

ABRACE

Artes Cênicas na
amazônia:

saberes tradicionais,
fazeres contemporâneos

ORGANIZADORAS

Alba Pedreira Vieira

Andrea Carvalho Stark

Vera Collaço



Stricto
ensu
Editora

Organizadoras
Alba Pedreira Vieira
Andrea Carvalho Stark
Vera Collaço

Artes Cênicas na Amazônia: **saberes tradicionais,** **fazeres contemporâneos**



Rio Branco – AC



Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas

Diretoria ABRACE Gestão – 2022-2023

Presidente: Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA)

1º Secretário: Prof. Dr. Leonel Martins Carneiro (UFAC)

2º Secretário: Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira da Silva (UFAC)

Tesoureira: Profa. Dra. Lane Viana Krejcová (UFPA)

Conselho Editorial

Profa. Dra. Alba Pedreira Vieira (UFV, PPGAC UFOP, PPG Artes UFMG), Profa. Dra. Andrea Carvalho Stark (Pesquisadora Colaboradora do Grupo de Pesquisa PERAU – UFPA / FAETEC - RJ), Profa. Dra. Vera Collaço (UDESC).

Conselho Fiscal

Prof. Dr. Renato Ferracini (UNICAMP), Prof. Dr. Daniel Marques da Silva (UFRJ), Profa. Dra. Raquel Scotti Hirson (UNICAMP).

Suplentes do Conselho Fiscal

Profa. Dra. Ana Cristina Colla (UNICAMP), Prof. Dr. Luiz Davi Vieira Gonçalves (UEA), Profa. Dra. Patricia Leonardelli (UFRGS).

Stricto Sensu Editora

CNPJ: 32.249.055/001-26

Prefixos Editorial: ISBN: 80261 – 86283 / DOI: 10.35170

Editora Geral: Profa. Dra. Naila Fernanda Sbsczk Pereira Meneguetti

Editor Científico: Prof. Dr. Dionatas Ulises de Oliveira Meneguetti

Bibliotecária: Tábata Nunes Tavares Bonin – CRB 11/935

Capa: Ravena Sena Maia

Avaliação: Foi realizada avaliação por pares

Revisão de provas: Conselho Editorial ABRACE

Conselho Editorial

Profa. Dra. Ageane Mota da Silva (IFAC), Prof. Dr. Amilton José Freire de Queiroz (UFAC), Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto (UFG), Prof. Dr. Edson da Silva (UFVJM), Profa. Dra. Denise Jovê Cesar (IFSC), Prof. Dr. Francisco Carlos da Silva (Centro Universitário São Lucas), Prof. Dr. Humberto Hissashi Takeda (UNIR), Prof. Msc. Herley da Luz Brasil (Juiz Federal BA), Prof. Dr. Jader de Oliveira (UNESP), Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos (UFPI), Prof. Dr. Leandro José Ramos (UFAC), Prof. Dr. Luís Eduardo Maggi (UFAC), Prof. Msc. Marco Aurélio de Jesus (IFRO), Profa. Dra. Mariluce Paes de Souza (UNIR), Prof. Dr. Paulo Sérgio Bernarde (UFAC), Prof. Dr. Romeu Paulo Martins Silva (UFG), Prof. Dr. Renato Abreu Lima (UFAM), Prof. Dr. Rodrigo de Jesus Silva (UFRA).

COMITÊ CIENTÍFICO DA XI REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE

Ariane Guerra Barros, Brígida Miranda, Carlos Arruda Anunciato, Cecília Lauritzen, Jácome Campos, Cícero Félix De Sousa, Cristiane (Tica) Raposo, Dalmir Rogério Pereira, Daiane Dordete Steckert Jacobs, Daniel Furtado Simões da Silva, Daniel Marques da Silva, Daniela Maria Amoroso, Daniele Pimenta, Denise Mancebo Zenícola, Dodi Leal, Eugênio Tadeu Pereira, Flávio Campos, Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula, Holly Elizabeth Cavrell, Janaína Maria Machado, João Carlos Machado (Chico Machado), João Cicero Teixeira Bezerra, Joice Brondani, Katya Gualter, Letícia Carvalho, Lidia Olinto do Valle Silva, Lígia Coutinho, Lisandro Marcos Pires Bellotto, Lúcia Romano, Luciana Lyra, Luiz Davi Vieira Gonçalves, Marcelo Sousa Brito, Marcos Machado Chaves, Maria Regina Tocchetto de Oliveira, Monica De Almeida Prado Montenegro, Natacha Muriel López Gallucci, Osvaldice De Jesus Conceição, Paula Rojas Amador, Paulo Marcos Cardoso Maciel, Robson Rosseto, Stênio José Paulino Soares, Stephan Arnulf Baumgartel, Vicente Carlos Pereira Júnior, Yenny Paola Agudelo, Wania Mara Agostini Storolli, Wellington Menegaz de Paula.

Ficha Catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786

Anais da XI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE. Artes Cênicas na Amazônia : saberes tradicionais, fazeres contemporâneos / Alba Pedreira Vieira, Andrea Carvalho Stark, Vera Collaço (orgs.). – Rio Branco : Stricto Sensu, 2023.

1474 p. : il.

ISBN: 978-65-86283-95-2

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283952

1. Artes Cênicas. 2. Amazônia. 3. Saberes tradicionais. I. Vieira, Alba Pedreira. II. Stark, Andrea Carvalho. III. Collaço, Vera. IV. Título.

CDD 22. ed. 792.0991811

Bibliotecária Responsável: Tábata Nunes Tavares Bonin / CRB 11-935

Autoras e autores são responsáveis pela revisão gramatical de seu texto, pelo conteúdo textual e iconográfico, prezando pela adequação às normas acadêmicas (ABNT), à ética da pesquisa e aos direitos autorais de imagem e texto de acordo com a Lei nº 9.610/98.

É permitido o *download* e o compartilhamento deste e-book, desde que sejam atribuídos créditos à editora, às autoras e aos autores e respeitando a ficha catalográfica, não sendo permitida a alteração dos textos em nenhuma forma ou a sua utilização para fins comerciais.

<https://portalabrace.org/novo2022/e-books-da-abrace/>

www.sseditora.com.br

SUMÁRIO

EDITORIAL	10
APRESENTAÇÃO	13
1. MESAS	
Artevismo cotidiano floresteiro e periférico: corpo e memória na vivência cultural da atuante per_form@triz, em Icoaraci, Belém-Pará	17
Circulando: uma década de oficina de teatro na UNIRIO.....	35
Artes escénicas en Aotearoa/Nueva Zelanda: saberes tradicionais en la práctica contemporánea del teatro indígena.....	48
2. FÓRUM DE GRADUAÇÃO	
Coreotecnologias como ampliação da cosmopercepção de colonial em dança.....	56
O deslizamento entre arte e sagrado: rituais religiosos afro-brasileiros sob a ótica da arte como veículo de Jerzy Grotowski.....	69
Documentário sarau internacional integrartes 100 anos Helenita Sá Earp	83
<i>Antígona</i> para além do horizonte de gênero: a reescritura cênica do mito	94
Germinações: a semente como metáfora em dança.....	104
Criatividade sensível: processos didáticos do movimento com uso das variações dinâmicas, modos de execução e respiração na base sentada	118
Teatro e festa eletrônica: analogias e comparações sob a perspectiva dos jogos.....	132
“Mojubá” – performatividades das encruzilhadas e a lei 10639/03	145
Olho de vidro: reflexões sobre a relação som – ambiente – gesto.....	155
As tecnologias e neotecnologias teatrais como criadoras do espaço cênico	164
3. FÓRUM DE PESQUISAS EM PROCESSO	
O corpo negro no circo: reflexões por um fazer circense Afrorreferenciado	183
Entre luz e sombra: reflexão sobre os processos de criação . em video dança.....	197
Gaya dança contemporânea: seus espaços de compartilhamentos sobre o vídeo e a dança no espetáculo entre olhares e vento.....	211
Brincar para dançar: caminhos para formar e criar em dança	221
Arte e transgeneridade: pluralidade de vozes nos processos cênicos	235
A dramaturgia de Levi Hall de Moura na história do teatro paraense.....	247
<i>Arqueologias em Gaga</i> : do presencial ao on-line.....	261
Mexê! Um programa performativo de entrevistas para mapear modos de produzir e viver de artistas teatrais que também são gestores na cidade de Belo Horizonte/MG	271
4. GRUPO DE PESQUISADORES EM DANÇA	
A ponta do iceberg: negociando a dança pós-pandemia	288

Coreografia junina: modos subjetivos amazônicos	303
Corpo vidente	317
Dança na água: um corpo em fluxo.....	335
Danças regionais & <i>ballet</i> clássico	345
Nos caminhos de celeste: um processo criativo no método bailarino-pesquisador-intérprete	359
Encruzilhada de saberes e fazeres – ancestralidades em rede na contracolonização da formação universitária em dança	370
Rastros e configurações artístico-estética das danças tradicionais Potiguar	383
Análise como prática cine-coreográfica a partir de obras de Silvina Szperling.....	395
O corpo como mensageiro da pesquisa em dança do BPI	411
Siaburu: processo criativo sobre memórias inventadas e a escrita de si	422
5. GT ARTES CÊNICAS NA RUA	
"Olha o museu no meio da rua": o teatro-monumento como forma de museu popular.....	436
Um respiro em meio ao caos: estudos de teatro (s) de rua.....	447
6. GT ARTES PERFORMATIVAS, MODOS DE PERCEPÇÃO E PRÁTICAS DE SI	
Ser[e]ja: imagem para navegar um campo de cenas autoficcionais	461
Bharatanatyam – interculturalidade crítica, ecofeminismo e dança tradicional indiana na Amazônia Oriental.....	471
Sintonia e interculturalidade: arte, pedagogia e encontros entre Dourados(MS) e Rio Branco (AC)	487
7. GT CIRCO E COMICIDADE	
O circo no Brasil: possíveis relações e diálogos em torno do circo Chiarini e do circo Guarany	502
A formação circense no Brasil: Neide Silva e o ensino dos saberes do circo na escola Picolino.....	515
Espiritualidade e epistemologias contemporâneas: costuras e rasuras de um imaginário brincante nos tecidos Circenses	524
O jogo com a morte a favor da vida e do riso em experimentações palhacescas.....	537
Mulheres no circo brasileiro – família Pimenta: Aspectos históricos, artísticos, empresariais e sociais	550
Riso, bufonaria e ativismo: estudos teórico-práticos em performance política.....	564
8. GT DRAMATURGIA, TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE	
Pressupostos para a elaboração de uma dramaturgia de campo: irradiação e transbordamento em escrituras a partir do convívio com a comunidade do hospital psiquiátrico São Pedro	577
Entidades de palco.....	591

O lugar da violência nas dramaturgias contemporâneas da América Latina (Magnolia perdida em sonhos – Antígona furiosa).....	605
Saberes tradicionais e fazeres contemporâneos na dramaturgia brasileira contemporânea	615

9. GT ESTUDOS EM PERFORMANCE E DIVERSIDADE

Corpo alterados: performance do torcedor do Paysandu.....	629
Ecos gestuais no teatro para bebês: uma descrição fenomenológica da peça “linhas” da Cia Zin.....	644
Performances de Felicitas e a dança: um estudo iniciado	657
Índios e demônios: cultura ancestral e magia profana	668
Filosofias do corpo e apagamentos das culturas populares de <u>NOSSAMÉRICA</u> : performances como estratégia de memória e transmissão.....	679
Por uma poética teatral de floresta.....	703

10. GT ETNOCENOLOGIA

Lugar de percepção: etnocenologia como ponto de afetação.....	713
O lugar da reza no altar do menino Deus e na folia de Nossa Senhora do Livramento.....	724
Dona Maria: um Pai Nosso, quatro Ave Marias reflexões sobre processo de criação a partir da reza do mau-olhado	741
“Sonho de caboclo”: reflexões sobre complexidades narrativas na poética de produções musicais no universo caipira brasileiro.....	752
Poética do pisar: bailes e colheitas murui-muina na Amazônia Colombiana	766
A etnocenologia e o corpo espetacular do/a brincante de quadrilha junina estilizada.....	778

11. GT HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO

Antônio José Duarte Coimbra: a credibilidade de um “Português Recifense” nas rotas comerciais do teatro brasileiro	788
Cenotecnia, o saber do fazer na <i>skene</i> : levantando novos questionamentos na investigação do ofício cenotécnico teatral.....	802
Princípios do teatro de agitação e propaganda na brigada teatral do movimento dos trabalhadores rurais sem terra no Distrito Federal	814

12. GT MITO, IMAGEM E CENA

Chama matinta: uma mitologia amazônica para um processo e impulso criativo – experimentos virtuais em práticas corporais com a comicidade	826
O mito à cena nos 21 anos da Cia. Livre primeiro ato: em busca de uma “dramaturgia brasileira” ou do estudo público sobre mitos de morte e renascimento na cultura brasileira até a criação do espetáculo <i>vem vai – O Caminho dos Mortos</i>	840
Estratégias poiéticas para brincar de ver	857
Imagens e cosmovisões ameríndias: as espirais do tempo	872

Máscaras, imaginários, imaginação, mitologias pessoais e coletivas	884
Ukuse: diálogos entre arte e xamanismo	894
13. GT MULHERES DA CENA	
Cenas fem(in): in/visibilizadas, in/desejadas e in/esperada	906
Provocando gênero na criação cênica em colaboração: contribuições feministas para os processos colaborativos do teatro de grupo.....	922
Reflexões sobre gênero e direção teatral: a construção histórica da encenação sob domínio androcêntrico.....	937
Mulheres amazônidas e questões excludentes de gênero: contexto social e modos de produção cênica.....	950
Um percurso pelos arquivos e o encontro com Nivalda Costa.....	960
O que há nessas mulheres para o mundo querer conter?	970
Por um teatro ecofeminista	987
Onireves: Severino ao contrário – Um experimento performático teatral.....	999
14. GT O AFRO NAS ARTES CÊNICAS: PERFORMANCES AFRO-DIASPÓRICAS EM UMA PERSPECTIVA DE DESCOLONIZAÇÃO	
Periferia como identidade compartilhada e os processos de criação da peça de dança verde	1010
Um estudo do processo criativo do evento cênico cabaré da rrrrraça – encruzilhamento de saberes: uma proposta de adaptação da técnica de entrevista narrativa de Fritz Schütze	1024
Encontros	1037
Homens negros e masculinidades: Três estudos de caso de bailarinos guiados por escritas de si	1053
Benzer o corpo: procedimentos atencionais para uma corporalidade afro-diaspórica.....	1071
Uma medeia negra no teatro universitário da UFMG - experimentos antirracistas em uma disciplina de interpretação teatral.....	1081
15. GT PEDAGOGIA DAS ARTES CÊNICAS	
Já nasci arteiro: me fiz um artista-professor-artista.....	1098
Os cinco círculos: mediações, diálogos e reorientações.....	1111
Arte educação em rede: encontros entre pesquisas	1124
E o bonito dessa vida é poder costurar sonhos, bordar histórias e desatar os nós de nossos dias: narrativas sobre experiências em teatro e educação no IFMA.....	1138
O ensino das Artes Cênicas na educação profissional num espaço amazônico.....	1151
Perspectivas na arte-educação em tempos vertiginosos	1164
Práticas teatrais: um possível esgotamento metodológico.....	1181
16. GT POÉTICAS ESPACIAIS, VISUAIS E SONORAS	

A pesquisa acadêmica em iluminação cênica: uma cartografia do pensamento sobre luz na pós-graduação no Brasil.....	1195
Dá inspiração à criação: a experiência de uma figurista amazônica durante a elaboração do traje de cena para o espetáculo de dança contemporânea no estado do Acre.....	1210
O iluminador cênico no espetáculo <i>Estesia</i> : presença, poiesis e performance.....	1222
O estudo da performatividade da luz e seus desdobramentos didático-pedagógicos.....	1240
17. GT PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICA	
Oré (nós): o homem amazônico como dispositivo de criação em dança	1252
Práticas feministas nos processos da Zula Cia. de teatro.....	1267
Abastanças: performance e pobreza em Saramago	1285
Os benefícios do tabaco.....	1297
Corpo em movimento: entre lacunas, territórios e rascunhos	1311
Duplos de luz: algumas possibilidades de uso dos dispositivos tecnológicos pelo ator em cena.....	1327
Traços de uma atitude metodológica na encenação do espetáculo <i>Amêsa</i>	1340
De 2010 a 2021: trânsitos de criação entre Roberto Alencar e Francis Bacon.....	1356
18. GT TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS	
Máscaras e bem viver: compondo um mapeamento criativo a partir da tradição mascarada em Minas Gerais	1375
19. GT VOZ E CENA	
Voz e processo criativo: a performance da canção paciência.....	1388
A dimensão poética-política-integrativa da voz na contação de histórias que curam.....	1398
A voz no teatro de Tadashi Suzuki.....	1408
Dramaturgia da voz: As práticas de Francesca Della Monica e Conceição Evaristo como possibilidades de criação e subjetivação da voz no estudo de teatro	1420
O encantamento da Matrioska das águas: percurso poético de uma atriz contadora de história.....	1434
A voz na sala de aula pós-pandemia: relatos e reflexões	1448
Rede voz e cena: compartilhamentos de pesquisas, artes e afetos na consolidação de uma área de conhecimento.....	1459

EDITORIAL

Todos sabem que a Floresta Amazônica é importante, e não apenas para nós, mas para o mundo inteiro.

Davi Kopenawa, Xamã e líder Yanomami.

A Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, reconhecida por sua colaboração essencial aos estudos e pesquisa nas artes da cena do país, tem sua gestão, em 2022-2023, localizada na região Norte do Brasil pela primeira vez. Foi na capital do Acre, em Rio Branco, na Universidade Federal do Acre (UFAC), onde ocorreu a XI Reunião Científica da ABRACE, intitulada *Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos*, de 12 a 15 de novembro de 2022, o primeiro evento presencial da ABRACE depois do longo período de distanciamento físico devido a pandemia da COVID-19. A oportunidade de estarmos nos encontrando durante os dias da Reunião Científica, depois de tudo que vivemos, e ainda compartilhando uma diversidade de saberes artístico-acadêmicos, tendo como contexto privilegiado a Região Amazônica, foi uma dupla celebração.

A XI Reunião Científica da ABRACE representou ainda o (re)aprendizado das Artes Cênicas como uma arte sem fronteiras, da terra e do cosmos inteiros, capaz de conviver com diferentes conhecimentos e cosmologias sob a égide do multi e pluriculturalismo. Em um mundo contaminado por apagamentos e esquecimentos é importante considerar, reconhecer, respeitar os saberes tradicionais em suas relações com os fazeres contemporâneos.

O presente livro, em formato digital, reúne trabalhos apresentados na XI Reunião Científica e aprovados para publicação, após avaliação realizada pelos coordenadores, vice-coordenadores e pareceristas colaboradores de Grupos de Trabalho (GTs) e Fóruns e do Grupo de Pesquisa em Dança – a quem somos profundamente agradecidas pela parceria. Optamos por organizar o *e-book* da forma como autore/as escolheram para se apresentarem no evento, ou seja, de acordo com o GT, GP ou Fórum que abrigou a apresentação dos trabalhos. Certamente os critérios de nossa organização do *e-book* poderiam ser diferentes, pois alguns textos são suscetíveis de arranjos diversos. Para além de todas as combinatórias que esse riquíssimo conjunto de artigos e relatos de experiência permitiria,

achamos importante ressaltar que cada texto, independente da respectiva dimensão, é uma contribuição única e independente.

O presente volume se abre com textos de três palestrantes nas mesas de debate. Rosilene da Conceição Cordeiro em seu artigo intitulado *Artevismo cotidiano floresteiro e periférico: corpo e memória na vivência cultural da atuante per_form@triz em Icoaraci-Belém-Pará* apresenta sua trajetória formativa política, ética e poética, performatizada em tom teórico a partir de situações vivenciais. O artigo *Circulando: uma década de Oficina de Teatro na UNIRIO* de Joana Ribeiro da Silva Tavares resulta do projeto *Oficina de Teatro Circulando: Ateliê de teatro para jovens com transtornos mentais* que completa uma década de atuação pela Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). O artigo de Moíra Fortin, *Artes Escénicas en Aotearoa/Nueva Zelanda: Saberes tradicionales en la práctica contemporánea del teatro indígena*, discute tradição, pedagogia e festivais a partir do teatro de Aotearoa (maori e samoano) e Rapa Nui (Ilha de Páscoa). Na sequência, reunimos os textos de pesquisadore/as dos diversos Grupos de Trabalho, Fóruns e do Grupo de Pesquisadores em Dança.

Agradecemos a artistas, pesquisadores e pesquisadoras que enviaram seus textos para publicação, fortalecendo um robusto, rico e diversificado “ecossistema” de investigações e práticas artísticas em Artes Cênicas. Ainda somos gratas à Maria Jaqueline Nascimento das Chagas, que atuou como secretária do Conselho Editorial da ABRACE, que não mediu esforços e tempo para que pudéssemos vencer o desafio de pensar e implementar novos momentos editoriais para nossa Associação. Agradecemos à equipe de organização da XI Reunião Científica pela brilhante organização do evento no Acre e pelo acolhimento caloroso.

Mais uma vez a ABRACE registra e divulga pesquisas na área das Artes Cênicas, confirmando a tradição de circular e criar diálogos e trocas, a partir de múltiplos e diversos pontos de vista, entre pesquisadores e pesquisadoras das mais variadas regiões do país que se debruçam sobre temas em comum, apesar das especificidades culturais, geográficas, históricas, sociais, étnicas, políticas, epistêmicas e metodológicas. Entretanto, esse é um registro incompleto, uma pálida memória da diversidade de experiências vividas, dos inúmeros compartilhamentos ao longo dos dias de convivência em Rio Branco, inclusive com moradores/as locais, artistas, discentes e outros e outras profissionais. Esperamos que esse livro registre também o impacto gerado pelos saberes construídos coletiva e colaborativamente de forma presencial durante os dias do evento.

Boa leitura! Que os saberes da Floresta e de nossos povos amazônicos continuem a nos encorajar e a inspirar formas de coexistência repletas de respeito, força e resiliência.

Rio Branco, 24 de maio de 2023.

Conselho Editorial da Abrace – Gestão 2022-2023

Alba Pedreira Vieira

Andrea Carvalho Stark

Vera Collaço

APRESENTAÇÃO

Este livro é resultado da XI Reunião Científica¹ da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, ocorrida na cidade de Rio Branco-AC, entre os dias 12 e 15 de novembro de 2022. Pela primeira vez em sua história, a ABRACE tem em sua Diretoria Executiva professores-pesquisadores de universidades públicas da região Norte, que vivenciam e conhecem as realidades das práticas de pesquisa nas artes cênicas na Amazônia. Esse deslocamento histórico que a associação fez refletiu a necessidade de pensar em novas possibilidades de produção de conhecimento nas artes cênicas, além de evidenciar os avanços da área, com a presença de cursos de graduação e pós-graduação na Amazônia Legal. A presença desses corpos de professores/pesquisadores/artistas na Amazônia Ocidental, possibilitou diálogos e encontros que geraram novas práticas e epistemologias, conforme podemos ver nas páginas que se seguem.

Com o tema **Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos**, a finalidade do evento foi discutir os rumos das artes cênicas no Brasil e no mundo, tomando como base epistemologias e vivências geradas por povos originários e populações tradicionais brasileiras e latino-americanas, com destaque para as amazônicas. Nesse contexto, compreendemos a importância da pluralidade e diversidade de saberes que emergem de nossas práticas artísticas e conceituais contemporâneas, que permitem estabelecer, em campo expandido, um diálogo das artes cênicas com as demais práticas culturais.

Os saberes de povos originários e de populações tradicionais, em diálogo com os fazeres artísticos e acadêmicos contemporâneos, marcaram nosso encontro, fator este que possibilitou a apresentação e a vivência de práticas de pesquisa com novas epistemologias para as artes cênicas, a partir dos encontros interculturais. Com base nessas questões, podemos visualizar, reconhecer e discutir os rumos das pesquisas em artes cênicas no Brasil e pensar esses saberes em diálogo com a América Latina, reconhecendo as identidades que formam os países latino-americanos, e situando o Brasil como fruto de uma diversidade de saberes.

¹ O evento recebeu recurso do Programa de Apoio a Eventos no País (PAEP), Edital PAEP nº. 06/2022, da CAPES - COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR.

O tema do evento é uma proposta de reflexão sobre as diferenças e a necessidade de políticas de desterritorialização, reterritorialização para incorporar aos saberes propagados nas universidades as experiências culturais de povos originários e populações tradicionais brasileiras, compreendendo a diversidade étnica que forma o Brasil e aprendendo, com os saberes da terra, os saberes dos povos que habitam esses territórios.

Ao realizar seu evento no Acre, a ABRACE investiu na experiência de estar no Norte do país, para que as artes cênicas e as culturas possam ser vistas sob um outro ponto de vista, almejando diminuir divisões impostas por modelos culturais eurocentrados e estimular a compreensão da cultura e das identidades, a partir da multiplicidade de pensamento e produção de conhecimento em artes cênicas presente entre nossos associados.

Ao sediar a ABRACE na gestão 2022-2023, a Universidade Federal do Acre - UFAC e a Universidade Federal do Pará – UFPA, com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFAC) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG Artes-UFPA) tiveram a honra e o compromisso de promover a realização da XI Reunião Científica da ABRACE.

A realização do evento teve por propósito dar continuidade ao trabalho conjunto e contínuo de fortalecimento das artes cênicas brasileiras, da pesquisa acadêmica *stricto sensu*, tanto de caráter científico, quanto artístico, e da qualificação das(os) pesquisadoras(es) da área, com base no êxito obtido nos eventos anteriores. Nosso objetivo foi continuar a promover uma avaliação do momento atual de nossa Associação: de um lado, os modos como pensamos a criação e produção de conhecimento, e sua organização e relações internas; de outro lado, os modos como nos posicionamos política e socialmente frente às ações e transformações nas políticas públicas brasileiras que nos tocam.

Como é tradicional, a XI Reunião Científica abrigou o encontro do Fórum de Coordenadores de Programas de Pós-graduação de nossa área e ainda abriu espaço para sediar a reunião do Fórum de Editores de Revistas de Artes Cênicas/Artes. Ocorreram os encontros dos Grupos de Trabalho (GT), Grupo de Pesquisadores (GP) de Dança, Fórum de Graduação, Fórum de Pesquisas em Processo, somado as palestras, mesas, conferência internacional, com a presença de pesquisadoras(es) locais, nacionais e internacionais.

O evento serve de referência para todos os profissionais envolvidos direta e indiretamente, sendo um ponto importante na virada epistêmica na área de artes cênicas,

buscando a inclusão das experiências/vivências cênicas produzidas por minorias como os povos originários e populações tradicionais.

O impacto de uma reunião da Abrace em uma capital do Norte do Brasil não pode ser mensurado apenas em números (dos mais de 600 participantes, por exemplo), mas na experiência individual de cada um dos participantes, desde a equipe de apoio até os docentes palestrantes. Nesse sentido, a XI Reunião Científica da Abrace foi um convite à experiência sensível. Cada um das(os) participantes que se deslocou até Rio Branco pôde vivenciar um pouco da realidade comumente chamada de “custo amazônico”, geralmente ignorada pelo poder público, quando da proposição de políticas. Pôde experimentar também o acolhimento do povo acreano, sempre disposto a auxiliar e a servir.

Foi servindo que muitos estudantes, docentes e técnicos da UFAC passaram meses preparando o evento, que contou com um apoio de toda a Universidade, desde a Reitoria até a equipe de limpeza e segurança terceirizadas. Também se somaram outros colaboradores, como a equipe que produziu alimentação para os participantes. O espaço de convívio e amizade vivenciado ao longo do evento reflete a força que a nossa associação vem trazendo ao longo dos seus 25 anos de existência. É na força da Abrace que este evento ocorreu em clima de alegria, paz e união, reafirmando o compromisso e a importância de nossa Abrace.

Abracemo-nos!

Boa leitura!

Diretoria Executiva

Gestão 2022-2023

José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA) – Presidente

Leonel Martins Carneiro (UFAC) – Primeiro Secretário

Carlos Alberto Ferreira da Silva (UFAC) – Segundo Secretário

Lane Viana Krejcova (UFPA) – Tesoureira



1. MESAS

ARTEVISMO COTIDIANO FLORESTEIREIRO E PERIFÉRICO: CORPO E MEMÓRIA NA VIVÊNCIA CULTURAL DA ATUANTE PER_FORM@TRIZ, EM ICOARACI BELÉM-PARÁ¹

Rosilene da Conceição Cordeiro²

RESUMO

O texto apresenta as categorias cotidiano, corpo, memória, performance e cultura como eixos conceituais balizantes da trajetória formativa política, ética e poética da autora, performatizada em tom teórico a partir de situações vivenciais. Não objetiva adentrar a densidade dos conceitos, mas gerar intersecção na forma de pensar a pluralidade das relações artístico-culturais contemporâneas na região amazônica paraense, com ênfase metodológica nos estudos da performance. Florestagem é a metáfora da busca pela investigação atravessando margens, matas, campos e rios memoriais, presentes e passados em tais territórios provocativos, o que ocorrem em seu trabalho artístico como processos criativos e pesquisa acadêmica em quase duas décadas de andarilhagens. Vida cotidiana e relações de trabalho entendidos como lugares de encontros e disputas narrativas em que conhecimentos e saberes tradicionais interagem dando origem e circularidade a comportamentos sociais que reatualizam aspectos culturais da região como desdobramentos de performances a se descobrir sempre em movimento.

Palavras-Chave: Cotidiano Amazônico; Corpo e Memória; Performance.

ABSTRACT

This essay introduces quotidian, body, memory, performance, and culture categories as conceptual axes of the author's political, ethical, and poetic formative life trajectory, performed in a theoretical tone from experiential situations which she calls artivism. It does not aim to go into the density of the concepts but to generate intersection in the way of thinking about the plurality of contemporary artistic-cultural relations in the Amazon region of Pará, under a methodological emphasis on performance studies. Foresting is the metaphor used in this research that crosses the margins of forests, fields, and memory rivers, present and past, in provocative territories in the author's creative processes and / or academic research work conducted for almost two decades. Art, culture, and daily life are understood as places of learning, encounters, and narrative disputes in which contemporary and traditional knowledge interact equally to give rise and movement to social behaviors that re actualize cultural aspects of the Amazon region since unfolding performances will always be discovered in motion.

Key Words: Amazonian Daily Life; Body and Memory; Performance.

1. Introdução às 'Coisas-Causas' do Artevismo Cotidiano

Sabemos que o tempo não anda só para a frente. Não vim aqui para cantar a esperança. Não temo a negatividade dessa época [...] eu vim para cantar à revelia. (MOMBAÇA. J. N V Nos Matar Agora. 2021, p.14).

¹ O presente trabalho foi desenvolvido com apoio da bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES, e apresentado na Reunião Científica da ABRACE 2022 na mesa redonda "Poéticas, políticas e diversidades da XI Reunião Científica da ABRACE 2022.

² Ato-nonimada uma Per_form@triz, mulher cis, indígena-afro amazônica, umbandista, professora, moradora e realizadora de cultura periférica de/em Icoaraci-Belém/PA. Artista pesquisadora doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, bolsista CAPES. Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura (UNAMA). Especialista em Estudos Contemporâneos do Corpo: Criação, Transmissão, Recepção. (UFPA). Atriz formada pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. Vice-líder do Grupo de Pesquisa Perau: Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia. (CNPq/UFPA). E-mail: enelisorcordeiro@yahoo.com.br

Isso de ser uma criança conhecida como uma ‘pequena arteira’ (travessa, inventiva, peralta, investigativa) que nasceu numa casa e foi criada entre casas e dois quintais, que cresceu e se fez gente entre territórios; uma criança nascida, que viveu e se constituiu ser viva gente-pessoa, toda sua vida, numa periferia, num simbólico distrito industrial da cidade de Belém é bastante político para mim. Então, essa criança sou eu: essa menina, educada para tal fim que se viu e se reconheceu mulher entre mulheres e esse ‘me ver e me tornar’ mulher inter-racializada periférica, ‘indo a/ e vindo da capital’ para acessar conhecimentos, formação, bens e serviços, trabalho, é bem emblemático para entender meus acessos, meus percursos políticos, a ética com que me talhei e como nascem e se desenvolvem minhas preferências de estudo e atividades em arte e pesquisa em processos.

O fato de, como artista e professora, além dos meus 25 anos dedicados à docência de crianças no Ensino Fundamental I e há mais de 20 anos ser coordenadora pedagógica nas redes pública e privada de ensino da cidade de Belém-PA, e hoje poder coordenar ações e formações no âmbito da educação inclusiva³ além de, como pesquisadora vinculada ao grupo de pesquisa Perau⁴, poder continuar me considerando uma ‘mulher arteira, ativa’ entre funções distintas exercendo o direito às artimanhas do meu pensamento ‘entre’ territórios conceituais e funcionais é muito importante, igualmente, ao me reportar à pesquisa. Porque como pesquisadora, também, tenho buscado essas inventividades que me permitam transitar, circular, respirar me embrenhar dentro dos meus próprios processos como intelectual que me sinto, entre experiências perceptivas, saberes tradicionais, teorias convencionais para além das discussões pós-coloniais e ações afirmativas re-experimentado-me nesse junte⁵ em performances.

