programa de Pós-graduação em Teatro. É doutora em Artes, Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É professora, crítica e curadora.

Sara Rojo – Professora associada da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É bolsista produtividade/CNPq. Possui Doutorado em Literaturas Hispânicas pela State University of New York, Pós-Doutorado em teatro italiano na Università degli Studi di Bologna (2000) e em Teatro chileno na Universidad de Chile (2007). É diretora teatral.

Sergio Farias – Doutor em Teatro pela USP, com estágio Pós-Doutoral na Université Paris Ouest Nanterre-La Défense. É Professor Titular do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia e Assessor da Reitoria da Universidade Federal do Oeste da Bahia.

Taís Ferreira – Professora assistente da Universidade Federal de Pelotas. É Mestre em Educação pelo PPGEdU da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e doutoranda no PPGAC da UFBA.

Tereza Mara Franzoni – Professora adjunta da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós Graduação em Teatro. É bolsista de extensão/CNPq. Possui doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

ORGANIZADORAS

Ana Carolina Mundim - Professora Adjunta da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), no curso de Bacharelado em Dança e no Programa de Pós-graduação em Artes. Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas e pela Universitat Autònoma de Barcelona. É líder do grupo de pesquisa *Dramaturgia do corpo-espaço e territorialidade* e do grupo de estudos *Corpo e Expressividade*. É orientadora do *Conectivo Nozes*, fotógrafa e intérprete-criadora em dança e teatro.

Beatriz Cerbino - Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense (UFF), no curso de Produção Cultural e no Programa de Pós-graduação de Estudos Contemporâneos das Artes/PPGCA. Possui doutorado em História pela UFF com estágio de doutoramento na Universidade de Nova York, na Tisch School. É pesquisadora-fundadora da Rede Proprietas, projeto financiado pela FAPERJ.

Cássia Navas Alves de Castro - Professora-pesquisadora do Instituto de Artes, UNICAMP (Departamento de Artes Corporais, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena). Doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP), com especialização em políticas/gestão da cultura na Université de Dijon/UNESCO/Ministère de la Culture/França, é pós-doutora em Artes(ECA/USP).

DIRETORIA/GESTÃO 2013-2014

Diretoria

Presidente – Arnaldo Leite de Alvarenga (Arnaldo Alvarenga) - UFMG

1ª secretária – Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra) - UNICAMP

2ª secretária - Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga) - UFMG

Tesoureiro – Eugênio Tadeu Pereira (Eugênio Tadeu) – UFMG

Conselho Editorial

Ana Carolina da Rocha Mundim (Ana Mundim) – UFU

Cássia Navas Alves de Castro (Cássia Navas) - UNICAMP

Ana Beatriz Cerbino (Beatriz Cerbino) - UFF

Conselho Fiscal

Narciso Laranjeira Telles da Silva (Narciso Telles) - UFU

Gabriela Córdova Christófaro (Gabriela Cristhófaro) - UFMG

Mônica Medeiros Ribeiro (Mônica Ribeiro) – UFMG

Suplentes

Ana Cristina Carvalho Pereira (Ana Cristina) - UFMG

Katya de Souza Gualter (Katya Gualter) - UFRJ

Tânia Mara Silva Meireles (Tânia Mara) - UFMG

COORDENAÇÕES DOS GRUPOS DE TRABALHO (2013)

1.GT – Artes Cênicas na Rua

Coordenação: Licko Turle (UNIRIO)

Vice-coordenação: Ivanildo Lubarino Piccolo dos Santos (UFAL)

2. GT - Dramaturgia, tradição e contemporaneidade

Coordenação: Felisberto Sabino da Costa (USP)

Vice-coordenação: Martha de Mello Ribeiro (UFF)

3. GT – Estudos da Performance

Coordenação: João Gabriel L. C. Teixeira (UNB)

Vice-coordenação: Denise Mancebo Zenicola (UFF)

4. GT - Etnocologia

Coordenação: Gilberto Icle (UFRGS)

Vice-coordenação: Jorge das Graças Veloso (UNB)

5. GT – História das Artes do Espetáculo

Coordenação: Luiz Humberto Arantes (UFU)

Vice-coordenação: Vera Regina Martins Collaço (UDESC)

6. GT – Pedagogia das Artes Cênicas

Coordenação: Marcos Bulhões Martins (USP)

Vice-coordenação: José Mauro Barbosa Ribeiro (UNB)

7. GT – Pesquisa em Dança no Brasil

Coordenação: Lúcia Fernandes Lobato (UFBA)

Vice-coordenação: Mônica Fagundes Dantas (UFRGS)

8. GT – Processos de Criação e Expressão Cênicas

Coordenação: Meran Muniz da Costa Vargens (UFBA)