Foi, talvez por estas imersões interseccionais, sempre buscando viver, me relacionar, me envolver e revolver em arte, educação e cultura amazônica paraense que

³ Como especialista educacional estou profissionalmente vinculada à Secretaria Executiva de Educação-PA como coordenadora pedagógica de uma equipe multiprofissional que atua na Unidade Técnica de Ensino Especializado de Icoaraci- UTEES atendendo estudantes especiais vinculados à educação básica rede pública estadual de ensino, no distrito de Icoaraci onde resido, localizado na periferia da zona metropolitana da cidade de Belém-PA.

⁴ O Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq. Liderado pelo Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra, desenvolve atividades de pesquisa e extensão com integrantes professores e estudantes da graduação em Licenciatura em Teatro e Pós-Graduação em Artes no PPGArtes/UFPA, desde 2017, ano de sua criação.

⁵ Considera-se, no presente texto, a inclusão de escrita com palavras neutras, não-binárias, ao referir-se a pessoas e termos, em substituição aos vocábulos que remetam aos gêneros masculino e feminino. Uma forma de humanizar a linguagem falada e escrita tornando-a mais inclusiva.

fui convidada a compor a mesa 3 “Poéticas, políticas e diversidades da XI Reunião Científica da ABRACE 2022 - Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos”, ocorrida na Universidade Federal do Acre – UFAC, entre os dias 13 e 15 de novembro do referido ano.

Na oportunidade tive como refletir aspectos importantes na/da minha trajetória formativa acadêmica, profissional e de militâncias com a arte em território periférico da/ e com a minha região, ao mesmo que ouvir das demais pessoas que comigo dividiram a fala, as experiências pessoais e coletivas que animam suas vivências nos campos em que atuam. Inclusive gostaria de, nessa ocasião, agradecer o lado afetuoso de Kika Sena⁶, Joana Ribeiro⁷ e Carlos Alberto Silva⁸ por tornar minha fala algo escutável, palpável, material, expandido como uma devolutiva energética uni(pluri)versal sem a qual não é possível, para mim, atualmente, estar com as pessoas, as coletivas e comunidades me resignificando intelectualmente em arte, no mundo. Do mesmo modo agradeço a coordenação do evento por pensar no meu nome como uma interlocutora que pudesse “representar” as milhares de outras vozes e silêncios locais, regionais e mesmo brasileiros – marcando aqui, sobretudo, os silenciamentos que impuseram sobre nossas corpes calando por muitos séculos inúmeras narrativas coletivas amazônicas nos restringindo ao que ‘dizem sobre nós’ ao invés do plausível ‘o que nós temos e desejamos dizer, tornar conhecível, comunicar, (ou não!) ao nosso respeito’.

Poder introduzir este momento de debate dando destaque ao fato de que é bastante significativo, para mim, igualmente, poder expressar que o trabalho de viver tem consumido cem por cento da minha preocupação em relação com o mundo, já que tenho procurado garantir, primeiro, diária e ininterruptamente, o sustento da minha sobrevivência material e física com ênfase na minha própria saúde mental, como mulher que sou, se

⁶ Alagoana e radicada no Distrito Federal, Kika Sena é arte-educadora, atriz, escritora, poeta e performer. Diretora teatral, pesquisadora da voz e da palavra em performance é licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Atualmente integra a Coletiva Teatral Es Tetetas, com sede localizada em Rio Branco – Acre.

⁷ Graduada em Teoria do Teatro e bacharel em Artes Cênicas, é professora/pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (Mestrado e Doutorado)/PPGAC e do Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Artes Cênicas/MPEAC da UNIRIO. Coordenadora do Laboratório Artes do Movimento <https://www.laboratorioartesmovimento.com> e do projeto Oficina de Teatro Circulando <https://www.circulandoteatrounirio.com>

⁸ Encenador, performer, ator, produtor teatral. Graduado em Artes Cênicas Licenciatura e Bacharelado com ênfase em Direção Teatral e Interpretação, pela Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. Doutor em Artes Cênicas pela UFBA é docente Adjunto do curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (UFAC).

constitui num recorte histórico imponente e caro. Refiro-me ao mesmo contexto em que estou multilaudada sendo “interpretada” pela queima total do meu ‘organismo vivo’ em esgotamento “total” produtivo trabalhista, em quase três décadas de vínculo contínuo no sistema educacional⁹ do meu estado, outra matéria a qual não posso, nem devo escapar.

E digo mais: sistema trabalhista esse, parte de uma grande engrenagem econômica-política-social-histórica que ao me readaptar como professora, me marcou, classificou e devolveu “fora de uso” para a posteridade. Parte da segregação produtiva que nos exclui como “aparelho danificado” sem nos garantir, minimamente, qualquer qualidade de vida pós-profissão. E não apenas a estrutura sistêmica capitalista, mas sua concepção operando pelas pessoas, muitas e muitos daquelas/es profissionais colegas que durante anos acreditamos parceiras/os de jornada que ao invés de nos acolher e solidarizar, ao contrário, contribuem por tornar a nossa ‘existência menos’, se revelando sujeitos de opressões psicológicas e emocionais, operando para inviabilizar nossas lutas por equidade e dignidade, nos ignorando como seres pensantes, potentes intelectualmente, afetuoses, dotades de grande sensibilidade social para continuar ‘sendo com o mundo’, com disposição para as profundas trans-formações que a sociedade brasileira aspira e merece e com as quais podemos ainda contribuir de diferentes formas.

Hoje, ressignificada na linguagem de ‘nossas gentes das bandas de cá do Pará’, como pares, nesse aiyê, como umbandista que sou, identifico a família, minhas parentelas do lado de minha mãe e meu pai, as amigadas, vizinhanças de quarteirão, minha comunidade entre outras, a escola, es coletives de arte, clientelas atendidas por nós nos serviços institucionalizados públicos aos quais estou vinculada, entre algumas militâncias sociais cotidianas às quais me uno em atividades artísticas e profissionais. As sobrevivências, e resistências, melhor dizendo, são várias e as sociabilidades também, tendo em vista o campo existencial que tem se tornado cada vez mais minado de apelos, incertezas, distintas afirmativas entre tensões e indefinições narrativas onde prevalece o poder econômico. Um horizonte mais plural, sim, e nem por isso mais justo ou menos

⁹ Hoje me encontro em readaptação de função por ter sido laudada com a Síndrome de Burnout, CID 10 – Z73, no ano de 2021, após 25 anos de trabalho efetivo e ininterrupto no campo educacional. Caracterizada pelo estado de stress extremo e crônico, infelizmente, é uma realidade de adoecimento do cenário profissional moderno, cujas bases continuam desumanas. Leio tal fenômeno como condição imposta pós período escravagista, análoga ao trabalho escravo, por alcançar a expressividade de populações assalariadas que se veem obrigadas a atuarem em trabalho insalubre e por longo período, com baixa remuneração até a exaustão física, mental, fragilizando sua identidade, intelectualidade e memória social. Herança dolorosa do regime que obrigava seres humanes, nossa ancestralidade indígena e africana, afrodiáspóricas, a trabalharem até a morte.

doloroso, sobretudo para as mulheres, as populações racializadas e LGBTQIAPN+, além das pessoas empobrecidas e em alto estado de vulnerabilidades de toda ordem nessa região continental a dentro.

Tem se intensificado às nossas frentes de batalhas as cansativas lutas pelo usufruto de viver nossas vidas, todas as vidas, pelo menos com o mínimo de dignidade e equidade a que temos direitos. No entanto, as opressões sociais de diversas pautas emergentes não cessam de surgir, de se fortalecer e se reinventar em narrativas genocidas contra nossas movencias existenciais passadas e presentes, isso porque são questões raciais ancestrais que carecem de reparação e compensação ética por parte desse país inteiro.

Refiro-me a 'garantir a vida' não restringindo a palavra ao sentido produtivo econômico e sobretudo lucrativo do termo (como deseja o Capitalismo perverso afiado com suas manobras neo-colonizadoras, atuante pelas barbáries institucionais contemporâneas). Não! No presente relato me reporto tendo escurecido meu posicionamento estratégico geográfico nortista, assentada num território que me leva a ter propósito de reassumir, cotidianamente, com minhas coletividades, as nossas questões comunitárias interseccionadas¹⁰ em raça, gênero, classe aos temas da atualidade que nos marcam como seres humanes das Amazônias que somos. E nesse emaranhado de relações diversas está nossa potência e disso podemos nos munir para seguir em r-existências.

Esse é um tempo primoroso já que nos encontramos na intensidade das experiências interdisciplinares, logo, interseccionar é imprescindível às nossas corpos uma vez que “a interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana.” (COLLINS e BILGE, 2021, p.15)

São questões emergenciais que nos obrigam a nos colocar nas diferentes áreas de combate discursivo, são questões que nos afetam 'a vida mais vida' do que trato aqui porque nos são caras e dizem respeito à nossa casa ancestral, a nossa região como ecoambiência sistêmica sem a qual não estaríamos aqui, amesma que se encontra, frontalmente, na zona de tiro: usurpação do território, matanças de seres vivos em sus habitat, desequilíbrios climáticos, os constantes embates pela floresta em pé, pelo direito à terra dos povos originários e das populações tradicionais que nas últimas décadas vem sofrendo invasões sistêmicas regulares , além do não menos assombro do alastramento de

¹⁰ Ver AKOTIRENE (2021).

garimpos ilegais na região, da barbárie de violências cotidianas ocasionando tenebrosos assassinatos nos campos e nas florestas; fatos que, novamente, reaparecem reconfigurados com máscaras de contemporaneidade, atuando para a expulsão de nesses entes da sua casa-mãe.

Não há como tratar de arte sem mencionar estas batalhas cotidianas contra a impunidade das dilacerantes invasões e corrupções que assolam nossa vida nas Amazônias. Não dá para tratar de cultura sem se reportar ao descaso e à negligência dos poderes constituídos e das políticas públicas, representado por instituições e órgãos afundados em burocracias e temerosos em apurar os mandantes dos crimes ligados à posse de terra, da contaminação de nossos rios, da miséria que alastra nossas populações entre florestas inseguras, assassinatos dos homens, raptos e sequestros de meninas e mulheres violadas; e de outro lado, pseudo urbanidades miseráveis onde pessoas se amontoam e se matam, umas às outras, em disputas de ‘menos vida’ entregues à extinção televisionada e assistida de nossa própria espécie.

As doenças, a fome, a falta de trabalho e renda, a desnutrição intelectual, feminicídios, trabalhos análogos à escravidão, violências às crianças e adolescentes, enfim, aprofundando as mazelas sociais que nos mantem cativos das profundas desigualdades sociais que nos matam na unha. Questões da minha memória pessoal, da minha voz íntima chorada com as minhas coletividades entalada num grito preso, da minha carreira como militante da educação emancipadora e dos processos que motivam a permanente luta pela nossa liberdade civil, neste presente ‘aqui-agora’, na insistência de tornar as vozes comungadas aqui, um canto restaurador de alvoradas de mais vida e ‘vida mais’.

E por aqui abrimos nossos “15 a 20 minutos” de audiência! presencial, remota e híbrida...

2. Desenvolvendo ideias flores_tais, (a)colhendo-se em caminhada

A voz da ativista não traz somente uma dissonância em relação à história dominante do feminismo, mas também a urgência por existir e importância de evidenciar que mulheres negras historicamente estavam produzindo insurgências contra o modelo dominante e promovendo disputas de narrativas. (RIBEIRO, Djamilia. Lugar de fala. Feminismos plurais (Org.) Sueli Carneiro. São Paulo: Pólen, 2019, p, 23).

Não queremos, nem merecemos depender dos restos, das sobras que o estado brasileiro separa para nós como ração mantenedora da vida mínima a qual tratarei nesse breve relato r-existencial, que o sistema nos quer dar. Antes, como mulher, me apresento para contestar essa ração rala, para lutar, ao contrário, pela equidade de direitos à totalidade de vida inteira a qual fazemos jus, integralmente assistida por políticas sociais que confrontem os privilégios históricos que tiraram cada uma de nós do centro dos palcos da vida nossos protagonismos individuais e coletivos, lesando e deixando irreversíveis sequelas à história de cada uma e cada um de nós, sobre nossa existência e nossas posteridades. Vida entendida na soma e na multiplicação das nossas experiências memoriais, sensíveis e perceptíveis, cursos individuais das memórias coletivas (HALBWACHS, 2006) e comunicativas (ASSMAN, 2008) da região amazônica em relação aos conceitos que nos chamam à reflexão, posto que para Assman,

Memória cultural é uma forma de memória coletiva, no sentido de que é compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, cultural. Halbwachs, todavia, o inventor do termo “memória coletiva”, foi cuidadoso em manter seu conceito de memória coletiva à parte do campo das tradições, transmissões e transferências, que nós propomos incluir no termo “memória cultural”. Preservamos a distinção de Halbwachs, dividindo esse conceito de memória coletiva em “memória comunicativa” e “memória cultural”, mas insistimos em incluir a esfera cultural, que ele excluiu, no estudo da memória (ASSMAN, 2008, p. 118).

Volto-me, neste ponto, com o autor, a refletir acerca do acervo material da nossa memória cultural recolhido e traficado para diferentes territórios nacionais e do globo, ao longo de 523 anos de nossa história social de uma região subjugada à especulação financeira, des-apropriações naturais de toda sorte, saques orgânicos, suprimida pelos incontáveis roubos culturais sofridos do mercado industrial, das campanhas consumistas, muitas vezes escamoteadas em pesquisas de sustentabilidades que não nos retornam em ‘mais vida’, ou seja, em vida que possamos usufruir em equidade e com qualidade, com dignidade.

Tais ciclos de explorações foram se revesando e consolidando como intermináveis episódios de saques autorizados, por muito tempo justificados pelo fato de que a região amazônica, rica em biodiversidade, “funciona” como uma espécie de doadora universal, um sistema infinito, incansável e eterno de matéria-prima e mão de obra barata, um grande reservatório de tudo que fosse do interesse mundial e do resto do Brasil, que a qualquer momento, qualquer pessoa e todo o mundo, poderiam vir aqui tomar posse, pegar, reunir e

levar a ‘céu aberto’ e sob o olhar de todes nós, o que estava à mão do interesse individual e/ou coletivo, num processo ininterrupto de novas expedições exploratórias de saques observados e consentidos operando para um desenvolvimento local/regional que nunca veio, ou se veio nunca chegou aqui, ficando resumido no imaginário brasileiro de quem interessar possa.

No decorrer dos tempos em que este espaço busca se manter vivo, procura igualmente se re-atualizar nas ritualidades de tempo passado e ‘novos presentes’, de ‘passado de dor trocado por futuros emancipados, desejados de menos lutas e mais generosos conosco’. Do mesmo modo e concomitantemente, tudo se dá no corpo memorial, portanto, acervo memorial coletivo composto de práticas reavivadas em contextos materiais-reflexivos-políticos próprios deste tempo presente em relação aos territórios amazônicos, antes de vida e depois de poder em que elas ocorrem numa movimentação social rítmica frenética das espécies não-humanas e humanas. Nossa espécie que, mesmo teimando resistir à corrosão da vida, que ela mesma provoca, a si e ao meio que a envolve como ambiência vital, volta a repetir-se incansavelmente em manobras comportamentais de destruição contínua em nome do dito “progresso humano” sem pausas, exaustivamente exposto por Krenak (2019; 2020) em sua sábia literatura ancestral.

Foi com alguns desses dilemas prévios que cheguei a este evento no intuito de, pensando em voz alta, refletir meu Artevismo cotidiano floresteiro e periférico: corpo e memória na vivência cultural da atuante per_form@triz, em Icoaraci-Belém-Pará de corpa presente! Junta, colocando em comum a minha trajetória pessoal familiar e comunitária, não como modelo ou fórmula de pensar arte, educação ou cultura amazônicas, mas como uma comida caseira a ser partilhada.

Busquei destacar como isto foi temperando, atribuindo sabor, fruindo e influenciando na minha atuação entre formação artística e militância em artes cênicas com ênfase nos estudos da performance na Amazônia paraense tendo como metodologia base as teorias da memória social e cultural. Ao trazer ao vídeo intitulado “Sangue azul, quantas cores meu corpo tem?”¹¹ propus apresentar às pessoas ouvintes e leitoras uma conversa ‘casual’ que tive em casa com minha neta Angelina Conceição, de oito anos de idade, ainda sob os

¹¹ Experimentação audiovisual “Sangue Azul: quantas cores meu corpo tem? Disponível no meu canal pessoal da plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=bCFtXBbMpEE&t=11s>, Acessado em 12/01/2023 às 10h25.

efeitos pandêmicos do coronavírus¹², motivada pelo processo de heteroidentificação que vivi e sofri (porque a mim foi bastante doloroso!) no ingresso ao doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, no qual estou aluna, ingressante no ano de 2021, na categoria de políticas de ações afirmativas¹³ como cota étnico racial.

Nesse curto audiovisual converso com ela sobre a vida de nossos avós indígenas do município de Irituia/PA (município do nordeste paraense) chegaram à capital, Belém, numa conversa fluida e espontânea. Angelina é uma criança que me educa um pouco todos os dias, Ela que já se identifica como uma criança com pensamentos ‘trans’, que se vê no espelho como um menino ou com dúvida sobre sua sexualidade; que descende de indígenas, que se sabe como e se lê como uma indígena em contexto urbano se reconhece na cidade; tem me incentivado a refletir como ela tem se visto desde os quatro anos de vida. Pensar em como ela, criada numa casa de pessoas com orientações heterossexuais se entende aos poucos como uma criança lésbica (texto espontâneo que ela vem tratando sobre si desde os sete anos de idade); texto que tem se acentuado por ela no uso e na frequência de nossos contatos domésticos em diálogos de avó e neta.

Angelina, uma criança amazônica periférica que tem provocado, questionado nossa ‘postura’ como educadoras-mulheres contemporâneas, sua mãe Roberta, minha filha, e eu, tendo nossa formação de feminino atrelada a uma família tradicionalmente machista, de forte vivência religiosa evangélica, que nos nominou mulheres, nos pôs calcinha, nos deu saias e nos obrigou a fechar a perna a vida toda e, mesmo assim, sofremos abusos intrafamiliares de toda sorte.

É muito importante a mim trazer minha experiência com minha neta neste texto, do mesmo modo que compreendo como ato político dizer que ela passa a se sentir mais livre e mais criança, depois que passou a interagir com um casal de amigas da nossa

¹² Em 30 de janeiro de 2020, a OMS declarou que o surto do novo coronavírus constituiu uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII) – o mais alto nível de alerta da Organização, conforme previsto no Regulamento Sanitário Internacional. Essa decisão buscou aprimorar a coordenação, a cooperação e a solidariedade global para interromper a propagação do vírus. Essa decisão aprimorou a coordenação, a cooperação e a solidariedade global para interromper a propagação do vírus. Foi a sexta vez na história que uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional foi declarada. Cf. Histórico da pandemia de COVID-19 disponível em <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>. Acessado em 15/12/2022, às 14h32.

¹³ Segundo Venturini (2017) desde 2002 programas de pós-graduação de universidades públicas brasileiras começaram a instituir políticas de ação afirmativa para estudantes de grupos vulneráveis, tais como negros (pretos e pardos), indígenas, quilombolas, pessoas com deficiência, pessoas transgênero, entre outros. No entanto, a instituição de ações afirmativas para pós-graduação é pouco conhecida e sofre pela falta de análise por parte da literatura acadêmica, sendo poucos os trabalhos que se dedicam a estudar como essas medidas funcionam na prática e como elas foram estruturadas enquanto políticas públicas.

convivência familiar com as quais mantem um vínculo de parentela afetiva ‘tias do coração como ela costuma dizer’, porque Angelina viu o amor, o amor concreto, a cultura de um amor negado, invisibilizado, silenciado socialmente, mas possível e lindamente assumido no cotidiano na vida dessas duas pessoas que se amam, estão juntas, ligadas por esse elo vibratório que nos cabe reconhecer e respeitar. São pessoas, uma não-binária e outra mulher cis, negres, periféricas, amazônicas, pessoas de arte e educação que têm enfrentado várias lutas, lutas de muitas frentes e em diferentes contextos sociais que se voltam a impedir, em muitas direções esse viver duplo conjugado em nós, um nós especificamente delas, no caso.

Pensemos, agora: para se manterem vivas nesse sentimento e nessa relação, pela boniteza em que ela se deu e na inteireza com que ela se dá, eu pergunto, por que e com quem essas pessoas precisam guerrear? O que elas precisam temer? Com quem elas podem contar? Socialmente, falando, o que estas pessoas podem ter como expectativa de vida por horizonte a curto ou em médio prazo?. Se liberdade é um direito inegociável dos seres vivos humanos, constitucionalmente instituído, por que não basta estar na Lei? Se a liberdade de ser e estar no mundo e estar bem com ele da forma que deseja estar e na companhia de quem se queira estar, isso é um direito. O exercício ‘da coisa em si’ é usufruto de direito.

Logo, a partir dessa reflexão é possível entender, que em se tratando da existência de nossas corpos, nossas corpes, numa perspectiva de raça e gênero na atualidade do território amazônico, a ordem do dia, como se pode comprovar em oralidades de relatos distintos, não é mais só garantir os direitos, mas o livre usufruto digno, respeitável deles, por cada pessoa que a ele faz jus, indistintamente. Logo, se não estamos contando com os benefícios imediatos das leis em si, são nossas coletividades que estão nos mantendo vivas e caminhantes, nos encorajando e nutrindo intelectual e afetivamente, psicológica e emocionalmente, para os enfrentamentos de nossas demandas diárias, como ‘pão e liturgia do dia’!

Então, eu não poderia vir aqui cantar a esperança sozinha sem me encher das questões desses tempos soturnos, assombrados, caóticos, miseráveis que consomem nosso sono, nossa alegria, nossa vontade de perseguir, ainda, alguns sonhos sonhados juntas. E desse modo vim aqui, vestida com a alegria e a coragem da minha ancestralidade mestiça, das minhas encantarias herdadas, fortalecida pelas folhas e a vitalidade de todas/todos as/os nossas/os elementais para essa conversa efetiva e afetuosa. Chego

movida pelas questões desse presente que me/nos esmaga e exige de mim/nós posicionamentos assertivos, firmeza nos atos, racialização das nossas experiências de mundo, sensibilização estética dos nossos sentidos, humanização dos nossos espaços de vivências parentais de sujeitos que dividem o mesmo cosmos amazônicos. Cheguei virando-me por muitas águas do meu corpo atingido em múltiplos disparos daquele sistema já mencionado que nos quer cada vez menos e menores até desaparecermos por completo. Só que as grandes águas dessas correntezas memoriais que estão se tornando história no exato tempo dessa narrativa, são nascentes de um mesmo rio ancestral em sua liquidez amorosa, mas jamais estarão subjugadas a cumprir o mesmo curso.

Poder chegar hoje, uma mulher no auge dos meus 50 anos, ainda parcialmente empoderada pelos conhecimentos que estou podendo acessar e refletir acerca dos processos políticos presentes na base da minha formação; poder conversar com Angelina Conceição, uma criança com traços indígenas bem marcantes, posso me re-ver aquela criança interracializada ativa e brincante, a adolescente tímida e retraída que me tornei com relação às questões do meu “corpo estranho”, acoada em mim mesma, sendo forçada a negar meu cabelo, minha pele de cor que não tinha na paleta de lápis de cor da escola; sem entender minha cara chata, meu nariz rombóide, meu quadril grande, minha estrutura física troncular, meus pés largos e enormes p minha idade; me machucando por dentro, me reprimindo e fraturando para atender modelos de belos esteriotipados que me enfiaram garganta a dentro: modelo branco, lânguido, de traços finos eurocêntricos, posturas e etiquetas que nunca me/nos representaram, nem às minhas comunidades, reproduzidas para perpetuar na nossa lógica educativa presente e futura, como tradições indiscutíveis e indissolúveis, como a única possível versão de mundo aceito em que nossas especificidades e diferenças não entram.

Uma vida inteira para entender que tais distinções ou “distorções” não nos tornam menores ou inferiores, porque nunca fomos, mas nos deram rótulos, credenciaram nossas existências a uma visão de fora pra dentro, logo, por uma questão orgânica territorial, climática, cultural como seres desta região (sem qualquer inclinação xenofóbica, aqui, reitero) mas plenamente consciente de que por nossa diversidade de constituição ecológica e sócio-cultural, ambiental, nunca nos caberia ou ajustaria ao *modus operandi* dos formatos oferecidos como modelos rígidos pelos interesses “sustentáveis” do que alguns tem denominado norte global.

Alguns destes vastos episódios de racismos institucionais que estruturam e modulam nossas práticas em prol de seus interesses, que adoecem nossas corpes, nos tornam inúteis para, então nos descartar como “bens substituíveis”. Trato disto como eventos de racismos cotidianos sofridos como rotina, como lições diárias na convivência de nossas escolas, aquele mesmo redesenho dos ataques sofridos entre colegas e mesmo na própria família, pelo fato do meu “cabelo ruim”, que teria que ser “amansado” para caber no agrado das pessoas. Mas que pessoas eram essas que eu deveria agradar? E porque eu teria que me deixar domar?

Primeiro, atender ao ideário da minha própria parentagem que não conseguia lidar com nossas diferenças. Eu era uma criança que fisicamente expunha nossas “fraquezas raciais”, a criança feia que precisava ser ajeitada para servir. E depois, agradando as ‘outras pessoas’ dos nossos núcleos de proximidade, havia possibilidade de o meu sofrimento ser menor. Racismo que, como na fala de Deus (2019), aparece mais e mais explícito:

Para desconstruir o discurso racista, faz-se necessário a reformulação de um sem-número de conceitos com os quais nos deparamos no cotidiano e que muitas vezes chegam a dificultar o processo na luta contra o racismo. Essas dificuldades mostram a constância e, ao mesmo tempo, a instabilidade da luta racial, pois são a prova que os conceitos com os quais a academia tem lidado para tratar a questão racial estão muitas vezes falidos. (DEUS, 2020, p. 71)

Então, nesse debate recuperei a memória de como venho navegando meu corpo memória, meu organismo bio-psicossocial, meus sentimentos e percepções, relações sociais entendendo me como comandante orientada pela história de nossas ancestralidades, guiada e orientada para, desbravando esses lugares fronteiros de memórias, as minhas e das minhas representações, afetos assumidos como restos e ranhuras de regimes escravocratas pós-modernos, me mover rumo as trans-formações sociais necessárias.

Então, sim, posso incluir esta fala ao rol da esperança, mas não sobre uma espera passiva e muito menos sobre salvação! Não é algo posto, instituído e a alcançar como ponto final, mas uma reflexão por vingar e expandir-se a tal ponto que alcance nesse coletivo de vozes fruídas uma sonoridade híbrida, valorosa, capaz de nos lançar como audiência possível entre demandas distintas; a busca incessante pela nossa liberdade de expressão e comunicação no e com o mundo, com a manutenção da preservação das nossas experiências individuais e coletivas enquanto diferenças e distinções sem que isso

nos puna, culpe ou nos pese, nos amedronte ou afaste e, muito menos, tenha que significar nosso apagamento e morte.

Assim, sinto-me hoje a vontade para pensar a teoria sobre a cultura como algo experimentável, vivo, porque está na prática de nossas relações mais simples e mais profundas de sociabilidades com o diverso, nas trocas de energias do meio e dos/nos corpos, com nossos corpos em suas particularidades, movênciias, necessidades ou desejos, afinidades e longitudes. Uma experiência visual ou investida tátil, um instinto sonoro, um assalto de levar à boca algo palatável ou não, mas friccional procurando encontrar nas palavras, nos gestos, nos pensamentos, nos sentimentos, nas condutas do corpo, nos lugares de fugas possíveis rumos ao encontro efetivo com a nossa diversidade de protagonistas que somos e, se quisermos, ser ou ter ou fazer, ou nada disso, independente das condições alheias a nossa vontade.

As vivências e a sobrevivência das várias culturas locais, das multiplicidade dessas várias amazônias entre nós: ribeirinha, extrativista, urbana, periférica, campesina, quilombola, indígena, cabocla, coletora, pescadora, entre outras, é algo prático, faz parte na luta pela efetivação de uma cultura escolar popular que se inspire na teoria e na prática da liberdade, da práxis-transformadora, que para Freire (2000) se configura em educação libertadora e que não está isolada nem se esgota nos processos de escolarização.

Essa educação se dá na experiência concreta de mundo, não está dissociada da vida cotidiana, de suas problemáticas, mas advém da realidade como experiência sensível em contato com o acervo memorial de cada pessoa e cada comunidade, é um acervo material, vivo que atua no sentido de retomar a nossa historicidade, valorizar nossos costumes e saberes, fazer reviver a nossa humanização adormecida, de ativar nossa consciência para entender as pessoas como ‘gente de verdade’, de carne e osso, reais, e as trazer à superfície de si mesmas como seres de esperança frente às lutas ideológicas destes tempos. Para ele “uma educação progressista jamais pode [...], em nome da ordem e da disciplina, castrar a altivez do educando, sua capacidade de opor-se e impor-lhe um quietismo negador do seu ser” (FREIRE, 2002, p. 33).

Esse seria, é, o nosso grande desafio como exercício de humanização que opera para a efetivação da práxis libertadora por se manifestar como na origem em que éramos nações imersas em nossos valores, uma rica floresta, amplamente habitada seguindo o curso de vida de nossos antepassados e lá nos relacionávamos, vivíamos, crescíamos,

éramos o que éramos. Quem nos quis tirar a vida pensou que prosperou em seus intentos, mas não contou com nossa retomada. E cá estamos nós, por nós mesmos e sobre nós.

3. Considerações de per_cursos resistenciais para novos presentes futuros

Não é na resignação, mas na rebeldia em face das injustiças que nos afirmamos (FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 31).

Como parte interna desse mesmo barco vivencial sangrante, singrando os peraus da história dolorida dessa região dita nortista, no caso partindo da minha territorialidade, Amazônia paraense espriada no entendimento de sua gigantesca diversidade de vidas há muito o que ainda saber, daí importante relativizar, especificar o recorte e refletir por partes. Para “ilustrar” esse Artevismo cotidiano floresteiro e periférico: corpo e memória na vivência cultural da atuante per_form@triz, em Icoaraci-Belém-Pará trouxe à tona, como reflexão, o relato testemunhal na minha própria pele, a relação trabalhista de uma mulher que me tornei e hoje sou, que se forma, que é preparada, que “vence” as mazelas sociais para não mais continuar a serviço de um sistema patriarcal, branco, classista, racista, misógeno, adoecedor que a forjou, a educou para ser útil e na impossibilidade dessa funcionalidade, na falta de gerar mais e mais produto igual a ela, apaga sua trajetória, a diminui na troca de função tornando-a um ser meramente protocolar, burocrático, “encostado” atribuindo-lhe, com isso, um rótulo de incapaz.

Ao ser rotulada, marcada com alguns CID's 10, ligados ao mundo do trabalho, afasta-se a mulher potente, sobre a qual se ergue uma outra que ‘entra muda e sai calada’ do seu ambiente laboral. E ao tirar sua sociabilidade, vai ocasionando-lhe outros tipos de isolamentos, o que aprofunda suas dores, a sensação de incapacidade a reorienta a se largar ao esquecimento pela comunidade que antes fazia parte da sua rotina de vida, suas celebrações, suas conquistas e, daí, a sua morte física e intelectual segue num crescente sem retorno.

Bem, precisei rememorar esse quadro para ter nítidas as cores que pintam essa história entre inúmeras outras que já conhecemos, porque é um projeto a invisibilidade sobre as mulheres que lutam para existir. Esse mergulho me permitiu aqui compreender meu corpo pessoal e social (porque ele reflete minhas relações sociais nesse ínterim) numa metáfora que, também, pode se valer de um pequeno entreposto constrangido na passagem de águas fortes entre a estreiteza de minhas margens contextuais, mas, ainda

assim aberto ao ciclo das marés passantes, as já conhecidas e aquelas por descobrir. Então, estas memórias são para mim como uma conquista particular e grandiosa pela sua pequenez singela e valor simbólico, em se tratando das minhas pesquisas entre corpo e memória entre performances. Uma recuperação, hoje bastante cara pelos abalos sofridos, mas vigorosamente nutrida e preparada para ser narrada com esmero confrontando tudo que disseram mim, sobre nós e nossos latentes combates. Hoje somos nós quem nos narramos e são nossas próprias mensagens em escrituras que lançamos ao tempo, à história! Isso nos anima a não desistir fácil.

E foi assim que nessa mesa de poéticas, éticas, políticas e estéticas apostamos na aproximação respeitosa e no diálogo que nasceu da escuta de uns a outros, essa a nossa métrica que, no mesmo que confronta a utilidade dessa vida consumista aposta no encontro legitimando nossa caminhada conjunta na construção do mundo que temos vivido, pregado e difundido em nossas ações comprometidas com as redes humanas colaborativas rumando às políticas de ação afirmativa polemizando-as, refletindo-as e demarcando a sua demora em nos atender. Desigualdades para desiguais! Não queremos a unidade, ela não nos conforta ou interessa! Essa cidadania que nos querem dar falhou, ela não nos importa ou faz diferença! Nós almejamos a vida como nós a queremos.

Crescer na fortaleza das nossas sabenças, na cadência das nossas ancestralidades de famílias amazônicas mestiças, constituídas entre cabocles¹⁴ indígenas originárias e remanescentes quilombolas descendentes de escravizados empobrecidos, agricultores, pescadores, artesãos que foram arrancados de suas terras e sofreram inúmeras violências capitais em muitas e sucessivas gerações anteriores a minha, não me confunde ou amedronta. Ao contrário, me honra e reconvoca às novas batalhas, algumas delas nos

¹⁴ Tensão linguística de inclui pessoas agêneres e não-binárias na comunicação “oficiosa” do país, antes binária, no caso dos termos “o caboclo e a cabocla”. O termo ‘cabocle’ vem sendo discutido de forma aprofundada na minha pesquisa de tese, orientada pelo Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra, como categoria linguística que questiona o ideário de um idioma formal generalista imposto ao povo brasileiro, que tem no português brasileiro a norma culta, formal reconhecida em detrimento de inúmeras palavras da nossa oralidade popular-materna, que surgiram entre línguas originárias extintas juntamente com as populações indígenas falantes, exterminadas graças às sucessivas invasões e colonizações estrangeiras sofridas por séculos, nesta região. É, do mesmo modo, uma ação pessoal assumida como ato político de uma artista-professora de crianças, ao querer marcar representatividades contemporâneas recentes que tem surgido e carecem da linguagem neutra para se efetivarem. É necessária e urgente a introdução das diferentes formas de identificação e introduzi-las no cotidiano de nossas relações linguísticas, desde o período de alfabetização é uma forma de agir concretamente a fim de contemplar todas as pessoas no nosso universo volabular, corrigindo déficits e desigualdades históricas, discriminações e preconceitos, combate às violências advindas das questões de gênero no trato com outros seres humanos que tem direitos de se identificarem e representarem como desejam.

campos conceituais e acadêmicos, unir nossas vozes às outras vidas que desejem se aldear e aquilombar conosco, formar outras modalidades de caminhadas a pé ou quem sabe no dorso de montarias menos improvisadas, nós por nós e conosco, para fugir da dor e da morte, nos reinventar, nos recriar enquanto defensores dos nossos territórios nessa região berço de nossa vida e nossa obra da arte de viver.

Tais atos levantados a partir de mim, sobre mim e as demais pessoas da minha convivência, direta ou indireta, se configuram como ações de resistências que se assomam na re-construção desse corpe sujeito lugar-espaco-território comunicativo onde estas questões podem pulsar, eclodir e se estilhaçar reencontrando novos sentidos de ser e estar no e com o mundo, e nisso produzir cultura, conseguindo se movimentar entre local e global, já que não vivemos nem pensamos sozinhas, nem as Amazônias, nem nossos corpos. E a importância disto, de nos eleger e colocar como tema do debate se dá porque, para Malheiros (2021), precisamos nos pronunciar, falar em nosso próprio nome, marcar e adjetivar o conteúdo que possuímos na pluralidade de nossas populações e

restituir ao centro do debate sobre o mundo a perspectiva dos povos amazônicos, uma vez que seus conhecimentos são densos de outros horizontes mais justos e indicam caminhos da vida mais justos para todos nós (MALHEIROS, 2021, p. 13).

O momento presente, portanto, é o ponto crítico de chegada de uma caminhada, na qual nos perdemos a tempos no caminho. Por isso parece necessário um mergulho no presente para compreender todos os tempos, e os espaços que o compõem, todas as temporalidades históricas que ele traduz e pelas quais ele é produzido, permitindo revelar processos complexos que extrapolam a própria região e ampliam a importância das lutas de existência dos povos amazônicos (MALHEIROS, 2021, p. 27).

Sim, somos organismo complexo e precisamos aproveitar o presente como ponto crucial de busca por nós mesmas, já que o tempo não anda para trás. Nesse curto momento de busca e encontro, o espaço propunha trazer à tona provocações do corpo dentro dos contextos poéticos, políticos e da diversidade a partir de falas que abordassem o contexto e a realidade de pessoas pretas, trans, com deficiência, LGBTQIAPN+, de terreiro, de militância periféricas e afins das Amazônias; o que nos suscitava acreditar que o diálogo se daria da forma que se deu: provocou novos pensamentos, agitou nossas inquietudes e nos oportunizou debater nossas vidas em teias sociais plurais em co-relações de lutas e afirmativas identitárias em torno de nós e a partir de nós pensar nossas outridades e pertencimentos.

Então foi sobre isso o nosso trabalho de contar: narrar um pouco como o trabalho com memória tem mexido muito com minhas teorizações e práticas de pesquisa em arte, educação e cultura, entre teatro, performance, audiovisual e intervenções urbanas. Não tenho encontrado o a paz, ao contrário, tenho me abastecido de mais inquietações e rebuliços de alma. Estranhamentos que, confesso, tem me atirado muitas vezes ao retorno aos comportamentos observados, restaurando-os pela memória do meu corpo, para enfrentá-los de novo. Acho que disto tenho vivido como artevismos performáticos da arte de viver, da vida como performance e da cultura como restaurações da memória encontrando a história. Um caldo e tanto como dizemos no Pará: um caldo forte de maré que constringe as narinas, compromete momentaneamente nossa respiração, mas não é capaz de nos matar. Por que não decidimos morrer hoje! Mesmo que sigamos em derivas, essa maré alta não vai nos matar hoje, pelo menos não agora que estamos aprendendo a viver, conviver, nos relacionar e resistir politicamente.

Referencias

AKOTIRENE, CARLA. **Interseccionalidade**. Feminismos plurais. (Org.) Sueli Carneiro, São Paulo: Editora Jandaia, 2021.

ASSMANN, JAN. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118. Disponível em <https://revista.historiaoral.org.br>. Acessado em 06/1/2023, às 10:11'

DEUS, ZÉLIA AMADOR. **Caminhos trilhados na luta antirracista**. Coleção Cultura Negra e Identidades. 1ª ed. Belo Horizonte: Authêntica, 2020.

FREIRE, PAULO. **Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa**. 25ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HALBWACHS, MAURICE. **A memória coletiva**. Traduzido por Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

KRENAC, AILTON. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. **A vida não é útil**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MALHEIRO, BRUNO; PORTO-GONÇALVES, CARLOS WALTER; MICHELOTTI, FERNANDO. **Horizontes amazônicos**. Para repensar o Brasil e o mundo. 1ª ed. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo; Expressão Popular, 2021.

MOMBAÇA, JOTA. **N V Nos Matar Agora**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

VENTURINI, ANA CAROLINA. **AÇÕES AFIRMATIVAS PARA PÓS-GRADUAÇÃO: DESENHO E DESAFIOS DA POLÍTICA PÚBLICA**. 41º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS. SPG27: Questão racial: desigualdade, conflito e poder. 2017. Disponível em: <<http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/41-encontro-anual-da-anpocs/spg-4/spg27-1/11017-acoes-afirmativas-para-pos-graduacao-desenho-e-desafios-da-politica-publica/file>>. Acessado em: 12 de fevereiro de 2021, às 10:35'.

CIRCULANDO: UMA DÉCADA DE OFICINA DE TEATRO NA UNIRIO¹

Joana Ribeiro da Silva Tavares²

RESUMO

Este artigo apresenta o projeto “Oficina de Teatro Circulando: Ateliê de teatro para jovens com transtornos mentais” que completa uma década na Escola de Teatro da UNIRIO. A Oficina de Teatro Circulando colabora com o Instituto de Psicologia da UFRJ através de uma “prática entre vários” (DI CIACCIA, 1999), com uma equipe interdisciplinar formada por oficinairos discentes da UNIRIO e da UFRJ. O Circulando recebe jovens e adultos com transtornos mentais (autistas e psicóticos) – participantes das oficinas de teatro da UNIRIO. Desde 2014, o projeto oferece uma segunda oficina para familiares/acompanhantes dos participantes. Há uma década, o Circulando constrói pontes de mão dupla na formação em artes cênicas, onde o teatro atravessa e é atravessado pela clínica, redimensionando seus saberes. O projeto defende, na sala de aula, a indissociabilidade entre a pesquisa, o ensino, a cultura e a extensão.

Palavras-chave: Circulando; Teatro; Psicologia; Transtornos Mentais.

ABSTRACT

This article presents the project “*Circulando*: A theatre workshop for young persons with mental disorders” which completes a decade of achievements at the UNIRIO theatre school. The Theatre Workshop *Circulando* collaborates with the Institute of Psychology of UFRJ through a “practice by many” (DI CIACCIA, 1999), in an interdisciplinary team formed by student-coaches from UNIRIO and UFRJ. *Circulando* accommodates youth and adults with mental disorders (autism and psychosis) – who are participants in the theatre workshops. Since 2014, the project offers a second workshop for family members and caretakers of the participants. For a decade, *Circulando* has been building two-way bridges in performing arts education, where the practice of theatre permeates and is permeated by the clinical practice, mutually re-evaluating their knowledge in doing so. The project defends, in the classroom, the inseparable relationships between research, teaching, culture and extension programs.

Keywords: Circulando; Theatre; Psychology; Mental Disorders.

1. Introdução

Este texto apresenta a “Oficina de Teatro Circulando”, um projeto de extensão da Escola de Teatro da UNIRIO que, em 2023, completa sua primeira década! A “Oficina de Teatro Circulando” mantém, desde 2013, pareceria com um projeto da UFRJ intitulado: “Circulando e traçando laços e parcerias: atendimento para jovens autistas e psicóticos - do circuito pulsional ao laço social”³. Este último foi criado em 2004, no Programa de Pós-

¹ Mesa “Poéticas, políticas e diversidades” com Joana Ribeiro, Rosilene Cordeiro, Kika Sena e Carlos Alberto Ferreira (Mediador). XI Reunião Científica da ABRACE: Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos. UFAC, Rio Branco, 2021.

² Professora Adjunta da Escola de Teatro da UNIRIO. Integra o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC/UNIRIO. Coordenadora do Laboratório Artes do Movimento e do projeto de extensão “Oficina de Teatro Circulando: ateliê de teatro para jovens com transtornos mentais”. Pós-doutora em Dança pela Universidade Paris 8, com a qual desenvolve Acordo de Mútua Cooperação.

³ Projeto integrado de pesquisa/extensão desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalí-

Graduação em Teoria Psicanalítica do Instituto de Psicologia da UFRJ (PPGTP/IP/UFRJ), sob a coordenação da professora Ana Beatriz Freire. Atualmente, o Circulando (UFRJ) é coordenado pelo professor Fábio Malcher, com a supervisão psicanalítica de Ana Beatriz Freire e Kátia Álvares.

Para conhecer o projeto Circulando (UFRJ), sugiro a leitura do livro “Circulando: Jovens e suas invenções no autismo e na psicose” (FREIRE; MALCHER, 2014), uma coletânea que apresenta esse grande dispositivo que é o Circulando, formado por várias ações como:

[...] atividades/oficinas (mangá, teatro); espaços de convivência (Circulando, Ponto de Encontro, saídas, passeios, espetáculos, visitas a museus e logradouros), mediação na inclusão social, acompanhamento individual e familiar. Cada uma das atividades surgiu a partir do interesse de um participante, servindo de gancho para outros se ancorarem. (DIOGO, 2014, p. 35).

Para pensar o projeto Circulando, a obra traz a ideia de uma “prática entre vários” (DI CIACCIA, 1999), onde a universidade oferece espaços para que jovens autistas e psicóticos possam circular pela sociedade, promovendo um atendimento clínico para além dos muros hospitalares. Conforme Ana Beatriz Freire e Fábio Malcher: “[...] a aposta é a de que, ao incluir a família, bem como o uso dos recursos que culturalmente a cidade oferece, no tratamento, os jovens possam produzir recursos inéditos que ampliem sua participação no social” (FREIRE; MALCHER, 2014, n.p).

2. Quando entra o teatro?

Aline Vargas e Caito Guimaraens (2014, p.195) contam que tudo começou em novembro de 2009, a partir da demanda de uma paciente⁴ frequentadora do projeto Circulando (UFRJ). Na época, a mestrandia Bettina Mattar (UFRJ) contatou artistas do Teatro de Operações, um grupo de teatro formado por egressos da UNIRIO. Deste modo, foi criado um “Ateliê de Teatro” para jovens no espectro autista e na psicose, ministrado por uma equipe mista, composta por estudantes de teatro e de psicologia. Os encontros

tica do Instituto de Psicologia da UFRJ (PPGTP/IP/UFRJ), em convênio com o Instituto Municipal Philippe Pinel. A partir do convênio, estas instituições apresentaram projetos de pesquisa junto ao CNPq e à FAPERJ. Com o financiamento obtido foi criado um dispositivo de atendimento para adolescentes e jovens adultos com graves transtornos mentais no município do Rio de Janeiro.

⁴ A UFRJ desenvolve parceria com equipamentos e serviços da rede pública de saúde, como: o Instituto Municipal Philippe Pinel; o Centro de Atenção Psicossocial – CAPS III Franco Basaglia; o CAPSi Maurício de Sousa; o CAPSi II Pequeno Hans; CAPSi II Carim; o Centro Psiquiátrico Rio de Janeiro (CPRJ); e o Instituto de Psiquiatria da UFRJ (IPUB), entre outros.

aconteciam tanto na UFRJ, quanto na Escola de Teatro da UNIRIO. Ou seja, a oficina de teatro circulava, literalmente, pelos campi das duas instituições.

Enquanto o projeto “Ateliê de Teatro” deambulava pelos corredores do nosso campus⁵, eu dava aulas de dança contemporânea. Foi durante essas aulas que ocorreram algumas invasões de oficinairos e participantes⁶ do Circulando. Percebi que os participantes desejavam entrar nessas aulas, onde dançávamos com tecidos (cangas)⁷. Após algumas invasões, fui procurada pelo Teatro de Operações para conhecer o projeto. Minha primeira contribuição, em 2013, foi cadastrar o projeto de extensão “Oficina de Teatro Circulando: Ateliê de Teatro para jovens com transtornos mentais”, o que selou a parceria entre a Escola de Teatro (UNIRIO) e o Instituto de Psicologia (UFRJ).

Reconheço que fui capturada por um projeto que existia de modo empírico há um biênio na universidade. Caito Guimaraens (2020) se recorda do que eu teria respondido, ao ter sido convidada para assumir a coordenação: “[...] não aceitar ser orientadora desse projeto é ignorar que eles já estão aqui dentro. Que eles já invadiram. Não posso virar para o lado e não ver isso”. (GUIMARAENS, 2020)⁸. Mas ao cadastrar o Circulando na universidade, duas questões me chamaram a atenção. A primeira – *onde vocês conseguem os loucos*, e a segunda – *será que nós temos espaço para este projeto?* São questões que atravessam o projeto e com as quais lidamos diariamente. Percorrer, neste artigo, uma década da trajetória da Oficina de Teatro Circulando é um convite para refletirmos sobre essas questões.

3. Do espaço físico ao espaço subjetivo

A Oficina de Teatro Circulando, associada ao Laboratório Artes do Movimento⁹, vincula-se tanto ao Departamento de Interpretação da Escola de Teatro quanto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. O que possibilita o diálogo entre discentes dos cursos da graduação e da pós-graduação e, ainda, entre projetos de: pesquisa, ensino,

⁵ Centro de Letras e Artes / CLA. Fica na Urca, Rio de Janeiro (RJ).

⁶ Participantes - é como denominamos os jovens no espectro autista e na psicose durante as oficinas de teatro Circulando, ao invés de pacientes conforme nominados pela clínica.

⁷ Um resultado cênico dessa pesquisa figura no experimento coreográfico CANGAS (2011) com a cooperativa sueca Rörelsen. Ver em: <https://vimeo.com/43585134> Acessado em 14/01/2023 às 13:00.

⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fSoUlnk_0LI&t=138s. Acessado em às 14h15.

⁹ Laboratório Multidimensional Artes do Movimento - articula projetos de ensino, pesquisa, extensão e cultura.

extensão e cultura. Numa esfera mais ampla, a Oficina de Teatro Circulando situa-se no cruzamento entre as áreas de Artes e Saúde Mental.

O Laboratório Artes do Movimento fica no mezanino anexo à sala de dança Nelly Laport¹⁰. Enquanto no laboratório acontecem as reuniões e grupos de estudo, embaixo, na sala de dança, ocorrem as oficinas de teatro Circulando. É uma sala ampla com grandes janelas e uma porta que dá acesso aos jardins da UNIRIO. Durante as oficinas do Circulando, portas e janelas ficam sempre abertas. É comum que o trabalho que começa na sala se estenda pelos jardins, por onde circula e interage a comunidade do Centro de Letras e Artes. Um espaço onde estudantes ensaiam músicas e cenas teatrais, fazem reuniões e lancham no “Murinho da Honestidade”¹¹, enquanto atrevidos micos/saguís disputam seus alimentos.

4. Circulando entre oficinas virtuais e invenções reais

Durante a pandemia COVID-19 (2020-2021), o projeto Circulando, que antes acontecia exclusivamente por meio presencial, precisou se adequar ao ensino remoto. Dentre as ações diretamente afetadas pelo espaço virtual, cito: oficinas, supervisões, reuniões e grupos de estudo¹². Tanto o Laboratório¹³ quanto o Circulando¹⁴ foram hospedados em sites. Ambos os sites, criados através da integração de projetos de pesquisa e extensão, encontraram no biênio pandêmico um desafio maior: a questão da acessibilidade digital. Outros canais de comunicação, como o Youtube¹⁵ e o Instagram¹⁶ foram alimentados desde então. Nesse ponto, o projeto tem aos poucos ampliados seus espaços de visibilidade nas mídias sociais.

¹⁰ Homenagem à professora de dança Nelly Laport (1927-2006). Sala ampla, com chão suspenso de tábua corrida, espelhos e barras de balé, propícia para receber trabalhos de impacto corporal.

¹¹ Murinho da Honestidade – É um murinho que funciona como uma lanchonete ao ar livre. Ver em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/05/muro-de-universidade-serve-para-fazer-negocio-e-praticar-honestidade.html> Acessado em 15/01/2023 às 15:15.

¹² A Oficina de Teatro Circulando mantém três grupos de estudo: um de teatro (UNIRIO), sob a coordenação de Adriana Bonfatti e Joana Ribeiro, um de supervisão psicanalítica (UFRJ) com Fabio Malcher, Ana Beatriz Freire e Kátia Álvares e, atualmente, um terceiro grupo híbrido (UNIRIO/UFRJ) que integra as duas equipes.

¹³ Ver em: <https://www.laboratorioartismovimento.com/> Acessado em 15/01/2023 às 15:30.

¹⁴ Ver em: <https://www.circulandoteatrounirio.com/> Acessado em 15/01/2023 às 15:40.

¹⁵ <https://www.youtube.com/@oficinadeteatrociculando593/featured> Acessado em 15/01/2023 às 16:00.

¹⁶ <https://instagram.com/oficinaciculando?igshid=YmMyMTA2M2Y=> Acessado em 15/01/2023 às 16:13.

5. *Modus operandi*

O projeto Oficina de Teatro Circulando articula, nos dias de hoje, dez ações: 1) - oficinas com *participantes* (jovens e adultos no espectro autista e na psicose); 2) - oficinas com familiares; 3) - comemorações (festas juninas, natalinas e aniversários); 4) - visitas aos equipamentos culturais; 5) - eventos científicos; 6) – Mostras de criações artísticas (performances e filmes); 7) – pesquisas (iniciação científica, mestrado e doutorado); 8) - estágios supervisionados (Curso de Licenciatura em Teatro); 9) – grupos de estudo e supervisões; 10) - publicações.

A oficina de teatro acontece semanalmente, às quintas-feiras, no turno da manhã. É precedida de uma pré-oficina, com “jogos de aquecimento” para a equipe, composta por estudantes de teatro (UNIRIO) e da psicologia (UFRJ). A pesquisadora e ex-oficineira Tavieres Gonzalez (2018) reconhece a importância da sistematização desses jogos, durante a sua formação em Teatro (UNIRIO):

Especificamente para os estagiários e bolsistas do curso de licenciatura em teatro, a sistematização desse trabalho que acontece em forma de aquecimento é extremamente importante, principalmente por construir um repertório variado de atividades, jogos e propostas de trabalho para serem realizados em grupo e que possuem a preocupação com o universo autista, podendo ser ampliado criando possibilidades e estratégias de trabalho em classes regulares com autistas incluídos (GONZALEZ, 2018, p.160-161).

Nós costumamos falar que a oficina de teatro Circulando fica quente, quando não se sabe mais *quem é quem*. Quem é artista, autista, psicólogo? Oficineiros respondem ludicamente, nos ateliês de teatro, às demandas de cada participante. Eles vão lançar mão de jogos estudados na Escola de Teatro, propostos por Boal (2015), Spolin (2000) e Ryngaert (2009), entre outros, mas terão que jogar de outra forma, recriando suas referências. Do mesmo modo, algumas zonas de interdito, ligadas ao atendimento clínico no espectro autista, podem ser desafiadas através de gestos como: tocar, olhar nos olhos, interagir, etc. O projeto aposta no trabalho com “objetos mediadores”¹⁷ espalhados pela sala durante a pré-oficina e recolhidos ritualisticamente ao final, por oficineiros e participantes, embalados pela canção “quem te ensinou a guardar?”¹⁸.

¹⁷ Dentre eles, objetos sonoros, musicais, objetos de desenhar ou reciclados com diversas texturas.

¹⁸ A partir da canção “Peixinhos do Mar” de domínio público. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=icKv2ExUdccc&t=4s>. Acessado em: 21/01/2023 às 19:00.

A oficina de teatro opera, simultaneamente, em duas dimensões: no espaço global e nas relações interpessoais. Enquanto todos estão juntos no mesmo espaço físico (sala Nelly Laport), as relações interpessoais se tecem em trios. Cada jovem/adulto acolhido mobiliza uma dupla, composta por um estudante de psicologia e um estudante de teatro que, juntos, vão criando laços e se transformam em oficinairos de referência daquele jovem. Desse modo, no mesmo espaço físico da sala Nelly Laport, a oficina estabelece tanto um espaço global, coabitado por todos, quanto delinea espaços interpessoais através das relações tramadas.

5.1 Oficinas com familiares e confraternizações

A partir de 2014, o projeto passou a oferecer uma segunda oficina para acolher familiares, em sua maioria mães dos jovens e adultos atendidos. Um novo espaço criado inicialmente para “ocupar” os acompanhantes, que se transformou em um braço importante do Circulando. A ex-oficineira Katiuscia de Araujo Dantas (2014) relata que a partir da implementação das oficinas com familiares, ficou muito mais fácil trabalhar com os participantes autistas em sala de aula, o que ela atribui ao fato deles perceberem que “seus pais não estavam apenas os esperando lá fora, mas também estavam fazendo algo para si, tinham suas próprias demandas sendo supridas” (DANTAS, 2014, p. 5). Ao longo de nove anos, a oficina com familiares se tornou um local para: narrações de histórias, jogos de improvisação, ensaios de cenas teatrais, artes plásticas (desenhos, pinturas, colagens e fotografias), saraus musicais, entre outras práticas. A pesquisadora e ex-oficineira Janaína Rita Baptista da Silva (2022) conceitua essas práticas como “experimentações teatrais autofágicas”:

O processo de concepção e construção do procedimento chamado por mim de *experimentações teatrais autofágicas*, em sua teoria e prática ao longo do período de trabalho junto aos integrantes das Oficinas de Teatro Circulando, objeto de reflexão desta dissertação, permitiu-me observar justamente um movimento construído através do teatro em camadas de convívio, diálogo, troca, pesquisa, conhecimento, aprendizagem, afeto. Nessa etapa de vivências, tais experimentações podem ser apontadas como uma proposta possível dentro do universo do teatro para que o sujeito desejante possa construir ou reconstruir a si mesmo e à sua história, consolidando-se como protagonista de sua própria vida. (SILVA, 2022, p. 145).

A Oficina de Teatro Circulando preserva o lugar da confraternização com saraus musicais e festas (aniversários, juninas, natalinas). São momentos de sociabilidade em que se reúnem oficinairos, participantes, familiares, coordenadores e convidados. Já as visitas culturais defendem a *circulação* do projeto pela cidade e seus equipamentos culturais. Lembremos que se trata de um projeto de extensão que acontece dentro do campus do CLA, mas que mantém o diálogo extramuros, situando-se em zona liminar, na qual *circular* constitui a sua própria natureza.

6. Encontros Circulando com Autismo(s)

A Oficina de Teatro Circulando realiza encontros científicos anuais para refletir sobre a pesquisa no entrelaçamento entre Artes e Saúde Mental. A estreia ocorreu na Semana do Ensino do Teatro, em 2013, quando foi organizada uma mesa de debate sobre “Arte, Ensino e Saúde Mental”¹⁹ com Caito Guimaraens e Aline Vargas (UNIRIO), Angel Vianna (FAV)²⁰, Ana Beatriz Freire (UFRJ), Marta Peres (UFRJ), Márcia Feijó (FAV) e Vitor Pordeus (IMNS)²¹, mediada por Joana Ribeiro (UNIRIO). Tavie Gonzalez (2019) relembra do impacto provocado pela mesa, quando a dançarina/pedagoga Angel Vianna interagiu com uma participante, que começou a “cantar” durante a sua palestra:

Angel com seu olhar “atento e forte” sugere então que todos parem para ouvir e também para cantar junto com Aline. Se estabelece por alguns instantes, naquele espaço tão formal cheio de cadeiras enfileiradas viradas para um tablado onde acontecem falas tão acadêmicas, um canto coletivo que gera uma atmosfera completamente diferente no ambiente, tanto para Aline e outras figuras dentro dos autismos que estavam na plateia, mas também para os ditos “neuróticos”. Todos viveram juntos naquele momento, uma experiência estética coletiva que partiu de uma proposta feita por Aline e escutada (nesse caso literalmente) por Angel (GONZALEZ, 2019, p. 131-132).

Foi uma mesa memorável, que terminou com uma performance coletiva orquestrada por Vitor Pordeus. Este evento originou os Encontros Circulando com Autismos, cujas pautas emergem das oficinas de teatro. Uma visada retrospectiva de seis encontros²² levanta as seguintes temáticas: adaptação e inclusão; interfaces entre arte, universidade e

¹⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q2THAd_QMXI&t=9171s Acessado em: 27/01/2023 às 18:00.

²⁰ FAV – Escola e Faculdade Angel Vianna. Ver em: <https://www.angelvianna.com.br/> Acessado em: 27/01/2023 às 18:30.

²¹ IMNS - Instituto Municipal de Saúde Mental Nise da Silveira.

²² Ver em Referências.

saúde mental; arte e loucura; *bullying* e neurodivergência; direitos e deveres no autismo; autismo e palhaçaria; autismos e seus objetos; dança, teatro e autismo; arte/vida na trajetória de familiares e cuidadores que lidam diariamente com o autismo; o recorte de raça e classe na interface com a saúde mental; e o capacitismo. São temáticas que percorrem a sala de aula, durante as oficinas de teatro, e se expandem para trabalhos de conclusão de curso, projetos de iniciação científica, dissertações de mestrado, e, recentemente, pesquisas de doutorado.

Os Encontros Circulando com Autismos apresentam criações artísticas com oficinairos, participantes, familiares e convidados. Dentre elas, destaco duas performances: *Qualquer loucura é melhor do que não fazer nada!* (2016), coordenada pelo Teatro de Operações e *Zine Feminista* (2017), orientada por Aline Vargas (2019), que analisa o processo criativo de ambas as ações em sua dissertação de mestrado:

Um dos motivos para criarmos este trabalho [*Qualquer loucura...*] foi a vontade de realizar uma apresentação no evento I Encontro com o Autismo Circulando que organizamos em parceria com as duas universidades envolvidas (UNIRIO e UFRJ). Desejávamos que a cena estivesse aberta para possíveis intervenções dos membros da oficina de teatro, para nossas alunas e alunos autistas [...]. Importante dizer que não se tratava de uma mera apropriação dos materiais criados dentro das oficinas na relação entre as(os) alunas(os) e as oficinairas(os), mas sim de uma forma de convidar indiretamente para uma possível intervenção das(os) participantes. Um convite para que [...] eles saíssem um pouco de sua rotina habitual (uma rotina rigorosa é crucial para alguns autistas), e pudessem encontrar brechas para uma possível interação. (VARGAS, 2019, p. 121).

A partir de 2020, em meio ao distanciamento social e à quarentena impostos pela pandemia COVID-19, a Oficina de Teatro Circulando redirecionou sua criação artística para o meio audiovisual. Os primeiros vídeos²³, mais educativos, foram voltados para sanar dúvidas sobre a epidemia, estimular ações preventivas como o uso de máscaras e a prática de atividades físicas. A partir dos editais de Cultura (PIBCUL/UNIRIO), foi possível criar uma “Mostra Artística”²⁴ virtual que revisitou documentos do acervo Circulando, trazendo à tona extratos das oficinas online. Em 2022 a “2ª Mostra Artística entre a Tradição e a Modernidade”²⁵ dialogou com o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, construindo sua dramaturgia audiovisual com base nas manifestações tradicionais, registradas pelo escritor modernista Mário de Andrade (1893-1945), a partir da *Missão de*

²³ Ver em Referências.

²⁴ Ver em Referências.

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=icKv2ExUdcc&t=16s>. Acessado em: 27/01/2023 às 19:00.

*Pesquisas Folclóricas*²⁶ (1938). Integradas aos Encontros Circulando com Autismos²⁷, as Mostras Artísticas foram seguidas de debates com participantes e familiares, disponíveis para consulta no Canal da Cultura/UNIRIO no Youtube.

7. Um terreno para estágios e pesquisas

Desde 2013, o projeto Circulando se configura como um terreno fértil para estágios supervisionados do Curso de Licenciatura em Teatro (UNIRIO). Neste ponto, o projeto traz a experiência da educação especial e da escola inclusiva²⁸, ofertando ao aluno a prática teatral com pessoas com autismo e outros transtornos mentais. Isso é visível nas monografias de Bastos (2017), Silva (2018), Gonzalez (2014), Lima (2022), Salles (2014), Vargas (2013) e Vianna (2016), que se debruçaram sobre o que acontece na sala de aula, durante as Oficinas de Teatro Circulando.

De igual modo, o projeto vem se configurando como campo para projetos de pesquisa, da graduação à pós-graduação. Silva (2017), Malm (2020, 2021) e Lima (2022a), nele desenvolveram seus planos de estudo de iniciação científica. Em âmbito de mestrado, temos até o momento, três dissertações finalizadas: Silva (2022), Gonzalez (2019) e Vargas (2019). Recentemente, recebemos dois projetos de tese de doutorado de Gonzalez (2021)²⁹ e Vargas (2021)³⁰, oficinas fundadoras do projeto, e atuantes no campo híbrido das Artes/Saúde Mental.

As pesquisas supracitadas representam uma década do projeto Circulando com seus desafios, impasses e invenções, e emergem da observação participativa de cada oficineiro durante os ateliês de teatro.

²⁶ Missão que percorreu durante cinco meses os estados de Pernambuco, Paraíba, Maranhão, Pará e Minas Gerais, em 1938.

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qGI56KtTh8s> Acessado em 27/01/2023 às 20:00.

²⁸ Segundo Tavie Gonzalez (2019) após muitas décadas de luta das PcD (pessoas com deficiência) para garantir seus direitos, foi instituída a Lei 13.146 - *Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência* (LBI), em 2015, que prevê avanços na inserção de PcD, incluso na educação básica.

²⁹ GONZALEZ, Tavie. É preciso estar atento e forte: vivências de teatro e autismos em salas de aula inclusivas. Projeto de tese de doutorado. UNIRIO/PPGAC (2021). Profa. Joana Ribeiro.

³⁰ VARGAS, Aline. Teatro e pedagogias periféricas: ações e reflexões nos diferentes conceitos de periferia. Projeto de tese de doutorado. UNIRIO/PPGAC (2021). Profa. Rosyane Trotta.

8. Considerações Finais

Rememorar dez anos da Oficina de Teatro Circulando é também agradecer pelo chamado para coordená-lo. Em 2010, o projeto circulava, literalmente, pela Escola de Teatro da UNIRIO, sem pouso fixo. A partir de 2013, ele se transformou em um projeto de extensão, sob a minha coordenação. Desde 2016, compartilho esta coordenação com Adriana Bonfatti³¹.

Podemos pensar o projeto Circulando tanto como um conjunto de colaboradores que exercem um ofício, quanto como um ateliê, ou seja, um espaço físico onde se realiza este ofício. Gosto de pensar na ideia de um ateliê-livre (*atelier-libre*)³², tal qual um estúdio aberto. Não apenas por causa do espaço físico que abriga este projeto ser uma grande sala de dança com portas e janelas abertas para os jardins do CLA. Mas também por preservar o espaço “aberto” às invenções de seus participantes.

Melhor, um espaço aberto às parcerias, ao aprendizado, e também ao desaprendizado, aberto à escuta, às trocas e aos rituais, pleno de confiança, respeito e afeto. Passados dez anos, percebo hoje como o projeto Circulando vem construindo pontes de mão dupla. Através delas, o ensino do teatro atravessa e é atravessado pela clínica, redimensionando seus contornos, desde 2013, na Escola de Teatro da UNIRIO. Só posso terminar desejando: - vida longa à Oficina de Teatro Circulando!

Referências

BASTOS, LEONARDO. **Contramãos [ótimas] do Fluxo do Mundo**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.

BOAL, AUGUSTO. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

DANTAS, KATIUSCIA DE ARAUJO. **Relatório do Projeto de Extensão: Oficina de Teatro Circulando - Ateliê de Teatro para jovens com transtornos mentais**. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014.

³¹ Adriana Bonfatti – Professora Doutora de Dança e Movimento na Escola de Teatro. Coordenadora do Laboratório Artes do Movimento e do projeto de extensão “Oficina de Teatro Circulando: Ateliê de Teatro para jovens com transtornos mentais”. CMA - Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies.