Vice-coordenação: Alice Stefania Curi (UNB)

9. GT – Teatro Brasileiro

Coordenação: Edelcio Mostaço (USP)

Vice-coordenação: Ângela de Castro Reis (UNIRIO)

10. GT – Teorias do Espetáculo e da Recepção

Coordenação: Luciana Hartmann (UnB)

Vice-coordenação: Taís Ferreira (UFPel)

11. GT – Territórios e Fronteiras

Coordenação: Alex Beigui de Paiva Cavalcanti (UFRN)

Vice-coordenação: Sandra Meyer Nunes (UDESC)

15 ANOS | **ABRACE**
Associação Brasileira de Pesquisa e
Pós-Graduação em Área Científica

LA POÉTICA DE LA ENSEÑANZA

Patricia Cardona

LONGO PERCURSO, VÁRIOS CAMINHOS: ESPACIALIZAÇÃO E PRESENÇA DOS PESQUISADORES EM ARTES CÊNICAS NO MEIO ACADÊMICO BRASILEIRO

Sergio Coelho Borges Farias

DIÁLOGOS TRANSEUNTES: INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS COMO INTERRUPÇÕES DO COTIDIANO

Marcelo Rocco Gasperi

TEATRO DE RUA E DRAMATURGIA

Jussara Trindade

O CANIBALISMO COMO METÁFORA NO TEATRO DE MICHEL VINAVER

Catarina Sant'Anna

PROJETO PIRANDELLO CONTEMPORÂNEO: O TEATRO PERFORMATIVO DOS SEIS PERSONAGENS

Martha Ribeiro

ELEMENTOS CULTURAIS EM PERFORMANCE: UM PERCURSO PRESENTIFICADO

Gisela Reis Biancalana

PERFORMANCE E MEMÓRIA: ASPECTOS INTERDISCIPLINARES DO FAZER ARTÍSTICO

Adalberto S. Santos

DISCURSOS POLIFÔNICOS DA MEMÓRIA: UMA POTÊNCIA DA ORALIDADE DO CANTO DE D. NADIR À CENA TEATRAL

Oswaldice de Jesus Conceição e Inaicyrá Falcão dos Santos

O SENTIDO E O ELO NAS CONSTRUÇÕES IMAGÉTICAS EM MANIFESTAÇÕES EXPRESSIVAS TRADICIONAIS NO ENTORNO GOIANO DO DISTRITO FEDERAL

Jorge das Graças Veloso

POR UMA HISTÓRIA DO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Carmem Gadelha

REDE DE ATORES NA CONSOLIDAÇÃO DO CURSO DE ARTE NO CAMPO NO SUL DO BRASIL

Tereza Mara Franzoni

LUTA ESTÉTICA E POLÍTICA DA UNIVERSIDADE E DA ESCOLA PÚBLICA NA FORMAÇÃO DAS NOVAS GERAÇÕES

Rogério Adolfo de Moura

MEDIAÇÃO TEATRAL EM OURO PRETO: PRIMEIROS PASSOS DE UMA PESQUISA

Davi de Oliveira Pinto

A DANÇA EM PARTIDA: EXPERIMENTAÇÕES HÁPTICAS DO TEMPO

Rosa Primo

FENÔMENOS IDENTITÁRIOS E A PRODUÇÃO COREOGRÁFICA ATUAL

Mônica Fagundes Dantas

INTERMEDIALIDADE NA CRIAÇÃO CÊNICA

Marta Isaacsson

SALEMA: PROCESSO MITODOLÓGICO DE CRIAÇÃO NA ESCOLA LIVRE DE TEATRO DE SANTO ANDRÉ (ELT-SP)

Luciana Lyra

RELAÇÕES CRUZADAS DA HISTÓRIA COM A CENA CONTEMPORÂNEA EM DUAS ESCRITAS DA LIBERDADE

Paulo Marcos Cardoso Maciel

TEATRO E IMPRENSA NO XIX: ASPECTOS DO COMENTÁRIO TEATRAL NOS JORNAIS DA CORTE

Charles Roberto Silva

DRAMATURGIA DA RECEPÇÃO EM PROCESSO

Erlon Cherque Pinto

PERCURSOS PERFORMATIVOS DE PROFESSORES/AS DE TEATRO E DANÇA COMO ESPECTADORES/AS

Taís Ferreira

PESQUISAS EM DANÇA CONTEMPORÂNEA: DISPOSITIVOS PARA MUNDIVIDÊNCIAS

Sandra Meyer

RELAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE O TEATRO E AS TEORIAS DE JACQUES RANCIÈRE E DIDI-HUBERMAN

Sara Rojo