³² “Estúdio em que artistas e estudantes podem trabalhar mediante pagamento de uma pequena contribuição que cobre as despesas de contratação de um modelo para desenho ou pintura ao vivo, mas onde nenhum ensino é ministrado.” (MARCONDES, 1998, p. 30).

DI CIACCIA, ANTONIO. **Da fundação por Um à prática feita por muitos**. Revista Curinga Psicanálise e Saúde Mental. Escola Brasileira de Psicanálise/EBP, MG, n. 13, p. 49-54, set. 1999.

DIOGO, DORIS RANGEL. **Circulando**: uma aposta na invenção de cada um na contingência do encontro. In: FREIRE, Ana Beatriz; MALCHER, Fabio (Orgs.). **Circulando: Jovens e suas invenções no autismo e na psicose**. Rio de Janeiro: Subversos, 2014, p. 25-46.

FREIRE, ANA BEATRIZ; MALCHER, FABIO (Orgs.). **Circulando**: Jovens e suas invenções no autismo e na psicose. Rio de Janeiro: Subversos, 2014.

GONZALEZ, TAVIE DE MIRANDA RIBEIRO. **O não-método como método na Oficina de Teatro Circulando** - uma experiência no ensino de teatro para jovens com transtornos mentais. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014.

GONZALEZ, TAVIE DE MIRANDA RIBEIRO. Autistas na sala de aula – o lugar do professor de teatro na escola inclusiva. **XVIII COLÓQUIO DO PPGAC – O CONTEMPORÂNEO NAS ARTES: ENTRE VOZES, ESCUTAS E AFETOS**. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018, p. 155-161.

GONZALEZ, TAVIE DE MIRANDA RIBEIRO. **Autismos na sala de aula**: O lugar do professor de teatro na escola inclusiva. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

LIMA, LORENA. **Corpo Cênico e autismo**: circulando entre oficinas virtuais e invenções reais. (Iniciação Científica) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2022a.

LIMA, LORENA GONÇALVES. **Friccionando as noções de Racismo e Capacitismo**: o processo de racialização dos corpos na Oficina de Teatro Circulando. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2022.

MALM, NINA. **Corpo cênico e autismo**: circulando entre arte e clínica. (Iniciação Científica) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2020.

MALM, NINA. **Corpo cênico e autismo**: novas estratégias e (re)invenções. (Iniciação Científica) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2021.

MARCONDES, LUIZ FERNANDO CRUZ. **Dicionário de Termos Artísticos**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1998.

RYNGAERT, JEAN-PIERRE. **Jogar, representar**; práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALLES, NATHALIA KATSIVALIS. **Circulando entre experiências de teatro: um ateliê de teatro para jovens autistas**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014.

SILVA, JANAÍNA RITA BAPTISTA DA. **Ressignificando os “escombros” de um sujeito esquecido: memória e narrativa em uma experiência de ensino do teatro no projeto de extensão circulando com autistas.** (Iniciação Científica) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, JANAÍNA RITA BAPTISTA DA. **Memória e narrativa: resignificando os “escombros” de um sujeito esquecido - uma experiência de ensino do teatro no projeto de extensão Circulando com autistas.** 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018.

SILVA, JANAÍNA RITA BAPTISTA DA. **Experimentações teatrais autofágicas nas Oficinas de Teatro Circulando: um encontro com Augusto Boal.** 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2022.

SPOLIN, VIOLA. **Jogos Teatrais.** O Fichário de Viola Spolin. São Paulo: Perspectiva, 2000.

TAVARES, JOANA RIBEIRO DA SILVA, et al. Oficina de Teatro Circulando: (im)possibilidades e reinvenções em tempos de pandemia. Extensão Tecnológica: **Revista de Extensão do Instituto Federal Catarinense**, Blumenau, v. 8, n. 16, p. 98–107, 2021.

VARGAS, ALINE RANGEL. **E quem educa, o que aprende?** 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2013.

VARGAS, ALINE; GUIMARAENS, CAITO. **Teatro com Autistas: Experiências no Ateliê de Teatro do Projeto Circulando.** In: FREIRE, ANA BEATRIZ; MALCHER, FABIO (Orgs.). *Ciculando: Jovens e suas invenções no autismo e na psicose.* Rio de Janeiro: Subversos, 2014, p. 195-210.

VARGAS, ALINE RANGEL. **TEATRO ZINE: oficinas e ações do Teatro de Operações.** 2019. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.

VIANNA, LUÍSA. **Teatro e Autismo.** Uma experiência jornalística e artística na Oficina de Teatro do projeto Circulando. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) - UFF, Rio de Janeiro, 2016.

Encontros Circulando com Autismos

Arte, Ensino e Saúde Mental (2013)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q2THAd_QMXI>.

I Encontro com o Autismo Circulando (2016)

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hc9kSS8BkJw>>.

II Encontro Circulando com Autismo (2017)

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FSKUgLoNSjk&t=435s>>.

<https://www.youtube.com/watch?v=ik0uo_P5xeA>.

IV Encontro Circulando com Autismo (2020)

Mesa 1 _Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fSoUlnk_0LI>.

Mesa 2 _Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wqVcj7gcpQE>>.

Mesa 3 _Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=boWr9ceosL4>>.

V Encontro Circulando com Autismo (2021)

Dia 1_ Disponível em: <<https://youtu.be/tt1w6EjLbw4>>.
Dia 2_ Disponível em: <<https://youtu.be/5x14Ti0pMBE>>.
VI Encontro Circulando com Autismos (2022)
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dE75A2dxrDA>>.

Mostras Circulando em Rede 1 e 2 (2021)

Disponível em: <<https://youtu.be/8yJrRx5Bg8M>>.
Disponível em: <<https://youtu.be/qXdX6dcGwg8>>.

Quem te ensinou a guardar? (2022)

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=icKv2ExUdcc&t=16s>>.

Audiovisual

Projeto Circulando - Dia Mundial da Conscientização do Autismo
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0e6cTG1yPSA>>.
Teatro Circulando na quarentena | Alongamento
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5piSWRm8UA4&t=7s>>.
Teatro Circulando na quarentena | Máscara
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=55GX-mtVD7U&t=86s>>.
Projeto Circulando na Pandemia: Juntos, Ainda que Distantes
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j13pqY4200c&t=436s>>.
Quem somos | Oficina de Teatro Circulando
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wB OriUsS-KQ&t=116s>>.
Confundindo pra esclarecer | Teatro Circulando (2013\2019)
<<https://www.youtube.com/watch?v=tgZjSIawY3g&t=4s>>.

ARTES ESCÉNICAS EN AOTEAROA/NUEVA ZELANDA: SABERES TRADICIONALES EN LA PRÁCTICA CONTEMPORÁNEA DEL TEATRO INDÍGENA¹

Moira Fortin²

RESUMO

Esta presentación deriva de los resultados de mi investigación doctoral. Desde el año 2000, he estado investigando el teatro indígena de Aotearoa, y Rapa Nui (Isla de Pascua) y desde 2007 he tenido la oportunidad de ver teatro maorí y samoano en Aotearoa. El enfoque del teatro indígena en Aotearoa, podría servir como fuente de inspiración para la producción de teatro contemporáneo indígena en otros contextos culturales donde puedan converger una variedad de influencias y técnicas culturales. En esta oportunidad me voy a referir a 3 temas que creo que son cruciales a la hora de visibilizar practicas indígenas dentro del circuito teatral convencional: Tradicion, Pedagogía y Festivales.

Palavras-chave: Teatro Indígena; Tradicion; Pedagogía; Festivales.

ABSTRACT

This presentation derives from my doctoral research results. Since the year 2000, I have been researching the indigenous theater of Aotearoa, and Rapa Nui (Easter Island), and since 2007 I have had the opportunity to see Maori and Samoan theater in Aotearoa. The indigenous theater approach in Aotearoa could serve as inspirational source for contemporary indigenous theater production in other cultural contexts where a variety of cultural influences and techniques may converge. In this text I will to refer to three topics that I think are crucial when it comes to making indigenous practices visible within the conventional theater circuit: Tradition, Pedagogy and Festivals.

Keywords: Indigenous Theater; Tradition; Pedagogy; Festivals.

Los practicantes de teatro maorí y samoano en Aotearoa han desarrollado formas y procesos teatrales que se basan en valores culturales y formas de ser y estar en el mundo, que a la vez se integran con técnicas y educación teatrales europeas/occidentales, en muchos casos bicultural y basada en epistemologías indígenas, creando enfoques innovadores. El énfasis puesto en la re-creación de la 'tradición' en este contexto ha llevado a que las posibilidades artísticas sean bastante amplias.

La práctica teatral para las comunidades indígenas del Pacífico ha tenido múltiples beneficios. El teatro ha servido como una herramienta para fomentar colaboraciones interculturales entre miembros de la comunidad y artistas capacitados, promover el desarrollo educativo en los jóvenes, transmitir conocimiento a futuros teatristas profesionales y promover el activismo social. La noción de autodeterminación ha sido crucial, ya que permite a los practicantes indígenas dominar y determinar la forma en que

¹ Palestra de abertura da XI Reunião Científica da ABRACE: Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos. Rio Branco, UFAC, 2022.

² Lecturer na Universidade de Otago (Nova Zelândia). Ph.D. (Victoria University of Wellington, 2016); MA (University of Otago, 2010); BA with Honours, Theatre Studies (Universidad Católica de Chile, 2003).

quieran practicar teatro. Todas estas posibilidades resultan de y contribuyen a la interacción de elementos ‘tradicionales’ y contemporáneos en el teatro indígena. Ideas sobre lo que constituye la ‘tradicición’ se han visto significativamente afectadas por historias coloniales, con amplias implicancias en la creación de obras contemporáneas de teatro indígenas.

Historias coloniales sin duda han afectado el desarrollo de las artes escénicas en Aotearoa. Nueva Zelanda firmó un tratado que enmarcó la relación entre el gobiernos y los pueblos indígenas de este contexto. El Tratado de Waitangi (1840) estableció los derechos y obligaciones que cada parte tendría con respecto a estos contratos. El ambiente político bicultural y los imaginarios sociales creados a través de este tratado ha resultado en muchos conflictos en curso. Por una parte, cuestiones relativas a la propiedad de la tierra, la pérdida del lenguaje y la soberanía de los grupos indígenas han estado al centro del debate en Aotearoa. Por otra parte, las culturas indígenas han sido entendidas como “tradicionales”, estáticas y fijas en el tiempo pre-colonial. Por lo que su cultura ‘tradicional’ debe ser preservada, como en un museo, ya que de otro modo desaparecerá siendo esta absorbida por la cultura dominante.

Discusiones académicas, concuerdan que las nociones de ‘tradicición’ no son fijas o estáticas. Por el contrario, el mantenimiento de la ‘tradicición’ implica una re-creación constante del pasado en el presente. En lugar de ser binarios u opuestos, ideas de lo que es ‘tradicional’ y lo que es contemporáneo están íntimamente interconectadas; definiéndose y construyéndose entre sí. Tener una conexión con el pasado, imaginarlo o re-interpretarlo, no solo es “un acto de creación”, sino que también reafirma las identidades de los practicantes de teatro indígena actual.

La re-creación de la ‘tradicición’ en el presente (Handler & Linnekin, 1984) conduce inevitablemente a la creación de obras contemporáneas, aunque las intenciones del artista sean reproducir o adherirse a las nociones de ‘tradicición’. La ‘tradicición’ define el espacio desde donde se enfrenta el artista y crea algo nuevo; permitiendo posibilidades creativas en el presente que hacen referencia al pasado.

Inspirada en el trabajo del académico samoano Albert Wendt, sostengo que ninguna cultura es estática; y, por lo tanto, no existe un “estado de pureza cultural” (1982, p. 206) al que puedan adherirse artistas. Debido a que las nociones de ‘tradicición’ siempre se evalúan a través de los valores del presente, Wendt afirma que “no hay verdaderos intérpretes o guardianes sagrados de ninguna cultura” (1982, p. 208).

Estos puntos de vista han dado forma a la comprensión de la ‘tradición’ y, por lo tanto, de cómo se ha creado y producido el teatro en Aotearoa. Por ejemplo, este sentimiento es compartido por el director de teatro maorí Hone Kouka (2015) y el actor samoano laheto Ah Hi (2014). Estos artistas ven la ‘tradición’ como un importante punto de referencia para la creatividad contemporánea.

De hecho, el bailarín de kapa haka (grupo de danza maorí) Kereama Te Ua declaró que “si mis antepasados hubieran tenido luces y música los habrían usado... y ahora los llamaríamos tradicionales”. Esta declaración sugiere que los practicantes de teatro indígenas en Aotearoa conceptualizaron la ‘tradición’ como una evolución, capaz de adaptarse al cambio, permitiendo una reinterpretación abierta y una re-creación de la ‘tradición’ en el presente, creando así ‘nuevas’ tradiciones.

Sin embargo, estoy consciente que los problemas de supervivencia cultural no son nuevos en el Pacífico ni en grupos indígenas en Latinoamérica, ya que su existencia está marcada por la necesidad de recuperar la cultura asegurando la supervivencia de historias y prácticas denigradas y dañadas por el colonialismo.

El teatro indígena en Aotearoa surgió como respuesta a los problemas sociales y políticos que ocurrían en este contexto histórico. Roma Potiki (1991) explicó que la práctica teatral debe ser entendida como un espacio desde el cual restablecer la identidad cultural, involucrando a los pueblos indígenas a que produzcan sus propias historias. Esta comprensión del teatro maorí se ha descrito como la práctica de autodeterminación.

O “Tino Rangatiratanga en acción” (Potiki, 1991, p. 57), porque “captura la esencia de la propiedad y el control activo de los maoríes [así como de los samoanos]” (Durie, 1995, p. 46). Este control que los maorí han reclamado sobre sus creaciones teatrales se relaciona con el derecho que ellos tienen de determinar qué interpretar y cómo presentar estas obras al público; afirmando “un punto de vista maorí, una voz maorí” (Kouka, 2007, p. 242).

En este sentido, la inclusión de las lenguas indígenas en el teatro ha sido un marcador significativo de autodeterminación. Aunque no todos los que participan en el teatro maorí o samoano hablan sus propios idiomas indígenas, incluirlos en su práctica teatral ha apoyado la revitalización de los idiomas indígenas a mayor escala. Un ejemplo de esto es la Temporada en Te Reo (idioma maorí), que fue desarrollada por la compañía de teatro Taki Rua en la década de 1990 y contribuyó a la formación y desarrollo del público

maorí. Esto se logró no solo interpretando historias maorí en idioma maorí, sino también llevando estas producciones a diferentes escuelas, contribuyendo así al desarrollo general del teatro maorí en Aotearoa.

La noción de autodeterminación también ha inspirado la producción del teatro samoano en Aotearoa, en el que se han producido textos, personajes y representaciones que reflejan los puntos de vista samoanos.

Ellos han usado el teatro para compartir su versión de la historia con el resto de la población, creando fuertes contra-narrativas que desafían versiones oficiales de la historia, siendo también utilizado como una herramienta para revitalizar las lenguas indígenas.

En las primeras etapas del desarrollo del teatro maorí y diáspora samoano, la motivación para la creatividad estuvo principalmente vinculada a la revitalización cultural y evitar una mayor pérdida de la lengua indígena. Más recientemente, la motivación fue crear mayores oportunidades para los actores indígenas que se sentían poco representados en la escena artística y mediática de Nueva Zelanda. La falta de historias y personajes que reflejaran la cosmovisión maorí y diáspora samoana también impulsó la creación de textos contemporáneos e inspiró a una nueva generación de escritores indígenas.

La educación teatral ha jugado un papel clave en la integración de elementos culturales 'tradicionales' y, en algunos casos, en la integración de elementos de la cultura popular con técnicas teatrales europeas. En Chile y quizás en otras culturas de Latinoamérica, la cultura popular se entiende como el conjunto de manifestaciones artísticas y folklóricas que surgen de las creencias, valores, experiencias y tradiciones de un pueblo. En Aotearoa, la cultura popular se refiere a "un conjunto de artefactos generalmente disponibles: películas, discos, ropa, programas de televisión, modos de transporte, etc." (Hebdige, 1988, p. 47) que forman parte del patrimonio cultural compartido por todas las personas que viven en Aotearoa.

Las diferentes técnicas de capacitación teatral desarrolladas y utilizadas por los practicantes de teatro maorí y samoano en Aotearoa se basan en procesos, visiones de mundo, historias y saberes contemporáneos culturalmente respetuosos y reflexivos de los pueblos indígenas. Al mismo tiempo esta visión indígena se mezcla con la cultura popular reflejando los nuevos contextos en los que viven y el rango de diferentes influencias que actúan sobre su creatividad, fomentando el uso de todas las herramientas posibles disponibles para contar una historia.

Compañías de teatro maorí usan rituales ‘tradicionales’ como el pōwhiri (ceremonia de bienvenida), karanga (recitación o canto de bienvenida) y artes escénicas como el poi y el haka como parte de las metodologías de entrenamiento teatral que enfatizan la reciprocidad y la colaboración como principios fundamentales. Compañías de teatro en Aotearoa han enseñado habilidades teatrales a través de pasantías, donde los participantes más tarde han podido crear sus propias compañías de teatro y así transmitir el conocimiento a otros. Transmitir el conocimiento puede verse como un acto político, un agente de cambio mediante la demostración y el desarrollo de las habilidades que ayudarán a la “transformación” (Boal, 2000, p. xiii) de la sociedad. En 1996 Romo Potiki reconoció la importancia de aprender nuevas habilidades y transmitir conocimiento entre los practicantes indígenas para desarrollar un teatro contemporáneo culturalmente reflexivo.

En Aotearoa, las instituciones que ofrecen cursos de base curricular en artes escénicas, fomentan la confianza, la autoestima, un sentido de propósito y disciplina alentando a los jóvenes a continuar su educación. Instituciones como Whitireia, Pacific Institute of Performing Arts (PIPA), Toi Whakaari: New Zealand Drama School, así como también el trabajo que se realiza en el curso Bicultural Theatre dictado en la escuela de teatro de la Universidad de Otago, y el trabajo de la compañía maorí Te Rakau Hua O Te Wao Tapu dirigida por Jim Moriarty, han influido positivamente en la integración de elementos culturales ‘tradicionales’ en la producción de teatro contemporáneo maorí y samoano en Aotearoa.

Quizas las formas más rápidas de compartir conocimientos es a través de talleres y Festivales. La dramaturga maorí y de las islas Cook, Miria George (2015), aprendió habilidades en el taller Writer’s Block en Aotearoa que luego enseñó en su taller de escritura creativa en Rarotonga (Fortin, 2016). Writer’s Block es un grupo comprometido con la producción de nuevas obras escritas por personas de ascendencia maorí y de las islas del Pacífico. El objetivo principal del grupo no solo es escribir nuevas obras, sino también representarlas, generando así nuevas oportunidades para los practicantes de teatro y para que el público de las comunidades maorí y de las islas del Pacífico se involucren en teatro.

Esto ha derivado en varios festivales como el Festival de Desarrollo *Matariki* realizado en julio donde se leen obras que están en proceso de escritura pidiéndole abiertamente al espectador que le dé su opinión al respecto. Luego, en febrero del año siguiente se realiza el festival Pūtahi donde se presentan las mismas obras del festival anterior pero ya en escena. También se le pide abiertamente al público que dé su opinión

respecto de momentos que no se entendieron o cosas que les gustaron o por trabajar. Esto también sirve para que los actores, director y dramaturgo pueda ver cómo va el proceso de montaje de la obra. Finalmente, en junio se organiza el festival *Kia Mau*, donde se presentan las obras ya terminadas a un año de la primera lectura. Esto crea una continuidad en el proceso de producción de teatro, además de capacitar a actores nuevos, transmitir conocimientos, fomentar la creación de textos teatrales y la producción de teatro. Esta forma de organizar una secuencia de festivales tiene que ver con la forma colaborativa de trabajo que tienen las comunidades indígenas, donde el éxito de una obra es un éxito colectivo, que ha llevado al menos un año de trabajo continuo con la ayuda de la comunidad completa, no solo actores, sino que también el público.

La comprensión de lo tradicional y lo contemporáneo como inextricablemente interconectados ha permitido a los practicantes de teatro indígena en Aotearoa incorporar elementos culturales ‘tradicionales’ y contemporáneos en sus obras teatrales. Al hacerlo, estos practicantes de teatro indígena lograron que los límites entre lo ‘tradicional’ y lo contemporáneo fueran más permeables, desafiando la idea de que estos términos sean binarios y opuestos. La combinación de elementos culturales ‘tradicionales’ con prácticas contemporáneas en el teatro maorí y diásporo samoano es parte de un continuo a través del cual las nociones de lo ‘tradicional’ se definen y reinterpretan continuamente en el presente.

Lo que hoy se considera contemporáneo puede convertirse en la ‘tradición’ que influirá en las prácticas culturales indígenas y formas de creatividad en el futuro. Siguiendo el trabajo de Annie Ruth, sostengo que esta visión ha permitido y contribuido a la inclusión de elementos “tradicionales” en el trabajo contemporáneo aplicando “los principios subyacentes a estas prácticas culturales, en lugar de apropiarse de su forma original en un contexto teatral”. Es decir uniendo el mundo cultural con el mundo teatral.

El teatro indígena en Aotearoa se basa en formas culturales de ser en el presente, donde los practicantes de teatro pueden expresar, explorar y discutir diferentes temas relacionados con la vida contemporánea. La combinación de educación artística formal e informal, rituales y epistemologías indígenas, política y artes escénicas en Aotearoa ha creado una comunidad teatral indígena rica, segura y abierta, que no solo explora y amplía la estética artística y sus posibilidades, sino que también crea conciencia y trabaja hacia el cambio social al retratar historias y experiencias indígenas contemporáneas.

A través del teatro artistas indígenas en Aotearoa han entablado formas de diálogo con sus homólogos coloniales. Las producciones teatrales basadas en episodios históricos y hechos desde una perspectiva indígena han permitido al público aprender otras versiones de la historia. De esta forma se han agregado relatos silenciados y marginados de la historia las narraciones oficialmente contadas y que conforman la 'historia', ayudando a cerrar la brecha entre culturas.



2. FÓRUM DE GRADUAÇÃO

COREOTECNOLOGIAS COMO AMPLIAÇÃO DA COSMOPERCEÇÃO DE COLONIAL EM DANÇA

Vitória Pedro e Araujo¹

RESUMO

Esta pesquisa busca apresentar o conceito de “Coreotecnologias” enquanto estratégia artística de tecnodiversidade. Compreendemos a junção entre o movimento do corpo e a tecnologia como possibilidade de “contestar os pressupostos ontológicos e epistemológicos das tecnologias modernas” (HUI, 2020, p.18). Para tal, nosso estudo visa refletir sobre como podemos construir ações que possam escapar às noções algorítmicas universalistas, hegemônicas, coloniais e ocidentalizadas que se enraízam e buscam programar nossos corpos. Entendemos a relação direta do corpo nesse aspecto, pois “todas às vezes que se trata de valores ocidentais produz-se, no colonizado, uma espécie de retesamento, de tetania muscular” (FANON, 1968, P.32). Nesse caminho trazemos este corpo, que é alvo da disciplinarização e do adestramento civilizatório e ocidental, porém o trazemos também enquanto potência “local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações” (MARTINS, 2003, p.78). A partir disso, é possível reorganizar as nossas cosmopercepções de mundo e redescobrir outras formas de pensar a dança em diálogo com a tecnologia. Assim, podemos esgarçar o uso e as semioses artísticas a partir de seu contato com o universo digital. Como metodologia: 1) Faremos uma revisão bibliográfica, 2) Estudo de caso onde analisaremos as ações e reverberações das duas primeiras edições do Festival Redes em Movimento. Como resultado, a pesquisa irá apresentar um artigo que auxiliará na difusão desse tema tão importante e atual.

Palavras-chave: Coreotecnologias; Tecnodiversidade; Dança; Cosmopercepção; Estudos Decoloniais.

ABSTRACT

This research seeks to present the concept of "Coreotechnologies" as an artistic strategy of technodiversity. We understand the junction between body movement and technology as a possibility to "contest the ontological and epistemological assumptions of modern technologies" (HUI, 2020, p.18). To this end our study aims to reflect on how we can construct actions that can escape the universalistic, hegemonic, colonial and westernized algorithmic notions that take root and seek to program our bodies. We understand the direct relationship of the body in this aspect because "every time that we deal with Western values, a kind of retrenchment, of muscular tetany is produced in the colonized" (FANON, 1968, P.32). On this path we bring this body, which is the target of civilizing and Western disciplinarization and training, but we also bring it as a potency "site of a knowledge in continuous movement of formal recreation, remission and transformations" (MARTINS, 2003 p.78). From this it is possible to reorganize our cosmoperceptions of the world and rediscover other ways of thinking dance in dialogue with technology. Thus, we can fray the use and the artistic semiotics from its contact with the digital universe. As methodology: 1) We will make a bibliographical revision, 2) a case study where we will analyze the actions and reverberations of the first two editions of the Festival Redes em Movimento. As a result, the research will present an article that will help the diffusion of this important and current theme.

Key-words: Coreotechnologies; Technodiversity; Dance; Cosmoperception; Decoloniality studies.

¹ Graduanda do Bacharelado em Teoria da Dança, na UFRJ, cursando o último período, orientada pelo professor Felipe Ribeiro. Bolsista de extensão II (PROFAEX, PR5 UFRJ) do projeto “Dança e Educação Ambiental no Ensino Básico”, desde 2020. Foi Bolsista de Eventos Estudantis I (PR7 UFRJ) do projeto “Redes em Movimento”, em 2021 e 2022. É artista, dançarina, performer, arte-educadora e produtora cultural.

1. Contextualizações

Para contextualizar essa pesquisa² é importante compreendermos que a sociedade ocidentalizada é marcada por relações de poder, que foram introduzidas em diferentes períodos históricos, dentre as quais destaco a colonialidade, o regime disciplinar e o neoliberalismo. Tais contextos afetam diretamente nossos conceitos sobre o corpo, e por consequência, seus movimentos e desejos de mover.

O conceito de colonialidade aponta que os “legados do colonialismo podem continuar existindo mesmo depois do fim da colonização formal e da conquista da independência econômica e política” (MALDONADO-TORRES, 2020, p.28). Deste modo, desde a escravidão colonial, período de violência brutal e massacre da população negra e indígena, a partir da colonialidade o eixo europeu busca direcionar verdades absolutas como tentativa de colonização do ser, saber e poder. Para, assim, impor e manter uma dominação hegemônica³. Sob essa imposição eurocêntrica, os “territórios indígenas são apresentados como ‘descobertos’, a colonização é representada como um veículo de civilização, e a escravidão é interpretada como um meio para ajudar o primitivo e sub-humano a se tornar disciplinado” (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 33). Essa narrativa enviesada que buscou enfatizar uma soberania da visão de mundo eurocêntrica nos faz perceber que este processo “civilizatório” foi uma tentativa de apagamento e aniquilação de saberes e vivências que não fossem a dos europeus. Pois como aponta a doutora em letras/literatura comparada Leda Maria Martins (2021, p.34):

O domínio da escrita foi instrumental na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus. Tornando exclusiva a escrita letrada como fonte de conhecimento, seu domínio se superpunha, negligenciava e tentava abolir outros sistemas e conteúdos, não considerados pelo colonizador saberes qualitativos, ou sequer um saber.

Essa separação do “oral” e do “escrito” é proveniente das filosofias e modos de produção de conhecimento eurocêntricos que, sob o modelo cartesiano, visam segmentar e dicotomizar a vida como um todo. Deste mesmo núcleo filosófico resulta a divisão entre

² Este estudo é um desdobramento da pesquisa realizada para a produção do meu TCC de Bacharelado em Teoria da Dança na UFRJ.

³ Este termo se refere a um grupo que tenta dominar outros querendo direcionar as normas sociais a serem seguidas como universais, ou seja, “[...] a supremacia de um grupo social se manifesta de dois modos, como ‘domínio’ e como ‘direção intelectual e moral” (GRAMSCI, 2007, p.1516 *apud* SILVA, 2016, p. 9).

“corpo” e “mente”. Assim, o europeu tentava invisibilizar e deslegitimar os saberes produzidos em corpo, pois considerava que o intelecto e a razão se produziam de forma dicotômica ao corpo. Essa noção surge, pois, a partir da “racionalidade eurocêntrica, o ‘corpo’ foi fixado como ‘objeto’ de conhecimento, fora do entorno do sujeito/razão” (QUIJANO, 2005, p.129). Como exprime Martins (2021, p.33):

No sistema colonial, a ênfase na escritura prolonga essa ilusória dicotomia entre o oral e o escrito, este, sim, tornado instrumento das práticas de dominação e das desiguais relações de poder e das estratégias de exclusão dos povos que privilegiavam as performances corporais como formas de criação, fixação e expansão do conhecimento.

Mediante a esse contexto, percebemos as injunções da colonização, na qual a tentativa de centralização do conhecimento europeu e sua “perspectiva binária, dualista, de conhecimento, peculiar ao eurocentrismo, impôs-se como mundialmente hegemônica no mesmo fluxo da expansão do domínio colonial da Europa sobre o mundo” (QUIJANO, 2005, p.122). Logo, vemos, a partir disso, que ainda somos atravessados por muitos desses conceitos que foram impostos como hegemônicos, pois, as reverberações da colonialidade se mantêm até os dias atuais podendo “ser compreendida como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais” (MALDONADO-TORRES, 2020, p.36).

As noções hegemônicas de dicotomização e fragmentação foram a base para que mais tarde, durante o século XVIII, surgisse o que o filósofo Michel Foucault chama de Sociedade Disciplinar. Na tentativa de domesticar os corpos, o poder disciplinar se dissemina por diversas camadas sociais por meio de “um sistema minucioso de coerções disciplinares que garante efetivamente a coesão desse mesmo corpo social” (FOUCAULT, 2021, p.293). Estas coerções são presentes nas mais diferentes estruturas da sociedade, como, por exemplo, as escolas, os hospitais, os manicômios, dentre outros. Tais espaços buscam, a partir dessa perspectiva, adestrar os corpos e comportamentos para agirem conforme as normas do sistema dominante. O poder disciplinar busca controlar os indivíduos, utilizando de estratégias que atravessam diretamente o corpo, pois “nada é mais imaterial, nada é mais físico, mais corporal que o exercício do poder” (IBID., p.237).

A partir dessa investida de dominação corporal, durante a Revolução Industrial, o regime disciplinar buscava fabricar corpos fundados na relação de produção e reprodução, sob um sistema de repetição mecânica que aponta para o corpo enquanto máquina, isento

de seus próprios desejos e vontades, apenas repetindo os movimentos sistematizados. Tal contexto é consequência das estratégias de poder direcionada aos corpos, já que se acreditava “que o investimento do corpo pelo poder devia ser denso, rígido, constante, metuculo” (FOUCAULT, 2021, p.237).

A disciplinarização, deste modo, se faz presente em múltiplas camadas da sociedade, tecendo uma rede de injunções do poder e de tentativas de controle dos indivíduos. Essas injunções poderiam ser coercitivas, utilizando a força para moldar os corpos, mas também poderiam estar de forma subliminar nas práticas que constituem o *habitus*⁴ da sociedade. Assim, tal tentativa de padronização e encaixotamento dos corpos impostos pela “universalidade” hegemônica do poder disciplinar se efetivava e difundia pelas sociedades. Pois, como aborda Foucault (2021, p.21):

[...] disciplina nem é um aparelho nem uma instituição, à medida que funciona como uma rede que o atravessa sem se limitar a suas fronteiras. Mas a diferença não é apenas de extensão, é de natureza. Ela é uma técnica, um dispositivo, um mecanismo, um instrumento de poder [...] é o diagrama de um poder que não atua no exterior, mas trabalha o corpo dos homens, manipula seus elementos, produz seu comportamento, enfim, fabrica o tipo de homem necessário ao funcionamento e à manutenção da sociedade.

Percebemos que até os dias atuais somos atravessados pelos sistemas disciplinares “devido à repressão produzida por uma série de instituições sociais, com suas normas e regras que atuam sobre este corpo” (ALMEIDA, 2011, p.20). Importante destacar que a dominação europeia foi somada ainda à dominação norte-americana. Esta dominação está ligada diretamente a uma produção de corpos e seus desejos. Assim, as “potências” econômicas e militares, acima citadas, buscam programar os indivíduos ao redor do mundo a partir da imposição das percepções de mundo europeias e norte-americanas codificadas enquanto verdades únicas, universais e incontestáveis.

Ainda, é válido ressaltar que a tecnologia disciplinar encontrou “canais cada vez mais sutis, chegando até aos próprios indivíduos, seus corpos, seus gestos” (FOUCAULT, 2021, p.326). Tal tecnologia tem o olhar como estratégia de vigilância que busca programar uma autovigilância e autocontrole sobre si. “Um olhar que vigia e que cada um, sentindo-o pesar sobre si, acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo; sendo assim, cada um exercerá a vigilância sobre e contra si mesmo” (IBID., p.330).

⁴ Segundo Pierre Bourdieu *habitus* é “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que exprime, sob a forma de preferências sistemáticas, as necessidades objetivas das quais ele é o produto” (BOURDIEU, 1983, p.82-83).

Os regimes de poder citados até o momento não se anulam, porém, se acumulam como estratégia de manutenção da hegemonia dos grupos dominantes. Tais regimes se somam, ainda, ao neoliberalismo. Desde o século XX, “a monetarização da vida cotidiana ganhou, no mundo inteiro, um enorme terreno” (SANTOS, 2022, p. 56). As tecnologias da informação difundiram, com muita velocidade, as bases do sistema neoliberal pelo mundo e auxiliaram na “ficção [neoliberal] de um novo ser humano, ‘empresário de si mesmo’, plástico e convocado a reconfigurar-se permanentemente em função dos artefatos que a época oferece” (MBEMBE, 2014, p.14, grifo nosso). Assim, “todos os contextos se intrometem e superpõem, corporificando um contexto global, no qual as fronteiras se tornam porosas para o dinheiro e para a informação” (SANTOS, 2022, p.77). Essa aceleração deixa os indivíduos com possibilidades cada vez mais instáveis, pois o mercado a todo momento se reconfigura. Os corpos dos indivíduos se encontram, portanto, nessa dinâmica existencial de aceleração, instabilidade e ansiedade.

Com o auxílio das redes sociais, as hegemonias, agenciam as ações e desejos dos indivíduos, por meio de mecanismos de redes neurais sensíveis e programados a recolher os dados e transformá-los em insumos para o neoliberalismo. Estes dados, são vendidos às corporações e utilizados por elas para direcionar os consumos e os modos de produção de vida. Como exprimem, Sergio Silveira, Lucas Moura e Lucas Almeida (2019, p.5):

As plataformas são vorazes coletoras de dados. Elas organizam velhos e novos mercados e como intermediária das transações e dos relacionamentos ela obtém dados das interações. As plataformas são gerenciadas por algoritmos. Devido às dimensões que adquiriram, por causa da velocidade e do volume de transações que realizam seria impossível um gerenciamento humano. Não há como gerenciar tantas interações, realizar tantos negócios e coletar tantos dados sem a presença dos sistemas automatizados cujo coração são os algoritmos. O modelo das plataformas se tornou paradigmático e os dados ganharam ainda mais valor, se tornando insumos fundamentais para o capitalismo atual.

Este sistema “procura consolidar formas de vida e de consumo específicos” (SODRÉ, 2016, p.156). De todo modo, atualmente, “o relacionamento do sujeito humano com a realidade obriga-se hoje a passar pela tecnologia, em especial as tecnologias da informação, em todos os seus modos de realização” (SODRÉ, 2016, p.95). Vale ressaltar que, muitas das vezes, nos relacionamos com uma monotecnologia, ou seja, uma forma hegemônica de proposição tecnológica. Pois a história dos avanços tecnológicos é marcada por disputas de poder. Como salienta Yuk Hui (2020, p.201):

Depois da Guerra Fria, a competição crescente resultou em uma cultura monotecnológica que deixou de equilibrar progresso econômico e tecnológico, mas passou a assimilá-lo enquanto se movia rumo a uma linha de chegada apocalíptica. A competição baseada na monotecnologia está devastando os recursos da terra em prol da competição e do lucro e impedindo que qualquer dos participantes tome rotas ou caminhos alternativos.

Diante disso, em prol do lucro, competição e manutenção da dominância, de um grupo minoritário, se dá uma exploração inconsequente dos recursos do planeta terra. Logo, o sistema neoliberal reforça e amplia as hegemonias dos sistemas anteriormente descritos nesse texto. Como sabemos, não “há nada de intrigante em termos civilizatórios: essa realidade só é possível porque a modelização ou as imagens já estão inscritas na própria cultura, na mediação do sujeito consigo mesmo” (SODRÉ, 2016, p.99). Deste modo, o acúmulo das injunções de poder da colonialidade, do regime disciplinar e do neoliberalismo buscam programar os nossos corpos, desejos e moveres para a manutenção da hegemonia.

2. O conceito de Coreotecnologia

A etimologia da palavra Coreotecnologia aponta para uma junção da palavra coreo, oriunda do grego <<*choros*>>⁵ que significa dança, com a palavra tecnologia, ou seja, a relação entre dança, ou movimento, e tecnologia. O termo coreotecnologia, criado por nós, é utilizado para se referir a noção de dança em diálogo com a tecnologia de modo a gerar e valorizar outras cosmo percepções de mundo que contrapõem as injunções de poder hegemônicas. Logo, a partir disso, podemos pensar os cruzamentos da dança com a tecnologia sob um prisma tecnodiverso decolonial⁶ e anticapitalista. Visto que a tecnodiversidade nos direciona a uma “experimentação nas artes e tecnologias para o futuro” (HUI, 2020, p.187). Essa experimentação possibilita uma pluralidade de tecnologias que escapem a competição unidirecional da monotecnologia neoliberal. Ainda ressaltamos que tal “diversificação de tecnologias também traz implícita uma diversificação de modos de vida” (HUI, 2020, p.209). Compreendemos a importância da valorização de diferentes modos de vida, para uma não manutenção da hegemonia atual que violenta saberes distintos aos dos grupos dominantes e ocasiona, por meio da sua universalidade imposta ao mundo, um

⁵ Disponível em: <<https://origemdapalavra.com.br/palavras/coreografia>>. Acessado em: 08 de janeiro de 2023 às 09:00.

⁶ A “decolonialidade refere-se à luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos” (MALDONADO-TORRES, 2020, p.36).

epistemicídio de conhecimentos e saberes não hegemônicos. Como vimos, anteriormente, neste texto se faz necessário mudar o sistema atual e acreditamos na junção das artes (em mais específico, na nossa pesquisa, a dança) e da tecnologia para a valorização de múltiplas epistemologias e para a criação de novos mundos. Logo, como alude o geógrafo Milton Santos (2022, p.186):

As famílias técnicas emergentes com o fim do século XX – combinando informática e eletrônica, sobretudo – oferecem a possibilidade de superação do imperativo da tecnologia hegemônica e paralelamente admitem a proliferação de novos arranjos, com a retomada da criatividade.

Os avanços tecnológicos, que vivemos hoje, permitem uma nova configuração espaço-temporal, não vista antes, que promove meios férteis para pensarmos a vida e seus modos de produção. Sabemos que a colonialidade, o período disciplinar e o neoliberalismo construíram uma narrativa subjetiva acerca do espaço-tempo e a impuseram enquanto verdade absoluta para inferiorizar outras concepções que não correspondessem as mesmas por eles estabelecidas. Como aponta o autor Nelson Maldonado-Torres (2020, p.36):

[...] enquanto a modernidade ocidental atingiu uma identidade ao inventar uma narrativa temporal e uma concepção de espacialidade que a fez parecer como espaço privilegiado da civilização em oposição a outros tempos e espaços, a busca por uma outra ordem mundial é a luta pela criação de um mundo onde muitos possam existir, e onde, portanto, diferentes concepções de tempo, espaço e subjetividade possam coexistir e também se relacionar produtivamente.

Diante disso, salientamos que o “indivíduo e o mundo relacionam-se efetivamente por meio do tempo e do espaço” (SODRÉ, 2016, p.99). Deste modo, se faz importante compreender que o ciberespaço inaugura, ou, ainda, configura uma nova forma de relação, concepção e vivência do espaço-tempo. Por meio destes aspectos podemos pensar uma nova ordem mundial que permita a existência de múltiplas espacialidades e temporalidades, como citado por Maldonado-Torres.

O ciberespaço é um “espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores” (LEVY, 1999, p.93). Esse espaço aberto é virtualizado pelo fluxo desterritorializado e não se encontra imerso na cronologia temporal. Pois, essa “nova forma de vida implica uma intervenção profunda na dimensão espaciotemporal clássica: se retirarmos daquilo que chamamos de real o espaço e o tempo, teremos o virtual” (SODRÉ, 2016, p.100). Esta nova realidade que nos é apresentada possibilita novos modos de experienciar a vida.

Podemos relacionar o conceito de ciberespaço e seu alargamento temporal com a noção de Tempo Espiral, de Leda Maria Martins. Tempo Espiral, segundo Leda, se refere a noção não linear do tempo, onde o mesmo pode ser “experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, [...] simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica” (MARTINS, 2021, p.23). Tal noção do tempo “têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas sim, o movimento” (MARTINS, 2021, p.23).

Neste movimento do corpo em totalidade é que compreendemos o tempo, o espaço e percebemos o mundo. Pois é do corpo que deriva “um saber aurático, uma caligrafia rítmica, uma corpora de conhecimento” (MARTINS, 2021, p.36). Por este motivo, pontuamos a coreotecnologia como uma ampliação da cosmopercepção e não da cosmovisão. Visto que, na cosmopercepção percebemos o universo com o corpo inteiro, e sua amplitude de sentidos, sem as hierarquias da visão impostas pelas estruturas hegemônicas e separatistas.

É possível pensar, por meio da Coreotecnologia, essa ampliação da cosmopercepção decolonial por meio de várias estratégias, como videodanças, projeções, imersões, realidade virtual, realidade aumentada, aplicativos, redes sociais, sensores, hologramas, ambientes interativos, motion-capture, dentre outros. De modo que estas estratégias possam promover uma maior abertura dos corpos à sensibilidade, informações, críticas, criatividade e integração. Pois, a “decolonialidade requer não somente a emergência de uma mente crítica, mas também de sentidos reavivados que objetivem afirmar conexão em um mundo definido por separação” (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 48). Essa conexão proposta pela Coreotecnologia é presente para o artista que a propõe, mas também, para o “público” que a recebe. Pois, a “experiência sensorial do ‘espectador’ ultrapassa a das expressões externas do corpo [...] ele não mais se institui como mero espectador, e sim como membro orgânico de uma ambiência” (SODRÉ, 2016, p.106).

A Coreotecnologia pode viabilizar uma experiência que potencialize os corpos e vivências por meio da abertura desse corpo e diálogo com as tecnologias. O conceito de *hipercorpo*, segundo o filósofo Pierre Levy, se relaciona com a ideia de virtualização e coletivização do corpo. Diante disso, podemos expandir as percepções corporais de modo coletivo, construindo um “novo tipo de sensibilidade individual e coletiva” (SODRÉ, 2016, p.106). Uma sensibilidade que permita uma “concepção alterna e alternativa do tempo, de suas reverberações e de suas impressões e grafias em nosso modo de ser, de proceder,

de atuar, de fabular, de pensar e de desejar” (MARTINS, 2021, p.41). Pois, as “criações artísticas são modos de crítica, autorreflexão e proposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade, a comunidade” (MALDONADO-TORRES, 2020, p.48).

Além de promover experiências sensíveis, a Coreotecnologia busca, por meio das conexões tecnológicas, difundir o acesso a cosmopercepções, não hegemônicas, de filosofias que prezam a abertura do corpo e sua ativação sensorial, crítica e criativa, como as filosofias africanas, originárias, asiáticas, dentre outras. É primordial “a experimentação de outros saberes e epistemologias corporais divergentes daquela disponibilizada pela somatopolítica neoliberal” (PATZDORF, 2021, p.24). Pois, a partir dessa abertura a outros saberes, o corpo pode questionar, de forma crítica, sua realidade de modo a buscar transformá-la. Ao entrar em contato com os códigos de outras culturas e filosofias, os indivíduos podem reconhecer e valorizar outras cosmopercepções sem hierarquizações coloniais, disciplinares e neoliberais. Como cita Nelson Maldonado-Torres (2020, p.48):

Viver de uma maneira que afirme a abertura do corpo faz parte da atitude decolonial que não somente permite o questionamento crítico, mas também a emergência de visões do eu, dos outros e do mundo que desafiam os conceitos de modernidade/colonialidade. O corpo aberto é um corpo questionador, bem como criativo.

A abertura do corpo é extremamente importante para racharmos as estruturas hegemônicas. Pois, o corpo não é separado, dicotômico ou fragmentado, como tais estruturas buscaram impor, mas sim nossa experiência no mundo. O corpo aberto tem o poder de questionar as estruturas dominantes e, ainda, é criativo para descobrir novas possibilidades de experimentar a vida. O hiper corpo virtual que se coletiviza sedimenta a possibilidade de relembrar, valorizar e difundir as memórias e cosmopercepções diversas, que sofreram tentativas de apagamento, pelas normas dos sistemas estruturais, dentre os quais destaco a colonialidade, o regime disciplinar e o neoliberalismo. Ainda, a partir da abertura do corpo é possível reinventar mundos e ordens mundiais sob uma noção de tempo-espaço espiralar e plural. Assim, é fundamental que a classe da dança possa se debruçar sobre essa temática para poder reconhecer e criar caminhos de abertura corporal tecnodiversos, decoloniais e anticapitalistas.

3. Redes em Movimento

O projeto Redes em Movimento aqui é apresentado enquanto possibilidade Coreotecnológica de ampliação das cosmopercepções, no sentido de potencialização crítica, criativa e de difusão de saberes, na interrelação da dança com as redes sociais. Contudo, esta não é a única possibilidade para pensar a coreotecnologia, apenas uma delas. Destaco que este projeto faz coro a outros que também visam ações de multiplicação e acesso à arte e à informação não hegemônicas.

O Redes em Movimento surgiu em 2021, a partir do Edital n.º 355/2021 - Apoio a Eventos de Estudante, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o objetivo estimular e disseminar as múltiplas criações, produções, ensinamentos e pesquisas em dança, através do incentivo à criatividade e expressividade artística. O Festival já realizou duas edições, sendo a primeira em 2021 e a segunda em 2022. Dentre as atividades⁷, já desenvolvidas pelo projeto, estão: Mostra Reels de VideoDança; Série “Indica Aí”; Oficinas; Live “Dança e Produção na Pandemia”; #UFRJEMMOVIMENTO. Através dessas ações que se relacionam o festival procura promover uma partilha de saberes entre artistas, dançarinos e demais interessados.

O projeto foi idealizado por mim (Vitória Pedro e Araujo), e pelas discentes do Bacharelado em Dança e Bacharelado em Teoria da Dança, Nathalia Leite e Tatiana Maria. Pontuo, aqui, que o Festival foi criado no contexto pandêmico, no qual nos encontrávamos, mundialmente, enfrentando um momento complexo em inúmeros sentidos. Nós consideramos que este evento poderia, portanto, oferecer uma espécie de acolhimento e respiro em meio a tanto caos. Mas também, tínhamos como intuito levantar ações que promovessem reflexões e questionamentos, para assim incentivar a pesquisa, criatividade, autoconhecimento, a valorização de conhecimentos plurais, em uma nova configuração espaço-temporal. Nos propomos a conectar pessoas em rede, criando um hiperorganismo virtualizado artístico. Utilizamos primordialmente o Instagram enquanto uma plataforma que foi esgarçada em seu máximo para o nosso evento, ou seja, por meio de todas as suas ferramentas, como: Lives, IGTV, Reels, Stories e Posts. Assim, utilizamos esta plataforma de rede social enquanto uma estratégia de uso das novas tecnologias para a difusão artística.

⁷ Aqui neste artigo, por uma questão de espaço, iremos apenas tecer reflexões sobre a atividade da Mostra Reels.

Sabemos que o neoliberalismo vem influenciando as nossas formas de utilizar a internet, mediante a tentativa de controle unidirecional das “potências” monotecnológicas. Tal questão, vem afetando, ainda, as formas de produção artística dentro e fora das redes sociais. Dentro do TikTok e do Reels-Instagram vemos um formato cada vez mais padronizado de criação coreográfica. Somos atravessados por essa aceleração e padronização da experiência e imersos na lógica mercadológica que busca agenciar nossos corpos e desejos por meio de mecanismos algorítmicos sensíveis. Por conseguinte, vemos a necessidade de fomentar outros moveres na relação da dança e vídeo no contexto das redes sociais, para uma abertura do corpo. Saliento, ainda, que as plataformas do Reels possuem ferramentas de edição que podem aprofundar o diálogo entre o movimento e a tecnologia.

A partir disso, construímos a Mostra Reels de Videodança para estimular a criatividade e a pluralidade da corporeidade em tela. Um dos critérios de participação era que os vídeos inscritos fossem autorais e integrassem edição e dança. Assim, por meio do vínculo entre dança e tecnologia, nos interessava viabilizar um espaço-tempo onde inúmeros saberes e histórias corporais pudessem ser valorizados através das experiências singulares e criativas de cada participante. As inscrições para participar da Mostra foram gratuitas, e para maiores de 18 anos. Os artistas puderam expor suas produções através de vídeos entre 15 e 59 segundos, seguindo o formato vertical 9:16. As duas edições da Mostra foram abertas às pesquisas de movimentações, coreografias, em qualquer estilo de dança.

Conseguimos, portanto, com a Mostra⁸ construir um espaço virtual plural, sob a noção de tempo espiralar, que apresentava a partilha de saberes corporais diversos. Pois, os vídeos participantes apresentavam diferentes cosmopercepções, corporeidades, memórias e histórias para além das hegemonias estruturais. Consideramos que é importante “aproveitar a multiplicidade de atividades, pensamento, criatividade, etc., e torná-los parte de estratégias e esforços para efetivamente descolonizar o poder, o saber e o ser” (MALDONADO-TORRES, 2020, p.49). Assim, esta atividade pôde tanto auxiliar na abertura do corpo à criatividade para além das práticas padronizadas mercadológicas de criação, quanto na difusão plural de cosmopercepções, referências e informações que confrontam as injunções de poder da colonialidade, disciplinarização e neoliberalismo.

⁸ Vídeos Mostra Reels. Disponível em: < <https://www.instagram.com/redesemmovimento>>. Acessado em: 08/01/2023 às 18:15.

4. Considerações Finais

Iniciei essa pesquisa buscando identificar algumas estruturas de poder que tentam agir sobre os nossos corpos até a atualidade. Para então destacar a importância da coreotecnologia para atualidade mediante a opressão desses sistemas hegemônicos. Além disso, apresentei a potência da coreotecnologia enquanto vínculo entre dança e tecnologia e como seus aspectos podem auxiliar num projeto de abertura do corpo e hipercorpo. Para que assim, de forma individual e coletiva, possamos expandir nossas cosmopercepções para agir de forma questionadora, criativa, sensível e transformadora. Ademais, pontuei sobre como a Mostra Reels de Videodança do Festival Redes em Movimento pode ser um exemplo de ação coreotecnológica de ampliação criativa e difusão plural de saberes. Logo, a partir da coreotecnologia proponho pensarmos em ações e moveres tecnodiversos, decoloniais e anticapitalistas que possam perturbar a colonialidade, o regime disciplinar e o neoliberalismo.

Referências

ALMEIDA, MARCUS VINICIUS MACHADO DE. **A selvagem dança do corpo**. – 1. ed. – Curitiba: CRV, 2011.

BERNARDINO-COSTA, JOAZE; MALDONADO-TORRES, NELSON; GROSFÓGUEL, RAMÓN (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico**. Belo Horizonte: Autentica, 2020.

BOURDIEU, PIERRE. **Sociologia**. RENATO ORTIZ (org.). Tradução Paula Montero e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A, 1968.

FOUCAULT, MICHEL. **Microfísica do poder**. - 11. ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2021.

HUI, Y. **Tecnodiversidade**. Traduzido por AMARAL, H. São Paulo: UBU Editora, 2020.

LEVY, PIERRE. **Cibercultura**. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **O que é o virtual?**. Tradução Paulo Neves. – 2. ed. – São Paulo: Editora 34, 2011.

MARTINS, LEDA MARIA. PERFORMANCES DA ORALITURA: CORPO, LUGAR DA MEMÓRIA. **Letras**, [S. l.], n.26, p.63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>. Acessado em: 18 de setembro de 2022 às 12:10.

_____. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo tela – 1. ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, ACHILLE. **Crítica da razão negra**. Tradução Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.

ORIGEM DA PALAVRA. **Site**. Disponível em: <<https://origemdapalavra.com.br/palavras/co-reografia>>. Acessado em: 10/01/2023 às 09:00.

PATZDORF, DANILO. Artista-educa-dor: A somatopolítica neoliberal e a crise da sensibilidade do corpo ocidental. **Urdimento**, v.1, n.40, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19373>>. Acessado em: 08 de junho de 2022 às 18:00.

QUIJANO, ANIBAL. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. *In*: _____. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acessado em: 20 de janeiro de 2022 às 20:00.

REDES EM MOVIMENTO. **Instagram**. Disponível em: <<https://www.instagram.com/rede-semmovimento>>. Acessado em: 10 de janeiro de 2023 às 18:15.

SANTOS, MILTON. **Por uma outra globalização**: do pensamento único a consciência universal. – 33. ed. – Rio de Janeiro: Record, 2022.

SILVA, DEISE. Hegemonia e educação: teoria e prática para a mudança política. *In*: JOINGG – JORNADA INTERNACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EM ANTONIO GRAMSCI, 1., 2016, Fortaleza. **Anais eletrônicos...** Fortaleza, CE: I JOINGG, 2017. ISSN 2526-6950. Disponível em: <<http://www.ggramsci.faced.ufc.br/anais-i-gt5>>. Acessado em: 29 de dezembro de 2021 às 13:00.

SILVEIRA, SÉRGIO et al. A reprogramação da sociedade nos discursos sobre algoritmos. Anais do VI Simpósio Internacional LAVITS. **Anais eletrônicos...** Salvador: LAVITS, 2019. p. 1-22. Disponível em: <https://lavits.org/wp-content/uploads/2019/12/Silveira_Moura_Almeida-LAVITISS-2019.pdf>. Acessado em: 29 de dezembro de 2021 às 13:15.

SODRÉ, MUNIZ. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. – 2. ed. – Rio De Janeiro: Mauad X, 2016.

O DESLIZAMENTO ENTRE ARTE E SAGRADO: RITUAIS RELIGIOSOS AFRO-BRASILEIROS SOB A ÓTICA DA ARTE COMO VEÍCULO DE JERZY GROTOWSKI

Aíssa Bianca de Souza Batista¹
Lidia Olinto²

RESUMO

O objetivo deste trabalho é tecer alguns pontos de contato entre a “Arte como Veículo”, última fase de trabalho do renomado diretor polonês Jerzy Grotowski e duas manifestações culturais tradicionais brasileiras de matriz africana, a Umbanda e a Congada. Trata-se de uma pesquisa ainda inicial que visa identificar elementos dessas práticas culturais brasileiras, distintas entre si, que dialogam com conceitos-chaves enquanto “palavras-praticadas” da Arte como Veículo em Grotowski.

Palavras-Chave: Grotowski; Arte como Veículo; Umbanda; Congada; Ritual.

ABSTRACT

This work seeks to point out the relationship between “Art as a Vehicle”, the last phase of work by the renowned Polish director Jerzy Grotowski, and two traditional African-Brazilian manifestations, Umbanda and Congada. This is still an initial research that aims to identify elements of these distinct Brazilian cultural practices that dialogue with key concepts as “practiced words” of Art as a Vehicle in Grotowski.

Keywords: Grotowski; Art as a Vehicle; Umbanda; Congada; Ritual.

1. Arte como veículo (1986-1999)

A pesquisa na Arte como Veículo, fase final da trajetória de Grotowski, buscava o trabalho do atuante sobre si mesmo, a partir de cantos e danças de origem africana e também afro-caribenha (esta última em especial). Ou seja, tratava-se de encontrar, através das ferramentas performativas (cantos e danças) tiradas do contexto estritamente religioso dos rituais já pré-estabelecidos, um nível de precisão na movimentação de energia e conexão com o próprio, que Grotowski denominava “verticalidade”. Assim, a Arte como Veículo partia de dois focos básicos: transmissão e objetividade do ritual. A transmissão está relacionada à relação “hereditariedade” entre Grotowski e Thomas Richards, a quem o diretor nomeou como herdeiro oficial de sua pesquisa (SLOWIAK & CUESTA, 2007); e a objetividade do ritual diz respeito a uma organização que opera como um meio que conduz ao trabalho sobre si, uma estrutura que age como um veículo de trabalho do atuante sobre si mesmo. Grotowski tinha usado o termo “veículo” quando declarou que “o teatro e o ato de

¹ Graduanda do Departamento de Artes Cênicas – CEN / Instituto de Artes da Universidade de Brasília – IdA/UnB.

² Mestre e doutora em Artes da Cena pela UNICAMP e, atualmente professora do CEN-UnB e FADM.

representar são para nós uma espécie de veículo que nos permite emergir de nós mesmos, realizarmo-nos” (GROTOWSKI *apud* PEREIRA, 2015, p.33).

A não exigência de uma plateia, de um espectador, se configurou como uma das maiores características da Arte como Veículo. Nesse sentido, é uma prática essencialmente voltada aos atuantes. No entanto, não era proibido que alguém testemunhasse tal prática, ou como foi nomeada, *Action* (Ação). A *Action* se tratava de uma obra performática constituída por uma estrutura fixa e precisa de movimentos (ações psicofísicas) e cantos tradicionais de origem dos Caraíbas e da África. Grotowski defendeu que era no rigor, na precisão e na objetividade do ritual que o atuante atingiria o estado de trabalho sobre si mesmo. Motta-Lima, ao descrever tal processo, explicou que

o ator, utilizando os cantos, passa de uma energia mais luminosa e sutil que o conecta a essa “outra coisa” que não se quer nomear e que não tem mesmo um nome específico. E depois, fazendo a trajetória inversa, o ator volta à energia mais vital trazendo os efeitos dessa conexão elevada (MOTTA-LIMA, 1999, p.86).

É evidente que, apesar da *Action* ter sido uma obra apreciável, seu sentido estava longe das espetacularidades “tradicionais” ou, especialmente do que se entende por “teatro” na tradição eurocêntrica. Como já se afirmou, o objetivo era uma conexão consigo e com algo maior, sem se associar a qualquer religião. Era algo de ordem espiritual/gnóstica, ao qual Grotowski atrelou ao que se conhece por ancestralidade. Seus últimos escritos sugerem uma busca da ancestralidade, na qual estaria a resposta de tudo. O *performer/atuante* se vale de cantos tradicionais para de certo modo se “descobrir” em si mesmo, e se conectar com aquilo que de mais antigo habita o seu ser.

Será a essência o passado escondido da memória? Não faço ideia. Quando eu trabalho próximo da essência, tenho a sensação que a memória se atualiza. Quando a essência é ativada, é como se fossem também ativadas fortes potencialidades. A reminiscência é talvez uma dessas potencialidades (GROTOWSKI, 2006, p.378).

2. Arte como veículo *versus* arte como apresentação

De um lado tem-se “o elo-espetáculo, o elo-ensaio para o espetáculo, [e] o elo-ensaio não de todo para o espetáculo” (GROTOWSKI, 2007, p. 230) ao se referir a montagens de espetáculos propriamente ditas. Do outro, tem-se “algo de muito antigo, mas desconhecido na nossa cultura de hoje: a arte como veículo [...] que não procura criar a montagem na percepção dos espectadores, mas nos artistas que agem” (GROTOWSKI, 2007, p. 230).

Na Arte como Veículo, o trabalho sobre si se dá a partir de rituais de tradições antigas. Grotowski alerta sobre que tipo de ritual se refere:

Quando falo do ritual não me refiro a uma cerimônia, nem a uma festa; e ainda menos a uma improvisação com a participação de gente de fora. Não falo de uma síntese de diversas formas rituais provenientes de lugares diferentes. Quando me refiro ao ritual, falo da sua objetividade; quer dizer que os elementos da Ação são os instrumentos de trabalho *sobre o corpo, o coração e a cabeça dos atuantes* (GROTOWSKI, 2007, p.232).

Há que se destacar que, na Arte como Veículo, Grotowski, não por acaso, chamou o artista participante de *performer/atuante/doing* para diferenciá-lo do ator/atriz de teatro. E definiu *Performer* ao sustentar que o conhecimento é alcançado a partir do ato de fazer, de agir. Nas suas palavras, o *Performer* é “um homem de ação. Ele não é alguém que faz de outro. Ele é um fazedor, um sacerdote, um guerreiro: está fora dos gêneros estéticos” (GROTOWSKI, 2006, p.376).

Ao contrário da arte como apresentação, na Arte como Veículo “a montagem é feita para atingir a percepção do *doing* e, portanto, espectadores, renomeados aqui ‘testemunhas’, podem ou não estar presentes” (MOTTA-LIMA, 2014, s/n). E completa Motta-Lima: “não existe mais a preocupação com a produção de um efeito sobre o observador, nem com a comunicação de um sentido ou significado para possíveis espectadores” (MOTTA-LIMA, 1999, p.84).

Na Arte como Veículo buscava-se estabelecer através dos trabalhos com cantos e danças de tradição um refinamento da energia cotidiana, gerando uma espécie de movimento vertical, de baixo para cima e, depois, de cima para baixo. O diretor compara este movimento vertical com o de um elevador:

a arte como veículo é como um elevador muito primitivo: é uma espécie de cesto puxado por uma corda, com a ajuda do qual o atuante se eleva rumo a uma energia mais sutil, para descer *com* ela até o corpo instintual. Essa é a *objetividade* do ritual (GROTOWSKI, 2007, p.234).

Nesse sentido, torna-se fundamental apresentar a noção de “essência” para Grotowski. Em seu texto “*Tu es le fils de quelqu’un*” [Você é Filho de Alguém] (1987), o diretor disserta sobre a presença de dois registros, que se dão de forma simultânea no trabalho da Arte como Veículo. Nos ensina que há o “registro do instinto” e o “registro da consciência” (GROTOWSKI, 1987, p.36), e que esses dois registros podem estar simultaneamente acionados pelo que chama de “Eu-Eu”. Assim, o acionamento do “Eu-Eu” diz respeito a se

duplicar enquanto age e observa, de modo que se esteja entregue e, ao mesmo tempo, consciente da ação que realiza. Nas suas palavras: “Eu-Eu não significa estar dividido em dois, mas ser-se duplo. A questão é ser-se passivo na acção e activo na observação (reverter o hábito). Passivo: estar receptivo. Activo: estar presente” (GROTOWSKI, 2006, p.377). Em outras palavras: “É esta consciência vigilante que faz de você um homem. É algo muito exato e é justamente essa tensão entre as duas extremidades que cria uma contraditória e misteriosa plenitude (GROTOWSKI, 1987, p.37, tradução nossa).

A plenitude que se dá com a tensão entre o instinto e consciência conduz o *Performer* à sua própria essência até descobrir (ou retornar ao) o que existe de mais antigo em seu ser. Como já se afirmou, a pesquisa na Arte como Veículo busca uma conexão ancestral, e para isso, Grotowski afirmou que:

Primeiro a corporalidade de alguém conhecido, e depois cada vez mais e mais distante, a corporalidade de um desconhecido, o antepassado. [...] Este é o fenômeno da reminiscência, como se recordássemos o *Performer* do ritual primordial. Cada vez que descubro algo, tenho a sensação de que é aquilo que me recordo” (GROTOWSKI, 2006, p.378).

Um outro termo importante a ser apresentado é o de verticalidade. A verticalidade está intimamente atrelada à energia, porque está relacionada à movimentação/troca de uma energia mais densa para uma energia mais leve: “verticalidade – o fenômeno é de ordem energética: energias pesadas, mas orgânicas (ligadas às forças da vida, aos instintos, à sensualidade) e outras energias, mais sutis” (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990], p.235). O refinamento da energia deve ser feito, segundo Grotowski, de maneira artesanal e impecável, como se se construísse uma escada, uma “escada de Jacó”, em que “tudo depende da competência artesanal com que se trabalha, da qualidade dos detalhes, da qualidade das ações e do ritmo, da ordem dos elementos” (GROTOWSKI, 2007, p.235).

Convém também falar da noção de sagrado em Grotowski, já que o trabalho na Arte como Veículo não diz respeito à reprodução de formas espetaculares religiosas, se afastando, então, das formas convencionais tanto de teatro e dança da tradição ocidental como de comportamentos espetaculares sagracionais sistematizados. Há que se atentar, portanto, para o fato de que Grotowski não se associa a qualquer religião específica. Suas artes rituais se dão de modo laico.

Os campos do artístico e do espiritual estão em permanente deslizamento de modo que é impossível compreender a pesquisa de Grotowski atendo-se apenas a um desses campos. É justamente na arte que Grotowski vai encontrar a possibilidade de ser um 'investigador espiritual', pois o terreno da arte permaneceria como um espaço de pesquisa não submetido a correntes religiosas ou de fé (MOTTA-LIMA, 2010, p.2).

No entanto, se uma pessoa brasileira adepta ou simpatizante a alguma religião (e agora falamos sim de religião) de matriz africana observar bem alguma produção da Arte como Veículo³, ela poderá tecer muitos pontos de contato, semelhanças entre os cantos e danças das "fontes" utilizadas por Grotowski e seus colaboradores com manifestações culturais tradicionais da cultura afro-brasileira, como a Umbanda, o Candomblé ou a Congada. Vozes vibrantes em corpos completamente entregues a um evidente trabalho interno. E o intuito desse artigo é justamente apontar e analisar algumas dessas conexões possíveis e esse será o foco do próximo tópico.

3. Entrelaçando conceitos da arte como veículo grotowskiana e características dos rituais afrodiáspóricos brasileiros

Cumprе salientar que embora as manifestações pesquisadas não sejam iguais entre si e nem iguais às fontes (cantos e danças de origem afro-caribenhas e africanas) utilizadas por Grotowski, elas apresentam características que as aproximam do conceito de Arte como Veículo grotowskiano.

4. Comportamentos espetaculares

Um primeiro ponto de aproximação entre as manifestações brasileiras, Umbanda e Congada, e a Arte como Veículo está no fato de serem práticas cênicas ligadas direta ou indiretamente a rituais religiosos, não sendo, portanto, espetáculos artísticos. Nesse sentido, tanto a Umbanda como a Congada, embora distintas entre si, se inserem no campo de estudos da Etnocenologia, pois tal disciplina:

tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer 'extracotidianas' (BIÃO, 1998, p.95).

³ Há disponível *The Living Room* em: <<https://www.youtube.com/watch?v=abvov7z5W6c>>.

Os rituais da Umbanda se apresentam de maneira essencialmente cênica: a organização das sessões, a forma com que os médiuns se portam (incorporados ou não), os gestos, os movimentos e os cantos evidenciam uma espetacularidade de ordem extracotidiana, mesmo que, para quem é dessa tradição, sejam práticas que se tornam de certo modo cotidianas, tendo em vista a regularidade com que ocorre na vida de seus praticantes. De forma que é possível considerar o conjunto de elementos constantes neste ritual como uma “prática espetacular não especificamente artística” (BIÃO, 1999, p.15).

Já o cortejo da Congada, talvez de maneira mais evidente ainda, se mostra um comportamento espetacular organizado. A representação dos reinados na Festa de Nossa Senhora do Rosário, por si só, é espetacular. Todo o comportamento dos participantes, as roupas que vestem, as bandeiras, o rosário de contas, o bastão, os cantos e danças compõem um espetáculo de rua, mesmo que a intenção de seus praticantes seja de ordem devocional e artística na construção ocidental.

Desse modo, Umbanda e Congada são formas espetaculares de caráter religioso dotadas de particularidades e pertencentes a um determinado grupo social, se encaixando na noção de “comportamento espetacular” da Etnocologia que, de acordo com Pradier, englobaria toda e qualquer “forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (PRADIER *apud* DUMAS, 2010, p.2).

De modo ao mesmo tempo similar e distinto, a Arte como Veículo de Grotowski também é pesquisa que inegavelmente está no território das artes cênicas e que tem como fontes cantos e movimentos cuja origem está em rituais afrodescendentes, no caso, o vodu haitiano e o africano. Todavia, na Arte como Veículo há um deslocamento da dimensão religiosa em um sentido estrito, isto é, os cantos e as danças desprendem-se de sua função sagrational, não constituindo, portanto, um ritual religioso propriamente dito.

5. Objetividade do ritual

A objetividade do ritual nas produções da Arte como Veículo em Grotowski se revela na precisão de cada canto e cada movimento, isto é, se manifesta por uma eficácia concreta dos movimentos e dos cantos capazes de re-presentificar a qualidade psicofísica almejada, viabilizando o movimento vertical de energia do atuante. Neste aspecto, a Umbanda e a

Congada aqui pesquisadas se aproximam de modo pontual, apesar das muitas especificidades quanto a essa questão.

Na Arte como Veículo, a canção funciona como se fosse um mapa, que age de forma a orientar o atuante fazendo com que ele se conecte ao trabalho. Há uma troca dialógica e sensível entre o canto e o atuante a cada repetição do mesmo, que permite que se atinja a qualidade vibratória específica do canto, através de seus ritmos, melodias e respirações. Richards (2012) associa diretamente o sentido que emerge do canto também aos impulsos do corpo. E completa:

o canto de tradição é como uma pessoa. [...] O canto de tradição, com os impulsos ligados a ele, é “uma pessoa”. Quando começamos a captar as qualidades vibratórias, isso encontra seu enraizamento nos impulsos e nas ações. Depois de uma hora para outra, esse canto começa a nos cantar. Esse canto antigo me canta; não sei mais se estou descobrindo esse canto ou se eu sou esse canto (RICHARDS, 2012, p. 143).

De modo similar, as danças e os cantos tradicionais brasileiros ou “pontos” cantados são fundamentais para que o objetivo do ritual como um todo se realize. Tanto na Umbanda como na Congada é necessário cantar os “pontos” para haver a conexão do praticante com o mundo espiritual, o sagrado; conexão essa chamada de “incorporação”. Também certos movimentos do corpo, comumente classificados como danças, funcionam como ferramentas, veículos dessa transformação psicofísica/energética denominada incorporação. “Nos congados a adequação do gesto e do canto é fundamental: há cantos específicos para caminhadas, levantamento de mastros, saudações, evocações, cruzamentos, passagens de portas e interseções” (MARTINS *apud* BRASILEIRO, 2012, p.135). E na Umbanda: “as movimentações, os toques e os cantos estruturam o ritual, são sua espinha dorsal” (RODRIGUES & TURTELLI, 2017, p.146).

Assim, a objetividade ritual na Umbanda se dá tanto em uma dimensão individual como coletiva, concomitantemente. Nas palavras de Rodrigues e Turtelli:

Os movimentos realizados pelos umbandistas levam a uma autopercepção como também a uma integração grupal. Para os umbandistas o grupo forma uma corrente que ampara, protege e potencializa o ritual ao concentrar e delimitar as forças que serão trabalhadas (RODRIGUES & TURTELLI, 2017, p.146).

Na Umbanda, portanto, todos esses elementos (cantos e danças feitos individualmente e coletivamente) formam um conjunto que promove um ambiente propício para que o objetivo do ritual se dê plenamente.

Já o ciclo vital do fenômeno ritual congadeiro, para Leda Maria Martins (1997), se torna fértil através da palavra, que é cantada. É também fundamental, segundo a autora, que ocorra uma complementaridade entre os seres participantes do ritual, que é material e espiritual, entre novos e antigos, humanos e divinos, de forma que tal complementaridade promove o equilíbrio entre as qualidades do acontecimento.

Nesse sentido, está presente na Umbanda e na Congada uma “objetividade do ritual”, que, se não similar ao menos próxima ao sentido almejado por Grotowski e seus colaboradores na Arte como Veículo, uma vez que os cantos e as danças articuladamente possuem certa efetividade enquanto elementos que cumprem seu papel de modo pontual, estabelecendo o ambiente necessário e a transformação psicofísica/energética do praticante.

6. Linha orgânica *versus* linha artificial

Analisando a Umbanda e a Congada, no que diz respeito à lógica orgânica ou artificial, constata-se que ambas estariam na linha orgânica, assim como a Arte como Veículo de Grotowski. Nos três casos, o corpo age em um fluxo contínuo e não em *staccato*, os movimentos iniciam no centro do corpo (partem da coluna vertebral) e depois reverberam para a periferia (braços e pernas) e não começam na periferia e migram para o centro. Também a composição de signos se dá dentro da lógica orgânica, ou seja, identificam-se “matrizes” de movimentos que se repetem, mas cuja execução em termos de composição formal varia relativamente bem mais de praticante para praticante. Na linha artificial, comparativamente, a precisão formal é muito maior, não variando tanto de atuante para atuante em termos formais (forma do movimento) e também variando de momento para momento, aberto a mudanças de acordo com o que ocorre, quase numa lógica de jogo improvisacional. Resumindo, podemos identificar os mesmos indícios de organicidade, “sintomas” resumidos por Motta-Lima (2012, p.277-278) como:

- o corpo funciona/responde a partir do centro e não das extremidades;
- o corpo funciona em fluxo e não em bits (em pequenos cortes);
- o corpo aparece como um fluxo de impulsos vivos;
- o organismo está em contato com o ambiente, em encontro com outro;
- o corpo está totalmente envolvido em sua ação;
- a coluna vertebral está ativa, viva;
- o início da reação orgânica está na cruz ou no cóccix;
- as associações contribuem para, ou revelam, um fazer orgânico;

- a natureza cíclica da vida aparece nas contrações e distensões do corpo;
- o corpo está em constante ajuste, em adaptação, em compensação vital.

7. Trabalho sobre si, energia, verticalidade e ancestralidade

O trabalho sobre si é a característica central da Arte como Veículo e que a distingue da categoria “arte como apresentação”. Como já exposto, a Arte como Veículo não é prática realizada com o objetivo de ser vista por alguém. Ela pode ser vista, mas vai se realizar mesmo na ausência de pessoas observadoras. Por isso, Grotowski denominava de testemunhas e não espectadores as pessoas que iam ao *Workcenter* assistir à pesquisa; e chamava de *Action*, e não espetáculo; e de *performers/doers* os atuantes e não de atores.

Desse modo, haveria uma espécie de caráter espetacular involuntário ou pelo menos não tão proposital; característica essa também aplicável aos rituais afro-brasileiros. Todavia, certa dimensão espetacular se dá inegavelmente e paradoxalmente pela presença do olhar externo. Nas palavras de Grotowski:

(...) quando falamos das artes espetaculares falamos de alguma coisa que existe porque é olhada, notem isto, as artes espetaculares é que isto que nós fazemos se torna Arte aos olhos de alguém que olha. É o olhar de um outro, poderíamos dizer, de um espectador, é que é a fonte deste termo: as artes espetaculares, ou mesmo artes do espetáculo (GROTOWSKI *apud* FONSECA, 2014, p.11).

Esta mesma ênfase no trabalho sobre si em contraponto a uma não intencional espetacularidade é identificável na Umbanda, conforme explica Fonseca:

No terreiro de Umbanda, por exemplo, pode ter a presença de alguns convidados, algumas pessoas que querem ver, que querem saber como é, que estão curiosas, que querem estudar, e os *atuantes* podem receber, ou não, essas pessoas. Mas se essas pessoas estiverem lá, ou não estiverem lá, a *coisa* que tem que acontecer é a mesma, e acontece. Porque é o dia daquilo e vai acontecer (FONSECA, 2014, p.13).

Da mesma forma, o ritual congadeiro, embora irresistível aos olhos de quem assiste, tem como objetivo principal, conforme ensinou Ramos (2017, p.307), a “atualização da memória coletiva” dos participantes. De acordo com o autor, “na performance congadeira, as ações dos ancestrais sagrados são vivenciadas a partir dos *rastros* deixados para os sucessores” e que tais rastros “podem ser observados durante o ato performativo no corpo e voz dos congadeiros, seja na ação física ou no texto enunciado” (RAMOS, 2017, p.307). Assim, nota-se evidente que o trabalho na Congada é eminentemente interno, ou seja, age

sobre o corpo dos congadeiros, numa dimensão física e espiritual, na intenção de resgatar uma memória, a partir da própria performatividade. E por isso, cumpre seu intuito mesmo na ausência de pessoas observadoras, sendo dispensável a necessidade de ser assistido.

Nas noções de “energia”, “verticalidade” e “ancestralidade”, advindas da Arte como Veículo também podemos reconhecer alguma imbricação no que diz respeito à Umbanda e à Congada. A mudança da qualidade energética cotidiana para uma extracotidiana, mais sutil, é gerada pela combinação dos cantos ritmados, das movimentações, do toque dos instrumentos e da corrente vibratória pela presença plena dos médiuns e dos congadeiros, respectivamente. Pode-se considerar, por aproximação, que nos dois rituais religiosos afro-brasileiros a movimentação da energia se dá também de maneira vertical, já que ambos sustentam conexão intencional com o que se considera como “plano espiritual”. Tal imagem sugere uma elevação da condição da atmosfera presente no cotidiano; um outro padrão psicofísico de presença.

Na Umbanda, tanto os preparativos para as sessões quanto os elementos que compõem a própria sessão em si objetivam um “refinamento” da energia psicofísica dos médiuns, tornando-se a condição necessária para receber a entidade ou orixá ou mesmo sendo o próprio processo de “recebimento” da entidade ou do orixá. Como comentam Rodrigues e Turtelli:

Os umbandistas estão em uma escuta constante do que a entidade necessita. Seus corpos têm muito presente o trajeto interior, isto é, a percepção das intuições, das emoções, das imagens. Seus corpos ganham expansão, propiciada pelas dinâmicas de incorporação e desincorporação. O corpo do médium centraliza o processo, como se ele recebesse substâncias de um outro corpo, diferente do seu. As incorporações são precedidas de sensações físicas específicas, vibrações no corpo, as quais os umbandistas distinguem com clareza (RODRIGUES; TURTELLI, 2017, p.144).

E na Congada, tendo como base o comentário de Noel Jr.⁴, no qual afirmou que se sente um “gigante” na presença muito próxima das entidades, sugere que o corpo assume um tipo de “leveza” especial ao se conectar integralmente ao ritual, ou, em termos mais técnicos, há, de modo análogo, uma mutação da qualidade energética, uma utilização do padrão vibracional cotidiano em direção ascendente (verticalidade na acepção grotowski-ana).

⁴ Pertence ao grupo congadeiro Moçambique de Santa Ifigênia - Irmandade de Nossa Senhora do Rosário / Carmo do Cajuru-MG e pai da primeira autora deste texto.

A conexão com o chamado “plano espiritual”, pode, assim, ser identificada também na Arte como Veículo de Grotowski, mesmo que os termos utilizados não sejam os mesmos e inúmeras especificidades possam ser apontadas. Neste mesmo sentido, poderia-se dizer que nos três casos também o fazer cênico, a ação de natureza espetacular caracteriza-se por uma busca de conexão de ordem ancestral, o que, no léxico de Grotowski, seria “ancestralidade”. Como relatam Rodrigues e Turtelli, na Umbanda:

a força e a potência do corpo na Umbanda não têm como serem reveladas apenas pela forma, elas vêm por um conteúdo emocional que é expresso pelo corpo através do movimento, da voz, do tônus muscular, dentre outros. Essa expressividade refere-se ao que podemos chamar de substâncias agregadoras desse corpo constituídas por imagens, histórias, emoções, atuações. O umbandista sente-se pertencente a uma esfera que vai além dele próprio, que transcende sua história enquanto indivíduo passando a fazer parte de uma comunidade. Comunidade está constituída por falanges, legiões e linhas, significando uma herança que nutre esse corpo umbandista (RODRIGUES; TURTELLI, 2017, p.143).

É nesse transcender a própria história individual através da prática, esse encontrar uma corporeidade que paradoxalmente é sua e não é sua, que vem de uma conexão com a ancestralidade, uma corporeidade ancestral, Grotowski comenta:

um dos acessos ao caminho criativo consiste em descobrir dentro de si uma antiga corporalidade à qual se esteja ligado por uma forte relação ancestral. Por isso não se está no personagem nem no não-personagem. (GROTOWSKI, 2006, p.378).

De forma similar na Congada, a conexão com a ancestralidade é um aspecto crucial dessa manifestação sincrética, que ao mesmo tempo cultua santos católicos, mas que também evoca o sofrimento e a resistência dos antepassados escravizados que vieram para o Brasil, um ato de “*religare*” com a origem africana. E essa relação com a ancestralidade se dá por meio de vários aspectos da manifestação, através de procedimentos cênicos (cantos e danças) e de toda representação simbólica do reinado desses povos originários africanos e que são ancestrais de muitos brasileiros.

É através dos rituais que os congadeiros ‘evocam e homenageiam’ seus antepassados – familiares e míticos, e ‘cantam a dor pelo sofrimento dos escravos e o respeito pelos saberes por eles legados, de tal forma que as gerações passadas não se distanciam do presente’. (LUCAS *apud* MONTEIRO, 2016, p.16).

A noção de ancestralidade relacionada ao ritual congadeiro nos leva ao entendimento da terminologia *corpo-encruzilhada*, proposta por Jarbas Siqueira Ramos. Em seus artigos acerca da Congada, o autor defende que se trata de um ritual estabelecido por uma cultura de encruzilhada, sendo um fazer fundamentalmente performativo (RAMOS, 2017).

Sobre o corpo-encruzilhada, conceitua:

é um corpo-espaço atravessado, entrecruzado pelos elementos e saberes-fazeres que compõem o universo em que ele se encontra. Carrega uma noção de tempo-espaço espiralado, curvilíneo, que aponta uma gnosis em um movimento de eterno retorno, não ao ponto inicial, mas às reminiscências de um passado sagrado, para o fortalecimento do presente e o deslumbramento do futuro. É, desse modo, uma característica que se apresenta na dimensão performativa do corpo nos rituais e que pode ser experienciado como elemento técnico e estético pelos artistas da cena (RAMOS, 2017, p.297).

O conceito corpo-encruzilhada dialoga com a reflexão de Grotowski quando indagou se a essência seria “o passado escondido da memória” (GROTOWSKI, 2006 [1990], p.378), sendo o passado não só o passado do indivíduo, mas também o passado coletivo e ancestral. Nos parece que há algum sentido nisso, pois mesmo com incontáveis quilômetros de distância num espaço-tempo outro, formas espetaculares tradicionais brasileiras como as aqui enfocadas, assim como a Arte como Veículo, parecem provocar reverberações ou mesmo a re-presentificação de uma mesma espécie de “ritual primordial” (GROTOWSKI, 2006 [1990], p.378).

Do exposto, convém destacar que o intuito deste trabalho se realiza na identificação de conexões possíveis entre o trabalho na Arte como Veículo, de Grotowski, e os rituais religiosos da Umbanda e da Congada; e não uma tentativa de igualar tais práticas espetaculares que, apesar de apresentarem diversos pontos de contato, levam consigo um caráter único.

Referências

BIÃO, ARMINDO JORGE DE CARVALHO. “Etnocenologia: uma introdução” (1998). In: **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos** / Armindo Jorge de Carvalho Bião, Prefácio Michel Maffesoli. – Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BRASILEIRO, JEREMIAS, 1959 - **O ressoar dos tambores do Congado - entre a tradição e a contemporaneidade: cotidiano, memórias, disputas (1955-2011)**. Uberlândia, 2012.

DUMAS, ALEXANDRA GOVÊA. **Etnocenologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade**. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA/ Université Paris Ouest La Défense- Paris X. 2010.

FONSECA, CELINA MARIA SODRÉ. **Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO / Centro de Letras e Artes - CLA. - 2014.

GROTOWSKI, JERZY. **Resposta à Stanislavski**. In **Revista Folhetim, teatro do pequeno gesto**. Edição n. 9. 2001.

GROTOWSKI, JERZY. 2007 [1989/1990]. “Em Busca de um Teatro Pobre”. In: FLASZEN, LUDWIK & POLLASTRELLI, CARLA (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.105-112.

GROTOWSKI, JERZY. 2007 [1989/1990]. “Teatro e Ritual”. In: FLASZEN, LUDWIK & POLLASTRELLI, CARLA (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.119-136.

GROTOWSKI, JERZY. 2007 [1989/1990]. “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo”. In: FLASZEN, LUDWIK & POLLASTRELLI, CARLA (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.226-243.

GROTOWSKI, JERZY. O Performer. 1990. In: SCHECHNER, RICHARDS; WOLFORD, LISA (Org.). **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 2006. P: 376-380.

GROTOWSKI, JERZY; CHWAT, JACQUES & PACKHAM, RONALD. “**Tu es le fils de quelqu’un**” [You Are Someone’s Son]. Source: The Drama Review: TDR, Autumn, 1987, v.31, n.3 (Autumn, 1987), pp.30-41. Published by The MIT Press. Stable URL: <<https://www.jstor.org/stable/1145800>>.

MARTINS, LEDA MARIA. **Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá** / Leda Maria Martins - São Paulo : Perspectiva; Belo Horizonte : Mazza Edições, 1997. - (Coleção Perspectiva).

MONTEIRO, LÍVIA NASCIMENTO. **A origem mítica das festas de Congada e as memórias da escravidão no tempo presente em Minas Gerais**. 2016. Revista OQ.

MOTTA-LIMA, TATIANA. A Arte como Veículo. **Revista Lume**. Campinas: UNICAMP, n.2, 1999.

MOTTA-LIMA, TATIANA. Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade. **VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 2010**. UNIRIO.

MOTTA-LIMA, TATIANA. **Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 - 1974**. Perspectiva; 1ª edição (1 janeiro 2012).

MOTTA-LIMA, TATIANA. CONSIDERAÇÕES SOBRE “THE ACTION”. Ed. 8. Ano 2. N. 8. Jan. 2014. Publicado originalmente em espanhol na **revista Cuadernos de Picadero**, Presencia de Jerzy Grotowski. Traduzido pela **Revista Performatus**. Disponível em: <<https://performatus.com.br/estudos/the-action/>>.

PEREIRA, JOSÉ FILIPE. **A performance como ritual - da Arte como Veículo de Jerzy Grotowski ao Theyyam do Norte Malabar**. Dissertação de mestrado. Universidade de Coimbra, 2015.

RAMOS, JARBAS SIQUEIRA. O Corpo-Encruzilhada como Experiência Performativa no Ritual Congadeiro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença [EPERIODICO]**, v. 7, p. 296-315, 2017.

RAMOS, JARBAS SIQUEIRA. **Nas Festas dos Santos de Preto: um olhar sobre o ritual festivo dos Catopês na cidade de Bocaiúva/MG**. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA, 2010.

RICHARDS, THOMAS. 1962. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas** / Thomas Richards; com prefácio e ensaio de Jerzy Grotowski; tradução do inglês Patricia Furtado de Mendonça. – São Paulo: Perspectiva, 2014.

RODRIGUES, GRAZIELA ESTELA & TURTELLI, LARISSA SATO. Umbanda e método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): confluências. In: **Revista Urdimento**, v.1, n.28, p. 139-158, julho 2017.

SLOWIAK, JAMES & CUESTA, JAIRO. **Jerzy Grotowski: routledge performance practitioners**. 2007, Routledge, London and New York.

Sites

[http://www.ipatrimonio.org/carmo-do-cajuru-reinado-de-nossa-senhora-do-rosario/#!
/map=38329&loc=-20.202440326815488,-44.5799446105957,12](http://www.ipatrimonio.org/carmo-do-cajuru-reinado-de-nossa-senhora-do-rosario/#!/map=38329&loc=-20.202440326815488,-44.5799446105957,12)

"The Living Room" - Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards

DOCUMENTÁRIO “SARAU INTERNACIONAL INTEGRARTES 100 ANOS HELENITA SÁ EARP”

Kauane Castro Ferreira¹
André Meyer Alves de Lima²
Ana Célia de Sá Earp³

RESUMO

O presente trabalho visa refletir sobre a produção do documentário “Sarau Internacional IntegrArtes 100 Anos Helenita Sá Earp”, uma obra desenvolvida pelo Laboratório de Imagem e Criação em Dança – LICRID, que contou com a parceria da Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ. O filme tem como base, estudos sobre as estéticas do cinema documental e da videoarte. O documentário apresenta reflexões sobre o pensamento de Helenita Sá Earp onde o desenvolvimento das linguagens artísticas está diretamente ligado ao conhecimento do potencial criador da natureza humana, que se expressa na corporeidade em seus aspectos individuais, grupais e ambientais. Este filme está sendo finalizado com imagens de arquivos do evento que aconteceu em 2019 na Vila Residencial da UFRJ como parte das atividades desenvolvidas pelo Projeto de Extensão “Vila em Dança” e busca explorar novas formas de fazer cinema ao misturar elementos da videoarte com a narrativa documental. Ao atribuir elementos técnicos cinematográficos às imagens que foram captadas em tempo real de um sarau artístico-cultural, o filme busca se caracterizar como uma obra-processo, em que a plasticidade ganha lugar, a fim de instaurar a possibilidade de transitar por uma experiência fora do sujeito nas dimensões do virtual.

Palavras-chave: Cinema Documental; Videoarte; Novas Construções Cinematográficas.

ABSTRACT

This work aims to reflect on the production of the documentary "Sarau Internacional IntegrArtes 100 Anos Helenita Sá Earp". A work made by the Contemporary Dance Company of UFRJ, based on studies of documentary cinema and video art, allied to the thought of Helenita Sá Earp, that the development of artistic languages is linked to the knowledge of the potential creator of human nature, which is expressed in corporeity in its individual, group and environmental aspects. Made through archive images of the event that took place in 2019 in the Residential Village of UFRJ as part of the activities developed by the Extension Project "Vila em Dança", the documentary, which is still under construction, seeks to explore new ways of making cinema by mixing elements of the aesthetics of video art, with the documentary narrative. By attributing cinematic technical elements to the images that were captured in real time of an artistic-cultural Soiree, the film seeks to characterize itself as a work-process, in which plasticity takes place, to establish the possibility of transiting through an experience outside the subject in the dimensions of the virtual.

Key-words: Documentary Cinema; Video art; New Cinematic Constructions.

¹ Graduanda do Bacharelado de Comunicação Social - Rádio TV na UFRJ, cursando o penúltimo período. Bolsista (Bolsa de extensão II. PROFAEX/PR5-UFRJ) do projeto “Dança e Educação Ambiental no Ensino Básico”.

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. (PPGDan-UFRJ) Dentre suas linhas de pesquisa destacam-se: Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, Composição Coreográfica e Ecoperformatividade.

³ Professora do Programa de Ensino e Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Criou e implantou o Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ (1993). Tem experiência em técnica da dança e processos de criação, atuando principalmente em temas relacionados aos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp.

1. Contextualização sobre o evento “Sarau Internacional IntegrArtes 100 Anos Helenita Sá Earp”

As ações do Projeto “Vila em Dança”, desdobradas em Oficinas, Colônia de Férias, Saraus e Passeios Culturais, procuram promover o exercício e a consciência do corpo na sua relação com o meio ambiente e o espaço geográfico da cidade, onde esse corpo é ora acolhido, ora repellido, ora impulsionado ao movimento, ora à imobilidade, ora é convidado à festa e à troca, ora ao isolamento. Para Helenita Sá Earp, o corpo:

[...] não se estabelece apenas como a fisicalidade em sua natureza anatômica-fisiológica visível, mas é concebido como um campo maleável de expressão do Ser num *continuum* de interações entre o indivíduo, o grupo e o ambiente (MEYER, 2012, p. 87-88).

É nessa “encruzilhada” que se encontrou o Sarau comemorativo dos 100 anos desta pioneira e pesquisadora do movimento, que aconteceu em 16 de novembro de 2019 e reuniu estudantes de graduação de diferentes unidades da UFRJ em diferentes papéis – proponentes, curadores, artistas, divulgadores, produtores ou mediadores – em um processo de criação e de trabalho coletivo junto à diferentes públicos comunitários e institucionais com destaque à comunidade da Vila Residencial da UFRJ, público preferencial das atividades desenvolvidas.

Neste processo de tradução do espaço-tempo presentes em movimento e em expressão artística, está também o nosso entendimento de que nossos processos educativos devem se dar em vias de mão dupla ou em múltiplas e impensáveis vias estabelecidas entre sujeitos carregados de conhecimento e experiência prévios, como nos chama atenção Paulo Freire. Assim, alunos das graduações de Dança, Música, Teatro, Artes Plásticas, Biologia, Engenharia Ambiental, Letras, Pedagogia, Educação Física, Biblioteconomia, Engenharia Ambiental, entre outros “aprendem e apreendem” o ofício do educador e do artista, a partir da realidade de outros tantos corpos e formas de expressão, no trabalho com os jovens e as crianças da comunidade e vice-versa.

Localizada no extremo sul-sudeste da Ilha do Fundão, a Vila Residencial da UFRJ fica no final da avenida principal da Cidade Universitária, depois da Reitoria e de uma curva da única rua que lhe dá acesso. Desse modo, não pertence à paisagem daqueles que circulam pela cidade universitária, funcionários, estudantes e visitantes, em geral, que muitas vezes nem sabem da sua existência. Palco de outros projetos de extensão universitária nas

áreas da saúde, informática, alfabetização de jovens e adultos e educação ambiental, a Vila Residencial da UFRJ se caracteriza, no entanto, pelo distanciamento da oferta cultural e educacional de cada unidade ou departamento, apesar da presença dos estudantes que moram em suas repúblicas estudantis. A grande rotatividade dessas repúblicas colabora também para a pouca interação dos estudantes com a população local.

No dia 16 de setembro de 2019 das 10 às 21h, realizou-se o evento “Sarau Internacional IntegrArtes 100 anos de Helenita Sá Earp”, um dos desdobramentos do Projeto de Extensão “Vila em Dança” que acontece desde 2014 na Vila Residencial da UFRJ⁴, iniciativa do Laboratório de Imagem e Criação em Dança e da Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ em parceria com a Associação de Moradores da Vila Residencial, projetos vinculados ao Programa e uma rede de articulações com outras associações de moradores, projetos de extensão da UFRJ, projetos externos à UFRJ, coletivos, movimentos sociais, entre outros parceiros novos e de longa data.

O evento teve a participação especial de artistas locais, nacionais e internacionais, integrantes de comunidades da região e atividades de diversas temáticas, como rodas de conversa, grupos artísticos, música, dança, oficinas e informações sobre meio ambiente, religião, saúde, nutrição e educação inclusiva. Esta edição especial participaram antigos e novos parceiros: Mar de Histórias - Arte 2 da Escola de Belas Artes; Associação de Moradores da Vila Residencial; Biblioteca Comunitária – Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação da Faculdade de Administração e Ciências Contábeis (FACC); Projeto de Reforço Escolar do Laboratório de Informática para Educação-LipE - Centro de Tecnologia da UFRJ; Escola de Música FAETEC de Marechal Hermes; Projeto “Educação Ambiental para professores da Escola Básica: perspectivas teóricas e práticas” (EAPEB) da Faculdade de Educação; Projeto Aposentados; Projeto LIMDA; Clube dos Empregados da Petrobras CEPE FUNDÃO; Projeto Muda da Engenharia Ambiental da UFRJ; Associações Comunitárias de Acari, Jacaré, Lins e Manguinhos e dos municípios de Belford Roxo e Duque de Caxias e Sund Folkechegskale (Noruega). Nesta Edição Especial do Sarau “IntegrArtes”, estiveram presentes aproximadamente 500 pessoas que participaram de 44 atividades.

⁴ Integrante do Programa de Extensão Vila Residencial & Apreendendo à Cidadania Ativa: Circularidade em Rede no Saber, Fazer e Compartilhar coordenado pela Profa. Selene Alves do Instituto de Matemática da UFRJ desde 2021.

O evento aconteceu no Campo de Futebol da Vila Residencial da UFRJ e foi organizado em um formato circular em sete tendas de circo, sendo uma delas o palco principal, além das atividades que aconteceram no Galpão “DançArte”, sede física do Projeto.

2. Cinema Documentário e Videoarte

Desde seu nascimento, os filmes qualificados como documentários apresentam uma ampla diversidade, seja temática, estilística, técnica ou metodológica. Essa característica acaba resultando na dificuldade da formulação de modelos e sua categorização, assim os moldes de como se faz um documentário, diferente de outras escolas do cinema narrativo, não são rígidos. Dessa forma, o cineasta documental tem mais liberdade para brincar com as técnicas cinematográficas, a fim de transmitir a mensagem que o seu filme propõe. Contudo, esses benefícios colocam o documentário num campo extremamente sensível, o da ética com a realidade, uma vez que o seu conteúdo não é uma simples narração inventada, mas sim um fato dotado de personagens reais.

Em 1948, uma associação de realizadores, a World Union of Documentary, definiu o documentário como:

[...] Todo método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas⁵.

Ao analisar esta definição oficial, é possível afirmar que o documentário se define mais no plano ético do que no plano fílmico, uma vez que enfoca a emoção ou razão dos espectadores sobre a realidade de grupos sociais. O enfoque é colocado nos propósitos do realizador e nos possíveis efeitos do filme sobre a audiência, ao invés dos parâmetros propriamente cinematográficos. A exemplo disso, temos o Cinema Verdade⁶, uma vertente do cinema documental, no qual as imagens se consideradas pelos moldes cinematográficos, são em sua maioria apresentadas como “cruas”, por não ter um cuidado no tratamento estético. Alguns planos nesses documentários são tremidos, outros não possuem um

⁵ (ROSENTHAL, 1988, p 22 *apud* WINSTON, 1979, p 89).

⁶ Vertente do estilo documentário que surgiu na França, na década 1960. Tem como precursores os cineastas Jean Rouch e Edgar Morin.

ângulo ou tratamento de áudio adequado. Mas esses aspectos, embora possam parecer para grande maioria o resultado de uma formulação descuidada, têm como principal objetivo criticar os moldes do Cinema Narrativo Clássico⁷ e seu efeito de imersão. O documentarista, ao optar pelo uso de imagens não tratadas, busca explorar a sensação de realidade do seu filme, uma vez que na vida real as imagens e o som não possuem a qualidade estética e técnica que são apresentadas nos filmes. Essas particularidades imagéticas são atribuídas ao universo cinematográfico, para “prender” o espectador à história proposta pela obra, o fazendo imergir no mundo criado pelo cineasta e nas ideologias presentes no filme. Dessa forma, os sujeitos a cinema narrativo clássico, não incentiva a consciência social, espacial e corporal dos sujeitos.

Em concomitância à crítica do Cinema Verdade aos moldes do Cinema Clássico, a Videoarte também busca ampliar a experiência cinematográfica, dando espaço a plasticidade das imagens e suas potencialidades artísticas.

O surgimento da videoarte remonta à década de 1960, período marcado por experimentações e contraposições com as práticas artísticas mais clássicas.

Através dos trabalhos dos precursores Nam June Paik⁸ e Wolf Vostell⁹, é possível perceber como as experimentações da videoarte com os meios digitais, buscam ir além da produção de um simples produto televisivo. Como exemplo disso, tem-se as videoinstalações, que propiciam o deslocamento do espectador de seu caráter passivo para ativo, assim como a inserção de multinarrativas e de pontos de vista distintos.

A videoarte tem como sua principal característica a exploração das técnicas digitais de vídeo e o que isso gera no espectador. Dessa forma, há uma enorme brincadeira gráfica nos vídeos como a sobreimpressão (sobreposição de imagens translúcidas), os jogos de janelas (recortes geométricos e fragmentos em um mesmo quadro). A estética da videoarte é totalmente contrária a forma fixa do cinema clássico, que busca a criação de imagens objetivas e com verossimilhança, longe disso ela busca a agilidade do tempo da imagem, a construção da obra como processo e o potencial de intensa subjetividade.

⁷ Primeira Escola Cinematográfica, surge na década de 1920 com o cineasta D. W. Griffith.

⁸ Artista sul-coreano que trabalhou em diversos meios de arte, mas sendo mais conhecido pelos seus trabalhos no campo da videoarte.

⁹ Pintor e escultor alemão, foi um dos pioneiros da Instalação e Videoarte.

3. Metodologia usada na criação do documentário

Todas as imagens utilizadas neste documentário foram gravadas no dia 16 de novembro de 2019, a data em que o evento “Sarau Internacional IntegrArtes 100 Anos Helenita Sá Earp” aconteceu. Toda a filmagem ocorreu em tempo real conforme o cronograma do evento ocorria, não havendo a incorporação de nenhum plano a *posteriori* do término do sarau. As filmagens foram realizadas por uma equipe composta por estudantes da Escola de Comunicação Social da UFRJ, os quais eram extensionistas do Projeto “Vila em Dança”.

Embora as gravações do evento tenham se encerrado em 2019, a concepção da edição do documentário teve seu início apenas no primeiro semestre de 2022, no qual foi feito um corte inicial de uma hora e três minutos de duração para ser exibido no formato de curta metragem no I Encontro Internacional de Educação Popular e Cidadania: Experiências e Desafios, realizado em 2022 através do canal do YouTube Helenita Sá Earp Site no formato de apresentação única¹⁰. Evento que ocorreu de forma online e contou com diversas palestras e mostras artísticas. Posteriormente a esse encontro, também foi realizada uma versão de 10 minutos, a qual foi exibida na 11ª Semana de Integração Acadêmica Da UFRJ (SIAC). A partir desses eventos se deu o estudo da realização do Documentário “Sarau Internacional IntegrArtes 100 Anos Helenita Sá Earp”, uma obra feita pela Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ, a qual ainda está em processo de construção.

O primeiro momento da mesa de edição do documentário foi a realização de uma busca no banco de imagens do projeto, para reconhecer quais atividades foram gravadas, assim conhecendo o material bruto que se possuía para a execução do filme. Com a análise foi possível perceber que muitas atividades do sarau não conseguiram ser gravadas, ou então foram perdidas na transmissão de arquivos externos do projeto. Das 44 atividades que a Edição Especial do Sarau “IntegrArtes” contou, apenas 22 conseguiram ser registradas, sendo que algumas tiveram poucas imagens. Estas foram: Oficina de Percussão, com Jorge Amorim; Oficina de Música Africana, com Lwiza Gannibal, Oficina do Passinho, Fabiano Quintanilha; Oficina de Samba e Forró, com Taciana Moreira e Édipo Sisant; Hip Hop Criativo, com Suellen Cristino e Thiago Nunes; Cinema no Beco, com Bhega Silva; Apresentações músicas da Orquestra da Faetec e da banda Sound Folkechegskale, escola de música da Noruega que tem parceria com o projeto; Cerimônia e Mesa de Diálogos Inter

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r3hrEEETgAg>>. Acesso em: 22 jan. 2023 às 12:02.

Religiosos com o Prof. O Dr. Babalawo Ivanir dos Santos, Pastor Ismael e Ricardo Tupinambá com mediação do Prof. André Meyer; Apresentação de Rap do GB; Performance Réptil de Thiago Nunes; Apresentação da Bateria da Escola de Samba da União da Ilha; Oficina de Boneca Abayomi com Pituka Nirobe; Oficina de Brinquedos de Bambu com Tomé Lima; Roda de Conversa sobre os povos originários com Ricardo Tupinambá; Bate papo e Recital com as Sarauzeiras Oníricas, Mery Onírica, Lindacy Fidelis, Menezes e Yolanda Soares; exposição de desenhos das crianças da Vila; exposição de quadros da Dani Farahildes; Oficina de grafite; Cortejo de máscaras com Aurélio Antônio; performance Dançar com Édipo Silsant e por último a performance “Árvore” com Thayná Bertoldo. Além das gravações dessas atividades, o material também contou com entrevista de algunsicineiros e de algumas crianças que participaram do evento.

Em seguida foi realizada uma decupagem mais profunda do material, analisando quais planos possuíam uma maior potencialidade artística, importância social e que melhor representassem a magnitude do evento. Após a decupagem foi feita uma mini edição para cada atividade, para que cada uma fosse cuidadosamente tratada e pudesse ser adicionada ao documentário. Através deste mini recorte foi possível perceber que algumas atividades mereciam um minidocumentário somente delas, devido ao seu vasto material e relevância social. A Mesa de Diálogos Inter Religiosos, por exemplo, foi uma das atividades que somente seu recorte tinha mais de uma hora de duração, devido ao seu conteúdo ter uma grande magnitude de diálogos tão necessários para a realidade brasileira. Já outras atividades seriam interessantes ter um minidocumentário composto pelo seu tema, como foi o caso de todos os trabalhos realizados artísticos realizados pelas crianças da vila, uma vez que o objetivo do Sarau, além de trazer um evento cultural para o espaço geográfico da Vila Residencial, é incentivar a criação de novas artísticas locais.

Depois dessas edições por agrupamento, iniciou-se os testes de edição para o filme de uma hora, que seria exibido no Encontro Internacional de Educação Popular e Cidadania. Devido à vasta extensão do material, muitos cortes foram necessários, os quais influenciaram diretamente na mensagem a ser transmitida. Dessa forma, houve uma priorização das entrevistas com as crianças e com osicineiros que participaram do Sarau. Esta escolha se deu para evidenciar como a participação nas atividades foi significativa para as pessoas envolvidas no evento. Vale destacar a entrevista doicineiro de percussão corporal, Jorge Amorim que contou sobre a importância de ter dado uma oficina, na qual boa

parte das crianças presente eram moradores de comunidade, realidade que ele também fez parte antes de ser um grande músico que morou fora do Brasil. Ele também relatou a importância do trabalho de cidade feito através da percussão com esses jovens, uma vez que sua identidade cultural é resgatada. Outra entrevista essencial para entender o Sarau foi a da participante Beatriz, uma menina negra de 11 anos. Ao ser perguntada sobre qual atividade mais marcou ela no evento, a transformou, a garota responde apenas “Dançar”, fala essa que é impossível não associar com os ensinamentos de Helenita Sá Earp que via na dança um elemento transformador do ser humano, capaz de fazê-lo perceber sua corporeidade em seus aspectos individuais, grupais e ambientais.

4. A junção da estética documental com videoarte

O filme “Sarau Internacional IntegrArtes 100 Anos Helenita Sá Earp” não busca ser um documentário nos moldes clássicos, o qual a câmera é uma mosca imperceptível aos indivíduos gravados, pelo contrário ele convida os convidados a interagir com ela, através de perguntas. Sua câmera também não busca ser estática como se fosse apenas um elemento técnico sem um guia humano por trás. Dessa forma, ele se inspira muito na estética documental presente no Cinema Verdade.

A proposta do filme também é utilizar alguns elementos do videoarte como a sobreimpressão, a alteração da velocidade do tempo da ação e a divisão de telas, uma vez que combina com o caráter artístico do evento, o qual contou com diversas performances e apresentações artísticas. Contudo, no primeiro corte do documentário essas características não foram tão marcantes, com o uso de sobreimpressão ficando apenas na passagem de uma imagem para outra. A alteração no tempo da imagem usada nos momentos que as crianças fazem uma pintura de artistas e brincam de performar os animais, os quais estão pintados, também ficou pouco perceptível. O planejamento de edição do próximo corte é brincar mais com os elementos do videoarte ao longo do documentário, principalmente quando os planos retratam os pontos performáticos que ocorreram. Neste momento, em que as crianças estão brincando, uma das ideias é mostrar um plano de uma menina com o rosto pintado (Figura 1) abrindo a boca enquanto ela vem em direção a câmera, primeiro em velocidade e direção normal e depois mais rápido ao contrário, como se ele estivesse voltando.



Figura 1. Frame da menina vindo em direção a câmera

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

Após esse efeito, a ideia é que a imagem de um menino pintado de tigre (Figura 2) surja primeiro como uma boca que engole o plano antigo, dando início a um novo, que começa com um close de uma boca e se revela como um rosto.



Figura 2. Imagem do menino com o rosto pintado de tigre.

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

Outra alteração planejada é quando aparece a performance “Árvore” com Thayná Bertoldo. (Figuras 3 e 4) A sugestão é no início exibir o plano apenas de uma árvore balançando ao vento, o qual ainda precisa ser captado, enquanto a artista canta a música que ela recita na sua apresentação. Logo em seguida surge da folha da árvore as mãos da

Thayná em movimento, dando espaço a sua imagem de costas com a cabeça para baixo, ressaltando seu tronco. Após esse plano, surge a artista se levantando, mexendo os braços como se fosse os galhos de uma árvore reagindo à brisa, nesses deslocamentos irá acontecer a inserção de sobreimpressão da mesma imagem, contudo em diversas direções, como se o corpo de uma árvore seguisse diversos caminhos mesmo que o ser humano aponte apenas para um.



Figura 3. Plano da artista de costa representando o tronco de uma árvore.

Legenda: Plano da artista de costa representando o tronco de uma árvore.

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.



Figura 4. Frame do movimento da performance levantando enquanto movimentava os braços.

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

Há diversas modificações a serem estudadas e analisadas ao longo do documentário para aumentar sua particularidade artística, a fim de que os elementos do videoarte possam se tornar mais presentes. Dessa forma, O filme “Sarau Internacional IntegrArtes 100 Anos Helenita Sá Earp” poderá ser uma obra que mescle com perfeição o estilo do cinema verdade com o do videoarte, para que os espectadores conheçam o sarau ocorrido na Vila Residencial como um ato de potência artística e cultural dos moradores locais.

Referências

DA-RIN, SILVIO. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário cinematográfico. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

MACHADO, ARLINDO. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Editora Papirus, 1997.

MASCARELLO, FERNANDO. **A história do cinema mundial**. Campinas: Editora Papirus, 2006.

MEYER, ANDRÉ; EARP, ANA CÉLIA DE SÁ. VIEYRA, ADALBERTO (Ed.) **Helenita Sá Earp**: Vida e Obra. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2019.

WINSTON, BRIAN. **Documentary: I Think We Are in Trouble**. Sight and Sound, v.48, n.1, 1979 Claiming the Real: the Documentary Film Revisited. Londres: BFI, 1995.

ANTÍGONA PARA ALÉM DO HORIZONTE DE GÊNERO: A REESCRITURA CÊNICA DO MITO

Júlio Mourão de Paiva¹

RESUMO

A presente pesquisa buscou contribuir para os estudos acerca da dramaturgia do mito de *Antígona* e suas possibilidades de reconfiguração, atualização e modos de presença em diferentes mídias. Além de pensar o estado da arte no campo da mitocrítica, com ênfase na literatura comparada, tensionando as noções de originalidade, traduzibilidade, remodelagem e plágio na contemporaneidade. Utilizamos-nos do método da comparação diferencial, proposto pela professora doutora Ute Heidmann, que busca, baseando-se em pesquisas textuais, investigar as diferentes formas narrativas, descritivas, argumentativas e de análises dos discursos literários, de modo a traçar as diferenças entre os objetos de estudos para analisá-los em suas particularidades, fugindo, dessa forma, de comparações universais. A partir das pesquisas bibliográficas, com textos de Judith Butler (2014), Alex Beigui (2011), Kathrin Rosenfield (2016) e Ute Heidmann (2014), foi possível estabelecer ligações artísticas entre signos de naturezas distintas (peças, filmes, encenações, literatura, ensaios filosóficos, entre outros) no intuito de compreender e apreender determinados conceitos acerca da natureza dialógica e dinâmica do mito.

Palavras-Chave: Antígona; Comparação Diferencial; Mitocrítica; Mito; Dramaturgia.

ABSTRACT

This research sought to contribute to studies about the dramaturgy of *Antigone's* myth and its possibilities of reconfiguration, updates and modes of presence in different media. In addition to that, it seeks to ponder on about the state of the art in the field of myth criticism, with emphasis on comparative literature, tensioning the notions of originality, translatability, remodeling and plagiarism in contemporary times. We used the Method of Differential Comparison, proposed by professor Ute Heidmann, that seeks from textual research, narration, description, argumentation and analysis of literary discourse, to trace the differences between the objects of study to analyze them in their particularities, thus avoiding universal comparisons. Based on bibliographic research, with texts by Judith Butler (2014), Alex Beigui (2011), Kathrin Rosenfield (2016) and Ute Heidmann (2014), it was possible to establish artistic connections between signs of different natures (plays, films, stagings, literature, philosophical essays, among others) in order to understand and learn certain concepts about the dialogical and dynamic nature of myth.

Keywords: Antigone; Differential Comparison; Myth Criticism; Myth; Dramaturgy.

1. *Antígona*: signo(s) em rotação

O presente artigo parte da pesquisa, realizada entre setembro de 2020 a Agosto de 2021, de Iniciação Científica: “Antígona para além do horizonte de gênero: a reescritura cênica do mito”, sob a orientação do Professor Doutor Alex Beigui de Paiva Cavalcante, com financiamento do Programa de Iniciação Científica do Conselho Nacional de Pesquisa (PIBIC/ CNPq) e discute a importância da leitura e produção de sentidos do

¹ Licenciado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto. Foi bolsista de Iniciação Científica, com financiamento do Programa de Iniciação Científica PIBIC/ CNPq – Conselho Nacional de Pesquisa, sob orientação do Professor Doutor Alex Beigui de Paiva Cavalcante. É ator e pesquisador.

leitor/espectador para o mito de *Antígona* e as muitas *Antígonas* literárias, teatrais, filosóficas, etc. que daí partem.

O mito e suas variantes aparecem não apenas como ponto de partida, mas como eixo de todo o processo criativo. Sobre este aspecto cabem algumas considerações prévias acerca do conceito de “signo”, “texto”, “adaptação”, “apropriação” e “reescritura”. O signo traz em si uma ideia de dependência, uma vez que ele é sempre colocado em circulação por meio de outros signos. Desse modo, podemos dizer que o signo, em certa medida, compromete a autonomia da linguagem (sistema aberto) à medida que tenta manter a função do referente sempre ativada (código, registro, texto). Para Charles Peirce (1992), o ressurgimento do signo em uma determinada cadeia depende desse grau de substituição e permanência, segundo o qual o signo age, movimenta-se. Paralelo à noção de substituição, é importante atentar para a noção de presença conferida ao signo (GUMBRECHT, 2010). A relação presença/ausência é de importância fundamental quando procuramos entender a questão da performance escritural do mito em contextos de enunciação distintos, sua operacionalidade em outro tipo de escritura, bem como a sua organização em imagens. Na tensão “Ausência / Presença” encontra-se, pois, o espaço emergente de significação da imagem, o vazio provocado pelo texto, a partir do qual se insere o papel decisivo do leitor/escritor/encenador/espectador.

Ao reconhecermos *Antígona* como signo em rotação, para usar termo caro a Otavio Paz (2013), podemos pensar não apenas o mito e o texto referente, mas a obra como sistema, como um processo de comunicação, revestido e entrecortado por vários nichos e índices de performatividade. Ao considerarmos a *Antígona* de Sófocles como um signo em rotação, podemos pensar na obra como um sistema de comunicação, composto por vários aspectos performativos, como materiais (corpo, terra, sangue) e conceitos abstratos (poder, devir, identidade, alteridade). Essas estruturas discursivas carregam forte poder sugestivo e ideológico e a imagem é criada por agenciamentos na linguagem. Cabe-nos pensar os intertextos em sua configuração pré-cênica e pós-cênica, espécie de pré-expressivo do texto cênico e *a posteriori* do texto, isto é, o texto enquanto apelo direto a uma subjetividade que atua sobre o referente, partindo dele e atualizando seus potenciais discursivos.

Coube-nos pensar os intertextos em sua configuração pré-cênica, espécie de pré-expressivo do texto cênico, isto é, enquanto apelo direto a uma subjetividade que atua sobre o texto referente, reatualizando seus potenciais discursivos, conceituais e históricos.

A noção de interpretante aqui pode ser substituída pela de “leitor avisado”, termo de Umberto Eco (1990), ou de “espectador emancipado”, termo de Jacques Rancière (2017), pois verificamos uma intensa aproximação entre o leitor no sentido de escritor. Desse modo, passamos a lidar com um processo de escuta, a própria leitura como escuta do outro/texto; leitura e escritura como partes indissociáveis do fenômeno da reescritura. Tomemos o conceito de “adaptação” proposto por Doc Comparato:

(...) a adaptação é uma transcrição de linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a história. Isto equivale transsubstanciar, ou seja, transformar a substância, já que uma obra é a expressão de uma linguagem. Portanto, já que uma obra é uma unidade de conteúdo e forma, no momento em que fazemos nosso conteúdo e o exprimimos noutra linguagem, forçosamente estamos dentro de um processo de recriação, de transsubstanciação. (COMPARATO, 1995, p. 330).

A concepção levantada por Comparato parece não abarcar todo tipo de reescritura, mas especificamente a de textos literários para o cinema. Por outro lado, o autor tem razão quando se refere a toda forma de adequação como contendo, por mais próxima que se coloque frente ao referente, um nível de desvio. Tanto “*Antigone*” (1944), de Jean Anouilh, quanto da “*Die Antigone des Sophokles*” (1948), de Bertolt Brecht, representam bons exemplos dessa “fidelidade”, cujos desvios se dão via enunciação.

A principal corrente de estudos acerca da Teoria Comparativa Diferencial encontra-se nos estudos da pesquisadora alemã, radicada na Suíça, Ute Heidmann, docente da Université de Lausanne. Heidmann propõe um método comparativo discursivo e diferencial dos gêneros, das (re)escritas dos mitos, dos contos de fadas, das fábulas e das traduções, baseando-se em pesquisas textuais, que investigam as diferentes formas narrativas, descritivas, argumentativas e de análises dos discursos literários. Esse método adota uma abordagem interdisciplinar sobre o texto e seus contextos de (re)apresentação.

A ideia fundamental proposta pela autora é deslocar a atenção da similitude em estudos comparativos e enfatizar as diferenças nas zonas de deslocamento do escrito, do editorial e do iconográfico. Para Heidmann, a obra é responsável pelo dinamismo do gênero no campo autoral, editorial e icônico e não o contrário: o gênero não determina a obra.

Portanto, entendemos que as relações entre textos, linguagens e imagens são variadas e estabelecidas por fronteiras que ultrapassam os aspectos formais de significado, baseadas na ideia de “apropriação”, “intertextualidade” e “diferença”. Percebemos em resultados preliminares já publicados em periódicos nacionais que a pesquisa acerca da “apropriação discursiva” aponta para uma necessidade de atualização da obra e do gênero

a partir de um estudo comparado minucioso da(s) obra(s) que tem o mesmo mito como âncora.

A violência discursiva contida no mito de *Antígona*, força trágica da linguagem em seus respectivos contextos, paralela à própria violência com a qual convive o sujeito contemporâneo no contexto agrícola, brasileiro e latino americano, ampliou o campo de intertextualidade e de interdiscursividade. Nesse sentido, explica Fernanda Maddaluno: “a intertextualidade é a irrupção de um texto no outro. As relações existentes de texto para texto são de ordens diversas e estabelecem os limites da intertextualidade.” (MADDALUNO, 1991, p. 5).

Vale ressaltar que o sentido de apropriação se soma ao de “intertextualidade”. Sobre esse ponto de vista, a encenação surge como interseção das três obras; materialização das três visões distintas do mito *Antígona*. Chamamos atenção para o fato de que antes de pensar a “adaptação” ou “transcrição”, como requer a autora, utilizando-se do termo proposto por Haroldo de Campos (1987) para os estudos acerca da tradução, o que está em jogo são os índices de performatividade presentes no texto. O que passa despercebido na pesquisa proposta por Linei Hirsch (1988) é o fato de que a leitura cênica de um texto literário nem sempre é imposta pelas regras clássicas do teatro, do cinema, da fotografia, mas muitas vezes pelos próprios vazios e lacunas do texto, ou pela sua simples alteração de contexto. A pesquisa acerca da “apropriação” aponta para uma necessidade de atualização do texto-referente a partir de um estudo comparado minucioso da(s) obra(s) de base. Tendo em vista a ausência de estudos e de referencial bibliográfico mais atualizados, faz-se urgente investigação mais apurada sobre as questões acima abordadas.

2. Dramaturgênicas: dispositivo e potências

A maior parte dos estudos enfatiza e coloca a figura de *Antígona* como mito sacrificial, como representante de uma lei divina em oposição a lei dos homens, defendida por seu tio Creonte. No entanto, para evitar generalizações e um sentido único e universal do mito, foi preciso pensar o lugar de minha entrada, enquanto leitor e criador, em cada intertexto. Entradas a partir das quais fosse possível pensar uma dramaturgia comparada em mosaico. A pesquisa teve como eixo central a ideia de um texto cultural que atravessa o mito, dinamizando seus dispositivos de representação. *Antígona* é uma personagem muito individual e marca a partir de sua singularidade um espaço ético, poético, religioso e político

de liberdade e de aprisionamento do feminino para além do campo do trágico. Assim, ao lado de uma *mise en escritura* dos textos de Sófocles, Brecht e Anouilh, surgem as condições de enunciação do que venho chamando “dramaturgências” (Drama + Urgências), em outras palavras, o texto como dispositivo e potência para exploração de questões que assolam os problemas humanos, sociais, políticos e estéticos. Se o mito é uma ação narrativa, no processo de reescritura, interessa-me não apenas a sua ação plástica-conceitual, mas sua capacidade de transformação a partir do diálogo com iconografias e dispositivos culturais. Dito de outra forma, é preciso atentar para a perspectiva sincrônica que envolve a escrita e a leitura de mitos em outros campos possíveis de atuação.

Na análise de Claude Calame (2013) dos esquemas estruturais propostos por Lévi-Strauss, Greimas e Propp é importante para compreender a presença de ritos de passagem nos mitos gregos, o que está presente em *Antígona*. Ela é apresentada simultaneamente como figura religiosa e política, mostrando a interconexão entre as duas esferas. Quando pensamos no Brasil, podemos fazer uma ponte com o sincretismo religioso, que apresenta uma estrutura de reescrita complexa, envolvendo dispositivos políticos, como formas de sobrevivência, resistência e apropriação.

Além disso, é importante destacar que o processo de reescritura não é linear, mas envolve várias escritas e reescritas, às vezes de um mesmo texto ou obra. Peter Brook, por exemplo, encenou inúmeras vezes o “*Hamlet*”, de William Shakespeare, reescrevendo a obra para diferentes contextos de atualização cultural. Como destacado pelo dramaturgo Heiner Müller, a quem também devemos uma reescritura de “*Hamlet*”: o processo de criação envolve o diálogo com os mortos, ou seja, uma memória do passado.

O dramaturgo Heiner Müller, sinaliza com tal assertiva a necessidade de dialogar com a tradição sem ser colonizado por ela. O autor de “*Die Hamletmaschine*” aponta para a necessidade de evitar a reprodução de um sentido universal dos clássicos. É importante compreender, como bem aponta Claude Calame (2013), a língua como expressão concreta do sentido e o mito como forma de pensamento; como expressão de um eu e de um coletivo que estão em permanente dinamicidade. A partir da ideia do mito como discurso dinâmico, isto é, poesia de ação, é possível expandir suas fronteiras e territórios. Nas dramaturgias de Sófocles (442 a.C.), de Jean Anouilh (1944) e de Bertolt Brecht (1948), por exemplo, Antígona vive uma situação de opressão. Para enfatizar a versão personificada de Antígona é preciso construir dispositivos cenográficos na sua reconfiguração, não apenas para o palco, mas também para o campo conceitual, como recentemente fez Judith Butler ao uti-

lizá-lo como dispositivo conceitual. Esse processo, como bem denominou Ute Heidmann (2014), constitui um “diálogo intertextual” a partir do qual é possível marcar diferenças nas obras e melhor demonstrar a dinamicidade dos gêneros. *Antígona*, dessa forma, é um objeto de estudo situado dentro e fora de seu contexto de surgimento, representa um gatilho, um dispositivo e um disparo rumo a múltiplas possibilidades, não podendo o mito ser considerado como arquétipo de sentido universal, mas em termos de cultura e de diferença. Por isso, a importância de observar os contextos de recepção do mito e os mecanismos de leitura(s) neles envolvidos.

Assim, a questão da reescritura envolve, como no caso de Henri Bauchau (1997), autor dos romances “Antígona” e “Édipo Rei”, um projeto artístico que possibilita a modificação do gênero literário, segundo as leis da própria enunciação como forma de estetização do texto. Patrice Pavis (2010) utiliza os termos “texto-fonte” e “texto-alvo” para designar o texto literário e o texto cênico, porém tal nomenclatura não é adequada porque a expressão “texto-fonte” indica a existência de um texto original e primeiro, determinante aos sentidos futuros a ele atribuídos/atribuíveis.

Na tradução brasileira do texto grego, por exemplo, realizada por Guilherme de Almeida, a obra de *Antígona* contém o caderno de anotações do tradutor, suas marcas e alterações. É importante observar, nessa perspectiva, os níveis de deslocamento, de condensação e de inversão de um texto para outro, bem como o contexto sócio-histórico e discursivo de cada obra. A tradução, nesse caso, torna-se um ato de performatividade sobre o texto. Só assim é possível compreender a experimentação e, de certo modo, a descontextualização e contextualização do mito presente no processo de reescritura, seja ela textual, cênica, visual, performativa, musical, cinematográfica etc.

3. Teoria da Comparação Diferencial: polifonias intertextuais

O caráter performático dos gêneros que avançam e se hibridizam também pode ser percebido em outras linguagens artísticas além da literatura, tais como as artes plásticas, as artes visuais, a performance, o cinema, entre outras. A própria referência como forma de agrupamento dos recursos discursivos, incluindo os níveis semióticos intertextuais, fere diretamente o princípio de originalidade. Para Ute Heidmann, devemos pensar os sentidos que um determinado objeto (texto) de análise evoca, como uma constelação, uma rede, e não como dotado de um único sentido. Bakhtin (2013) já nos alertava sobre isso ao formular

o conceito de polifonia, ou seja, da multiplicidade de vozes que envolve a escrita:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então 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 (BAKHTIN, 2013, p. 23).

Diante da polifonia da qual o autor fala, traz-nos a ideia de que não há somente uma voz que emerge do objeto artístico, mas sim várias vozes e vários ecos que dele surgem, ocasionando a morte da origem e da originalidade. As vozes, os sentidos, os modos de subjetivação são individuais, mas se relacionam e se hibridizam entre si. Partindo desse pressuposto, o método da comparação diferencial segue o fluxo da polifonia ao trazer a noção de constelação de sentidos, de pontos de vista. Um conceito também muito presente no pensamento de Ute Heidmann é o de “intertextualidade”, que pode ser entendida como a presença de um texto em outro, mas também como a leitura de um texto que vem de outro.

Logo, percebe-se a intertextualidade devido a presença de índices e de elementos textuais que se cruzam e são comuns em diversos textos. Através de um processo dinâmico de resposta de um texto a outro, novos sentidos são produzidos em diálogo direto com os contextos socioculturais e discursivos presentes nos escritos comparados.

As noções de intertextualidade são presentes principalmente na reescritura dos mitos, pelo fato de que a reconfiguração destes produz novos modos de interferência crítica, sem perder a alteridade que cada um carrega. Para Heidmann (2014, p.94.), “o objetivo de uma comparação diferencial é o exame da singularidade e da especificidade dos modos plurais – culturalmente, historicamente e linguisticamente diversificados – de (re)escrever os mitos.”. Dessa forma, para uma análise a partir da Comparação Diferencial, devemos estar atentos ao contexto de enunciação dos objetos analisados.

Sófocles em sua dramaturgia traz à tona a questão da terra, da nação, a divisão entre a *diké* divina e a *diké* dos homens, em outras palavras, o desejo dos deuses e as leis dos homens. Antígona é prometida em casamento à Hêmon, filho de Creonte, rei da cidade. Na guerra entre Argos e Tebas, os dois irmãos de Antígona morrem, mas o Rei Creonte concede as honras de um enterro a apenas um deles, Etéocles; ao outro irmão, Polinices, ordena o despatriamento, porque, segundo o rei, este irmão da personagem título não

lutou pela nação. Antígona se encontra, então, determinada a enterrar o irmão Polinices, conforme mandam os deuses, mesmo sabendo que o rei Creonte havia instaurado a lei que dava pena de morte a quem enterrasse o corpo de Polinices. Diante disso, por ter sepultado o irmão, Antígona é emparedada até morrer. Ao receber a sentença, Ismene se oferece para morrer no lugar da irmã, mas esta última nega o seu pedido. Por não ter conseguido defender a amada da morte, Hêmon comete suicídio. Ao saber que o filho havia se suicidado, Eurídice, mulher de Creonte, também se mata. No fim da tragédia, pesa a culpa na cabeça do rei Creonte, que perdeu o filho e a esposa.

Os contextos enunciativos são elementos heterogêneos que evoluem a cada reescritura, formados pelos elementos culturais, sociais, políticos e ideológicos no lugar em que se situa o objeto. No âmbito textual, a enunciação é o modo como o sujeito enunciador situa o leitor, é o lugar em que ele dá/recebe informações acerca de onde está sendo enunciado o discurso. Uma das ferramentas para entender a enunciação são os elementos peritextuais, muitas vezes negligenciados em função dos paratextuais, ou seja, tudo aquilo que se encontra ao redor do texto central, como por exemplo, as notas de rodapé, as imagens, os frontispícios e as marcas editoriais. Para Ute Heidmann, a reescritura dos mitos se caracteriza como um diálogo entre os objetos de estudo, entre os textos analisados, gerando múltiplos efeitos de sentido em relação ao contexto de enunciação. Ou seja, ao reescrever um mito como o de *Antígona*, os autores dialogam entre si, mas cada um inscreve sua marca no discurso, trazendo para o texto a sua singularidade, a singularidade da época em que foi escrito e a dos elementos enunciativos que dele surgem.

4. O mito como Fênix: atualização e potências

A escrita está ligada diretamente à leitura e a como a informação é recebida, incluindo o contexto histórico e temporal, a cultura e a política envolvidas, e a comparação entre diferenças linguísticas. Assim, é crucial considerar a reescrita e a apropriação não apenas a partir da tradicional abordagem comparativa que avalia a semelhança e a proximidade entre o texto original e as reinterpretações. É necessário analisá-las através de uma comparação diferenciada que reconhece a capacidade do mito de transcender a esfera estética e penetrar na esfera política e social, ampliando as possibilidades interdiscursivas. A ideia de diferença neste contexto se refere à vida do texto na linguagem e cultura, incluindo as-

pectos de similitude e continuidade, mas também potenciais desvios de sentido, intertextos, transcrição linguística, apropriação de mitos e configuração cultural do texto em outras línguas e discursos.

Nesta visão, o mito é comparado a um Fênix, que suporta o crescimento de tecnologias e instituições, reforçando sua representação estética, social e política, bem como renovando suas formas de adaptação e interpretação em diferentes situações. Antígona se tornou um dos temas/dispositivos mais frequentes nas artes, filosofia e história, devido à sua capacidade de se adaptar, renovar, apropriar e expropriar o mito. Tal processo migratório ocorre em outros tipos de mito (clássicos, literários, cristãos, históricos, germânicos, africanos entre outros).

A partir do entendimento do mito de *Antígona* e suas diversas possibilidades de reescrita, foi possível compreender a Comparação Diferencial, proposto por Ute Heidmann, como um método de análise comparativa que atualiza a maneira tradicional de comparação, normalmente compreendida como uma comparação dada por *semelhança* e não por *diferença*. Entenda-se por *diferença*, o conjunto de variantes que o mito pode assumir em sua dinamicidade de gênero.

A comparação de textos e trechos de diferentes línguas, regiões e intertextualidades discursivas ajuda a comparar as obras e seguir a Teoria da Comparação Diferencial, além de fornecer uma compreensão mais profunda das matrizes culturais e estéticas envolvidas em diferentes contextos internacionais, nacionais, regionais e locais.

Conclui-se, portanto, que um dos problemas centrais dentro dos estudos que envolvem a comparação entre mitos, fábulas, textos de diferentes culturas, encontra-se na abordagem da analogia por *semelhança*, ou seja, procedimento clássico a partir do qual a comparação ocorre sem considerar as marcas diferenciais que tornam a reescritura de um mito ou a transposição de um texto para outro gênero possível.

Referências

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

_____ **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de Francois Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

COMPARATO, DOC. **Da criação ao roteiro.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Tempo Brasileiro, 1997.

GERMINAÇÕES: A SEMENTE COMO METÁFORA EM DANÇA

Thaís Faustino de Souza¹
André Meyer Alves de Lima²
Ana Célia de Sá Earp³

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre os processos de criação e os principais resultados estéticos envolvidos na realização da obra “Germinações” da Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ (CDC-UFRJ). “Germinações” é uma obra que tematiza o brotar das sementes e a vida das plantas como metáfora de uma dança que se coloca como espaço da abertura do livre destino do ser humano. Ser. A pesquisa teve como suporte teórico-metodológico os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, com ênfase na noção de Corpo Ambiental. Este conceito deu suporte a várias práticas ecoperformativas desenvolvidas pela CDC-UFRJ no contexto do Projeto “Corpos Telúricos” do Laboratório de Imagem e Criação em Dança (LICRID-UFRJ). No cenário de isolamento social devido a pandemia de Covid-19, houve a necessidade de transpor as conexões e pesquisas realizadas na natureza para o ambiente urbano. Neste contexto, os intérpretes-criadores da CDC-UFRJ construíram processos imaginativos de produção videográfica no binômio corpo-natureza dentro de suas próprias casas. Uma série de temas de improvisação e pesquisa do movimento foram desenvolvidos imbricando a noção de semente e a metamorfose das plantas com os conceitos de potência, formação e transformação dos pensamentos, emoções e ações do ser humano. Estes protocolos de pesquisa do movimento permitiram a exploração de convergências e divergências entre partes e do corpo como um todo no espaço de uma performance vídeo coreográfica. Como resultado, este ensaio poético foi exibido como parte da videodança “Semente no Cimento”, na 11ª Semana de Integração Acadêmica da UFRJ em 2022.

Palavras-Chave: Dança; Natureza; Germinação; Videodança; Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp.

ABSTRACT

This work aims to reflect on the creative processes and the main aesthetic results involved in the realization of the work “Germinações” by UFRJ Contemporary Dance Company (CDC-UFRJ). “Germinações” is a work that thematizes the sprouting of seeds and the life of plants as a metaphor for dancing that is placed as an opening space for the free destiny of human beings. To be. The research had as theoretical and methodological support the Fundamentals of Dance by Helenita Sá Earp with emphasis on the notion of Environmental Body. This concept supported several eco-performative practices developed by the CDC-UFRJ in the context of the “Corpos Telúricos” Project hosted in the Dance and Image Laboratory (LICRID-UFRJ). In social isolation due to the Covid-19 pandemic, there was a need to transpose the connections and research carried out in nature to the urban environment. In this context, the CDC-UFRJ interpreters-creators built imaginative processes of videographic production in the body-nature binomial within their own homes. A series of themes of improvisation and movement research were developed, overlapping the notion of seed and the metamorphosis of plants with the concepts of potency, formation and transformation of thoughts, emotions and actions of human beings. These movement research protocols allowed the exploration of

¹ Pesquisadora e intérprete-criadora do Laboratório de Imagem e Criação em Dança (LICRID-UFRJ). Modelo e atriz.

² Professor Associado II do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ (PPGDan-UFRJ). Coordenador do Laboratório de Imagem e Criação em Dança (LICRID-UFRJ).

³ Professora do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenadora do Laboratório de Imagem e Criação em Dança (LICRID-UFRJ).

convergences and divergences between parts and the body as a whole in the space of a video choreographic performance. As a result, this poetic essay was shown at the 11th UFRJ Academic Integration Week in 2022.

Keywords: Dance; Nature; Germination; Video dance; Dance Fundamentals by Helenita Sá Earp.

1. Introdução

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre os principais resultados estéticos envolvidos na criação da obra “Germinações” da Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ (CDC-UFRJ), que foi apresentada como fragmento da videodança “Semente no Cimento” na 11ª Semana de Integração Acadêmica da UFRJ em 2022. “Germinações” metaforiza a vida das plantas nascidas no espaço urbano. A pesquisa teve como suporte teórico-metodológico os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp através do conceito de Corpo Ambiental, que subvenciona várias práticas eco performativas desenvolvidas pela CDC-UFRJ e pelo Projeto “Corpos Telúricos” do Laboratório de Imagem e Criação em Dança (LICRID-UFRJ). A noção de Corpo Ambiental está intimamente ligada ao estudo das Situações do Corpo no Espaço.

A experimentação e o estudo das Situações do Corpo no Espaço (...) quando ocorre em diferentes tipos de ambientes, tais como, na areia, em pedras, no mar, em piscinas, em salas com e sem uso de objetos; propicia que haja uma ampliação da interação criativa entre o corpo humano e o corpo ambiental (EARP; MEYER, 2019, p. 206).

No cenário de isolamento social devido à pandemia de Covid-19, houve a necessidade de adaptar as pesquisas em dança que eram realizadas na natureza, uma vez que os integrantes do Projeto “Corpos Telúricos” passaram a ficar isolados em suas casas e não puderam mais realizar as atividades na Região de Visconde de Mauá. Distantes dos ecossistemas da Serra da Mantiqueira, os intérpretes-criadores passaram a construir processos imaginativos sobre a natureza dentro de suas próprias casas. Neste sentido, estes devaneios aprofundaram temas de movimento sobre o brotar e eclodir vegetante a partir da força e das imagens de sementes e plantas. Uma rotina de estudos e laboratórios semanais passaram a acontecer ao longo dos últimos dois anos. Muitas ideias de movimento passaram a ser experimentadas no corpo, como os entrelaçamentos, aproximações e afastamentos entre partes do corpo e do corpo como um todo, em diferentes intensidades, resistências, convergências e divergências, gerando movimentos em aberturas e fechamentos. Estas pesquisas de movimento envolveram também as mudanças de apoio do corpo no chão, as

variações das direções e sentidos, respirações, pulsações e micro movimentos. A partir destes temas coreográficos juntamente com a trilha sonora autoral, as movimentações ganharam aspectos e características de um corpo entrelaçado, como uma semente que luta contra a resistência do solo para brotar e expandir. Antes de detalharmos os processos de criação envolvidos na obra “Germinações”, façamos uma reflexão sobre o tema da germinação e suas implicações para a prática artística em dança.

2. Dança, semente e germinação

Os estudos em dança de Helenita Sá Earp foram influenciados pelas ideias e concepções sobre mística em religiões comparadas através do contato que esta pesquisadora teve com Huberto Rodhen. As noções de semente e germinação apresentadas neste trabalho se vinculam com a ideia de potência apresentada por este autor. Ele nos diz que da “Potência Original Inderivada”, dá-se uma condensação de forças que instauram as potencialidades do formar. O germinar é essa aglutinação de forças em potencialidades que vão permitir o surgimento da diversidade da vida no universo.

A imagem da germinação em dança pode ser concebida como uma emanção desta Potência que é infinita como uma pura força geradora⁴ que se manifesta em potencialidades até o eclodir das energias nas formas em diferentes estados e campos vibratórios. Toda a manifestação é uma existencialização. É uma concretização do indeterminado dessa Potência. No infinito não existe forma, espaço, tempo e movimento. É o Vazio, o Nada-Pleno, o Silêncio-Presença. Germinar é a liberação das energias introvertidas e latentes na semente - onde há uma aglutinação de forças em uma convergência potente - e dessa força latente se dá o brotar das formas (EARP, 1980)⁵.

Em outras palavras, germinar é o processo de extroversão das forças latentes que existem como potencialidades convergentes na semente e dessa delimitação potente dá-se o aparecer, o brotar das formas. Esse movimento convergente que aglutina, essa força aglutinadora gera um campo, um vórtice muito potente, porque está ligada a este núcleo da potência original. Então ela é cheia de energia e vitalidade. Se observarmos os grãos e as

⁴ “Chamada pelos cosmólogos de “A Energia de Fundo”, o “Abismo Alimentador de Tudo”, a “Fonte Originária de todos os Seres”. Cf. em BOFF, Leonardo. Reflexões de um velho teólogo e pensador. Petrópolis: Vozes, 2019, p. 44.

⁵ Reminiscências de pensamentos de Helenita Sá Earp durante os processos de montagem da coreografia “Natura” de 1980.

sementes das plantas, estes têm muita potência no início de seu brotar⁶. Essa energia vai se desabrochando ainda muito potente e gradualmente vai se dissipando na criação e manutenção da diversidade da vida da planta. “Todo o movimento germinal na dança envolve o caminho de passagem da interioridade aglutinadora de forças para a eclosão da diversidade em suas manifestações.” (EARP, 1980)⁷.

Toda vez que há uma investigação, uma ideia, uma imagem, esta é uma semente na mente. Vemos que várias tradições filosóficas orientais, como o Yoga⁸ tratam os pensamentos como ondas mentais em redemoinhos (*vrittis*) e cuja repetição ao longo do tempo formam tendências mentais inerentes a cada pessoa (*samskāras*). Essas tendências criam aglomerados energéticos no complexo corpo-mente que se manifestam no devido campo de espaço-tempo-propício de manifestação. Tudo o que é manifesto passa por essa incubação, como uma característica de semente que traz a introversão e cujo aparecimento se manifesta em um ambiente propício do vir a ser.

As sementes da natureza precisam da terra e do céu. Precisam de tudo que está envolvido na energia que vem do Sol e nos nutrientes da Terra, a umidade da água que são os elementos que vão proporcionar é a liberação dessas forças que dão sustentação do seu brotar enquanto existência no reino vegetal. Ambiente este que provenha calor e umidade que permita que haja um “chamamento” para a eclosão do brotar.

A corporeidade humana precisa dos banhos de sol, do pisar na terra, do se banhar nas águas dos rios, mares e na chuva para sua plena energização e equilíbrio físico, mental e emocional. Assim como precisa de alimentos naturais, integrais e crus. Beber muita água pura e ou saboreada com alho, salsa, gengibre, limão etc. Limonada suíça, água de coco e chás de ervas. Para aumentar esta energização, é importante respirar o ar puro no nascer do sol e fazer exercícios respiratórios ao longo do dia e realizar movimentos criadores. Assim como no mundo das plantas, as sementes possuem uma forma, uma cor, uma dinâmica - porque elas são potencialidades derivadas da Potência Infinita da Vida. Devemos buscar a dança cósmica, uma dança integrada e conectada com a natureza e com o infinito em nós, como pura abertura. Uma dança plural conectada com todas as culturas porque sendo aberta, não possui restrições à diversidade dos corpos e biotipos (EARP, 1975)⁹.

⁶ Sugerimos o acesso a página da internet do Projeto Terapia em <<https://www.terapia.com.br/>>, onde pode ser encontrada informações importantes sobre o papel das sementes germinadas na alimentação viva. Acesso em: 30 jan. 2023 às 17:18.

⁷ Reminiscências de pensamentos de Helenita Sá Earp durante os processos de montagem da coreografia “Natura” de 1980.

⁸ Ver os comentários dos Yoga-Sutras de Patanjali em VIVEKANANDA, Swami. Rāja Yoga. O caminho da meditação. São Paulo: Editora Vedanta, 2018, p.143 a 301.

⁹ Reminiscências de conversações entre Helenita Sá Earp e Maria Eulália Terra Pires nos anos 70.

Baseados nesta ideia, podemos considerar que existe um brotar imanente e constante em nosso dia a dia. Um brotar de pensamentos, de emoções e de ações moventes. Busquemos assim interagir com estas sementes presentes na natureza, compreendendo-as também como sendo nossas próprias sementes imanentes. Nosso formar, nosso embrião humano, é uma reunião de sementes celulares. Vemos a força e a beleza da germinação do nascimento humano, com o aparecimento das primeiras diferenciações celulares até o surgimento do feto e depois do bebê que está para nascer.

De maneira similar, as sementes germinam, se tornam pequenas plantinhas e depois crescem até se tornarem árvores com frutos e flores. Com esta metamorfose das plantas podemos entender a dança como uma semente que se desdobra em princípios-moventes-abertos. Compreendemos a técnica como desvelamento em um jogo de aparecer e esconder formas e movimentos numa visão originária da técnica como *poiein* criativo. Isto fica bem expresso nas seguintes palavras de Martin Heidegger: “Quando pensamos, porém, a essência da técnica, fazemos a experiência da com-posição, como destino, como destino de um descobrimento. Assim, já nos mantemos no espaço livre do destino” (2006, p. 28). Com isto nos afastamos do encaminhamento usual da “prateleira instrumental” que encapsula e encaminha a dança somente como séries decoradas descoladas do seu mistério germinante. Uma dança padronizada com pouca energia criadora.

Neste contexto é importante conviver em nossa sala de aula com as sementes germinando, colocar água, vê-las germinarem e isto fazer parte da nossa alimentação através de sucos e interrelacionar uma alimentação biogênica em nossas aulas de técnica da dança e em nossos laboratórios de improvisação. Todo esse processo que podemos integrar com atividades em nossas aulas envolve também simbologias do brotar e podem ser transpostas para temas de criação coreográfica¹⁰.

É importante que, além da instauração de temas criação, compreendamos profundamente a filosofia dessa simbologia e assim transformemos nossos padrões e hábitos. Significa compreender que devemos viver em germinação em todas as nossas ações, deixando o vir-a-ser e a ressonância do movimento acontecer em nós. Deixar-ser na entrega movente, sem estar padronizado à pensamentos, desejos e condicionamentos que nos fazem agir de modo inautêntico do querer se ajustar ao *status quo*.

¹⁰ A coreografia “Natura” (1980) de Helenita Sá Earp foi baseada nesta temática da germinação.

Precisamos fazer esse movimento de ir a fonte, ir à potência indeterminada em nós e a partir dela determinar com liberdade o nosso vir-a-ser. Significa acolher o dizer do silêncio e penetrar na escuta do canto das coisas. Assimilar os efeitos dessa meditação e perceber totalmente a sua presença, o seu ser. Para isto é necessário uma quietação interior, ir ao Nada, ao Vazio. Não um vazio niilista, não um silêncio submisso da indiferença, mas sim uma presença mais lúcida e vibrante em todos os sentidos. No sentido da vida individual, nas relações familiares e grupais em nossos espaços de convivência e habitação, tanto urbanos quanto naturais (EARP, 2011)¹¹.

Para que possamos atuar nesta presença lúcida, as nossas sementes, as nossas potencialidades precisam ser constantemente revigoradas.

A mente deve ir a sua fonte em um movimento interno de estar na paz. Nesta beatitude, nessa contemplação, nesse silenciamento e serenidade da mente, nossas potencialidades são revigoradas pela fonte da qual emanam. Aí nossos pensamentos, emoções e ações serão como sementes vivas e não apenas tendências oriundas de condicionamentos padronizados (EARP, 2011)¹².

Neste sentido, é importante que compreendamos a diferença entre uma semente-viva do espaço da lucidez mental e uma semente-condicionada do espaço dos hábitos padronizados. Uma semente-viva-criadora pulsante traz um novo olhar e uma nova força expressiva à manifestação *dancística* em seus diferentes contextos socioculturais. Isso significa também compreender a nossa corporeidade. Os parâmetros nada mais são referenciáveis da ação. São como sementes-informes. E como sementes-potencialidades devem ir à potência da intuição¹³ e aí nesta escuta movente estabelecer delimitações na investigação corporal que se deseja criar e realizar num brotar cheio de energia e vigor.

Como a maioria de nós vive em cidades, muitas vezes em espaços privados do contato com as forças telúricas da natureza, onde o cimento substituiu o chão de barro por completo e onde pela janela não vemos árvores nem passarinhos; reestabelecer o contato com as forças primárias da natureza se torna fundamental. Embora saibamos que há uma

¹¹ Compilação de fragmentos de textos oriundos das apostilas datilografadas: a) “Fundamentos Filosóficos, Científicos, Artísticos e Educacionais da Dança”, b) “Estudo do Movimento na Dança – Parte II- Movimento – Ritmo – Forma – Dinâmica: relações na Natureza, na Ciência e na Arte”. Trabalho de Pesquisa de 1975. e c) “Trabalho de Pesquisa de 1977 – Ritmo”, todos da professora Helenita Sá Earp, que foram digitalizadas e revistas na pesquisa desenvolvida no Projeto: “Vida, Corpo, Movimento e Criação: fundamentos filosóficos presentes nas concepções de dança de Helenita Sá Earp,” contemplado com o auxílio financeiro APQ1: E - 26 /112.289/2008 do Edital “Humanidades” – 2008 da Fundação de Amparo à Pesquisa Carlos Chagas Filho – FAPERJ. Coordenação geral, organização e revisão da Professora Titular Elena Moraes Garcia - IFCH/UERJ.

¹² Idem nota anterior.

¹³ “A intuição significa para o filósofo Henri Bergson apreensão imediata da realidade por coincidência com o objeto. Disponível em: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Intui%C3%A7%C3%A3o> > Acesso em 30 jan. 2023 às 18:48.

“cultura de morte” engendrada no modo de produção econômico da vida contemporânea, revisitar processos de encontro com a natureza pode nos colocar na contracorrente deste modelo hegemônico em nossa civilização atualmente. E é neste sentido que o Projeto “Corpos Telúricos” se coloca desde sua implementação pela CDC-UFRJ em 2004 e que passaremos a detalhar a seguir.

3. Projeto “corpos telúricos” e a poética da germinação

O Projeto “Corpos Telúricos: a videodança como suporte da Ecoarte” teve início no ano de 2004, tendo sido retomado no ano de 2017 com ênfase na produção de ensaios foto poéticos e performances¹⁴. Corpos Telúricos é uma das vertentes da “pesquisa artística e educacional da Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ” (SOUZA, 2021). A proposta é baseada na noção de Corpo Ambiental de Helenita Sá Earp (2018).

Os estudos em dança por ela propostos têm como cerne uma visão integrada, vasta e ampla da intuição em prol da potencialização das energias criativas inerentes a cada pessoa. (SOUZA, 2021).

A noção de Corpo Ambiental, que estrutura diversas ações criativas do projeto em tela, implica em toda uma concepção do que seja a própria dança, a criação e o movimento, uma vez que concebe o ser humano em nós de relações interdependentes abertas e voltadas para todas as direções como as raízes de um rizoma.

O ser humano constrói a sua caminhada no mundo à medida que ativa esse complexo de relações (BOFF, 2019). De forma semelhante, os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp desenvolvem referenciais abertos, onde a corporeidade é vista através de seus aspectos como movimento-espaco-forma-dinâmica-tempo. Estes atributos estão presentes na corporeidade humana, assim como nos demais fenômenos da vida. São princípios imanentes de todas as coisas. Isto nos dá condições de relacionar a corporeidade do ser humano com sementes, plantas, raízes, folhas, pedras, terra e lama, por exemplo. Os participantes do LICRID-UFRJ foram estimulados a interrelacionar elementos da natureza ao estudo de suas práticas *dancísticas*. Esse binômio dança-natureza sempre esteve presente na vida e na obra de Helenita Sá Earp, graças a valorização que ela dava as práticas

¹⁴ Para maiores informações sugerimos a leitura do livro “Dança e Natureza: um ensaio sobre o Corpo Ambiental em Helenita Sá Earp”. Disponível em: <https://www.helenitasaearp.com.br/_files/ugd/38bc2b_4572e66aec01446589b5a2bfdba90b9f.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2023 às 18:58.

corporais em ambientes naturais. Sua própria prática neste binômio dança-natureza era intensa e constante.

Quando veio a pandemia tivemos que nos adaptar ao novo cenário. Nós lançamos na ideia de trazer a natureza para dentro de casa através da imaginação onírica. Para isto, tínhamos diversos temas indutores para ensejar o processo de criação, como a poética das águas, o brotar das sementes, as árvores e assim, pensávamos como estes temas poderiam ser realizados em um canto de uma casa onde cada um dos artistas envolvidos estava habitando. O processo consistia em como evocar imagens telúricas e como trazer estas imagens mentais da natureza dentro da casa.

Esta inversão da lógica do projeto acabou por complementar suas abordagens criativas. Falávamos em nossas práticas sobre a resistência que a semente encontra para o seu brotar. Discutíamos como a aglomeração das partes do corpo poderiam se dar neste brotar e a importância de conhecer os movimentos dos segmentos das partes do corpo, para que pudéssemos instaurar uma poética da germinação no corpo. Examinávamos em nossos debates essa metamorfose da semente em árvore e como isto poderia ser aplicado ao trabalho nas bases de sustentação e mudanças de base, com isso cada intérprete era convidado a realizar pesquisas corporais nestes temas. Assim surgiu a proposta feita por Yasmim Moreira, de tematizar a vida de pequenas plantinhas que nascem em locais inóspitos no espaço urbano. Dessa ideia surgiu uma videodança intitulada “Semente no Cimento”¹⁵ produzida em 2020.

4. De “semente no cimento” para “germinações”¹⁶

No ano de 2021, com o intuito de manter o distanciamento social sem abandonar as pesquisas, toda a equipe do LICRID-UFRJ trabalhou remotamente realizando estudos e práticas de dança. A princípio a ideia era resgatar pesquisas já em desenvolvimento, depois novas pesquisas foram iniciadas dentro do contexto de isolamento social. Assim, após a produção do vídeo “Semente no Cimento”, em 2021 a pesquisa foi incorporada por todos os intérpretes-criadores, o que transformou “Semente no Cimento” em uma pesquisa coletiva.

¹⁵ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-_mqpxhNdgw&t=64s>. Acesso em: 26 jan. 2023 às 01:30.

¹⁶ Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0wuNF3ywlUs>>. Acesso em: 31 jan. 2023 às 13:20.

Os entrelaçamentos dos membros superiores aos membros inferiores, a aproximação e o afastamentos entre as partes do corpo com diferentes intensidades e resistências dinâmicas, em movimentos de expansão e recolhimento, mudanças de apoio do corpo em contato com o chão, diferentes direções e sentidos da movimentação, respirações, pulsações e micro movimentos foram princípios que direcionaram os laboratórios da pesquisa corporal. Cada intérprete com suas peculiaridades incorporou a proposta deste corpo-semente, dando a cada movimentação um novo sentido. Assim nasceu uma nova produção de “Semente no Cimento”, feita em duo, onde a obra “Germinações” se insere e se mantém em processo. Esta produção foi exibida na 11ª Semana de Integração Acadêmica da UFRJ (SIAC-UFRJ).

O local escolhido para a captação das imagens foi a parte externa do prédio da Reitoria, no pátio situado embaixo de pilastras com calçamento feito com pedras portuguesas (Figura 1).



Figura 1. Thaisa Faustino no fragmento da videodança “Germinações”

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

Os principais temas de movimento pesquisados na videodança envolviam os seguintes aspectos: a) bases de apoio baixas; b) entrelaçamento dos membros superiores e membros inferiores; c) movimentos lentos; d) movimentos fortes; e) movimentos vibratórios; f) movimentos crescentes de expansão; g) contração e relaxamento dos músculos; h) contato entre as intérpretes e j) variação e combinação de nível entre as intérpretes.

A trilha sonora foi fruto de uma composição autoral gravada após laboratórios de improvisação musical livre com a duração de um mês, tendo participantes¹⁷ do Rio de Janeiro, Juiz de Fora, Brasília e República Tcheca. Aos músicos era caro que as sonoridades produzidas não seguissem um padrão literal, mas sim, uma abstração da gestualidade, uma interpretação abstrata das imagens captadas.

5. Impressões do fragmento “germinações”

“Germinações” é um compilado de trabalhos artísticos que desvelam o profundo compromisso da CDC-UFRJ em promover reflexões acerca da conjuntura social, tendo a arte dança como elemento unificador na promoção dos estudos e pensamentos que conduzem os temas investigados. A natureza compreendida como fator poético juntamente com a crítica ao Antropoceno e discussão sobre as mazelas da injustiça social presentes na sociedade contemporânea, têm sido uma forma sincera de alcançar públicos diversos na ampliação do debate destas questões. A imagem de dois corpos sobre pedras portuguesas e sobre a terra existente nos buracos danificados daquela estrutura do prédio da Reitoria da UFRJ teve o potencial de proporcionar sensações distintas que abarcam desde o brincar no solo à alusão a pessoas que sofrem o abandono do Estado e se veem na condição de habitar espaços similares.

Das expressões do corpo como um todo emergem as infinitas formas de ser semente e seu desabrochar. Ser semente, além de simbolizar um elemento que origina a vida, é ser alimento, ter força e potencial de crescer e transformar tudo ao redor. Uma semente que brota dilata sua capacidade geradora. Um solo que, abafado, com pequenas fissuras para ser irrigado e iluminado, recebe um grão e germina. Ser semente nessas condições, brotar e crescer é resistir a toda uma cadeia de fatores de que têm a morte como princípio, e não como fim. Ser um corpo que vivencia os percalços de estar à margem da sociedade, privado dos recursos mais básicos para a manutenção da vida e, ainda assim, crescer e ultrapassar os limites das estatísticas, é ser resistência. É resistir e reexistir, instaurando uma nova maneira de ser em meio a constante morte que persegue os corpos desfavorecidos socialmente.

¹⁷ Pedro Gabriel Lima, Kino Lopes, Paulo Cunha, Pérsio Faria, Lucas Marques, Victor Rodrigues e Ananda de Sá Earp Meyer.

Um solo que, em espasmos, pulsa a vida de uma vegetação com o potencial de transformar todo o seu entorno, seja em trocas gasosas, seja no movimentar ao bailar na chuva e no vento, seja na poesia do seu próprio acontecer, que reverbera em outros corpos e que demonstra que a natureza, sendo o princípio da vida, é força que se autorregenera. A força que uma planta precisa exercer para romper com o padrão de um solo artificial, rijo e retilíneo, é a mesma força exercida por corpos que transgridam padronizações em seus convívios e relações cotidianas. Na maneira de se apresentar ao mundo, no modo de se vestir, de se movimentar, tudo é a materialização da necessidade de ser como de fato se é, em detrimento a padronizações que têm a generalização como mecanismo cerceador de singularidades e direitos. Esta é uma força que ora causa tensão ora causa alívio, na contração e no relaxamento, no enfrentamento e no alcance das transformações.

Na videodança os movimentos que partiam de uma posição de recolhimento para uma crescente expansão mostram o brotar como um movimento lento, porém contínuo, que, gradativamente, manifesta a diferença em sua transmutação de semente para broto. (Figura 2) Os movimentos lentos denotam a velocidade que processos de grande impacto e transformação têm e o tempo que levam para atingir o seu ápice, tanto na natureza como nas estruturas da sociedade. Movimentos lentos e fortes demonstram a força que é preciso ter para a modificação de paradigmas enraizados, que priorizam determinados corpos e comportamentos em detrimento a outros.



Figura 2. Thaisa Faustino no fragmento da videodança “Germinações”.

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

A lentidão e a força são capazes de transformar posições corporais e configurações sociais de modo crescente, captando e expandindo a percepção dos que se colocam à disposição da efetivação das mudanças. Movimentos vibratórios utilizados pelas intérpretes-criadoras mostraram o intenso resistir de um corpo- semente que abala as estruturas que o cobrem e o sufocam. O tremor causado no corpo, devido a intensa força exercida pelos músculos, é um tremor que ultrapassa o medo e a angústia, alcançando, assim, a coragem que um corpo necessita para germinar, atingindo elevados graus de suas virtudes.

6. Reflexões sobre a apresentação de “germinações” na 11ª siac ufrj

A apresentação do fragmento de “Germinações” na 11ª SIAC UFRJ foi repleta de reflexões acerca da imposição de padrões sociais, como também acerca do colonialismo, que originou a padronização dos ambientes e a padronização dos corpos.

(...) a tese da raça foi afeiçoada através de um saber europeu do final do século XVIII, numa discussão do antagonismo entre as raças branca e negra, o que justificava a dominação desta primeira sobre a segunda, legitimada pela dúvida da origem (brancos e negros teriam a mesma origem?) e pela certeza da evolução (brancos são civilizados e negros são selvagens!) (...) os africanos foram classificados como negros para serem dominados pelos brancos (CARMO; OLIVEIRA, 2014, p. 23, apud SOUZA, 2022, p. 25).

De acordo com Cavalleiro “A brancura é associada a uma situação de privilégio” (2001, p. 11 apud SOUZA, 2022, p. 27). As pedras portuguesas, por assim serem, são pedras europeias. O Brasil, tendo sido colônia de Portugal, teve as pedras portuguesas como uma de suas heranças, assim como o racismo. Em “Germinações” um corpo preto germina em si a natureza, pronta para crescer forte e vívida, rompendo com padrões de cor e de gênero e com o método europeu de sufocamento do solo, sendo planta que resiste pelo seu direito de ser e estar na terra, reconhecendo sua força e potência, propagando a beleza da diversidade. A videodança também possibilita esta leitura, sendo a reafirmação do compromisso do LICRID UFRJ de se opor a todo e qualquer tipo de cerceamento de direitos e padronizações.

7. “Germinações”: uma obra em processo

Em “Germinações” retornamos a toda uma concepção do que seja germinar no com-

plexo corpo-mente e como as “sementes” estão na vida e no nosso cotidiano nas práticas de dança. Esse brotar, esse conhecimento do corpo pelo germe originante, é uma forte convergência das formas, formas que são aglutinadas para que adultos sintam que voltaram ao útero em formato de embrião e, assim, voltem a ser semente e renasçam. A pesquisa de movimento envolveu relações dos movimentos das partes e do corpo como um todo, com uso da respiração no Movimento Potencial e Movimento Liberado neste brotar imagético germinal. Tudo isto foi aprofundado com o uso de variações dinâmicas e referenciais espaciais em diferentes transformações das linhas da forma e durações do movimento.

A resistência com relaxamentos que passam pelas contrações pequenas são elementos da própria corporeidade que podem ser usados para expandir uma energização na prática de dança no rompimento das “cascas”, das “courças musculares” e das dificuldades do aparecimento do vivo, da forma-viva imanente na dança. Essa experimentação sendo feita com os pés, com a perna, numa perna com a outra; com as mãos, entre as pernas, nos braços, na cabeça; nas mãos com a cabeça, na face e no pescoço, unido aos membros inferiores e superiores, e como estes vão desabrochando e, ao desabrochar, repercutem a outra parte, possibilita um intenso jogo de passagens da forma de maneira contínua e descontínua. “Germinações” é uma obra que enseja o processo de autoconhecimento. Esta dança se coloca como uma dança imanente do universo, compreendendo essa dança como manifestação constante, um resgate do estado natural do ser humano como um ser criador que quer ter consciência da sua germinação para se autodeterminar com integração e consciência unitiva com tudo que existe no universo.

Referências

EARP, ANA CÉLIA DE SÁ; MEYER, ANDRÉ. VIEYRA, ADALBERTO (Ed.). **Dança e Natureza: um Ensaio sobre o Corpo Ambiental em Helenita Sá Earp**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2019.

EARP, ANA CÉLIA DE SÁ; MEYER, ANDRÉ. VIEYRA, ADALBERTO (Ed.). **Helenita Sá Earp: Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2019.

HEIDEGGER, MARTIN. **Ensaio e Conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006.

SEMENTE NO CIMENTO 2020. **Direção: Ana Célia de Sá Earp e André Meyer**. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-_mqpxhNdgw&t=64s>. Acesso em: 26 de janeiro de 2023 às 01:30.

SEMENTE NO CIMENTO. **Direção: Ana Célia de Sá Earp e André Meyer.** 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0wuNF3ywlUs&t=5s>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2023 às 01:40.

SOUZA, THAISA FAUSTINO DE et al. **Dançando a ecologia profunda:** produção coreográfica e exposição fotográfica no Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas. In: Anais da 42 Jornada Giulio Massarani de Iniciação Científica, Tecnológica, Artística e Cultural. Rio de Janeiro (RJ) UFRJ, 2021. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/jgmic-tac/317004-DANCANDO-A-ECOLOGIA-PROFUNDA—PRODUCAO-COREOGRAFICA-E-EXPOSICAO-FOTOGRAFICA-NO-CENTRO-CULTURAL-MUNICIPAL-PARQUE-D>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2023 às 01:57.

SOUZA, THAISA FAUSTINO DE. **Dança em Centros de Socioeducação e escolas:** questões raciais na potência do mover. Rio de Janeiro, 2022. Monografia (Licenciatura em Dança) – Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

CRIATIVIDADE SENSÍVEL: PROCESSOS DIDÁTICOS DO MOVIMENTO COM USO DAS VARIAÇÕES DINÂMICAS, MODOS DE EXECUÇÃO E RESPIRAÇÃO NA BASE SENTADA

Letícia Almeida Viana¹
Vitória Pedro e Araujo²
Bianca Oliveira da Silva³
Ananda de Sá Earp Meyer⁴
André Meyer Alves de Lima⁵
Ana Célia de Sá Earp⁶

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre as produções de material didático audiovisual, a partir do estudo do movimento em variações dinâmicas, modos de execução e respiração na base sentada a partir dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp (2019) para fins de aplicação em improvisações e aulas de técnica criativa de dança.

Palavras-Chave: Base Sentada; Dinâmica; Modos de Execução; Respiração; Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp.

ABSTRACT

This work aims to reflect on the production of audiovisual didactic material, based on the study of movement in dynamic variations, modes of execution and breathing in a seated position, based upon Fundamentals of Dance by Helenita Sá Earp (2019) for purposes of application in improvisation and creative dance technique classes.

Keywords: Seated base; Dynamics; Dancing Modes of Execution; Breathing; Dance Fundamentals by Helenita Sá Earp.

1. Criatividade sensível, potência, abertura e dança considerações iniciais

Fayga Ostrower afirmava que o estado sensível pode ser definido enquanto representa uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato a tudo que acontece em torno de nós. (1994) Neste sentido, Helenita Sá Earp dizia:

O ser humano em seu núcleo central é Potência. Quando falamos em Potência falamos em uma abertura. Portanto o ser humano em seu núcleo central é abertura. Puro horizonte de possibilidades. O ser humano em seu núcleo central é infinitude. Estar em proximidade e habitando essa infinitude é o Estado Criador (1985).

Esta abertura ao ilimitado em nós pode ser percebido no Silêncio, onde experimentamos uma vacuidade, uma quietação e repouso como a substrato, a base do nosso Ser. Essa é sua base indeterminada, ou fundo sem fim, que possibilita todas as suas

¹ Bacharelanda em Dança - UFRJ.

² Bacharelanda em Teoria da Dança - UFRJ

³ Licencianda em Dança - UFRJ

⁴ Licencianda em Pedagogia - UERJ

⁵ Docente do Programa de Pós-Graduação em Dança - UFRJ.

⁶ Docente do Programa de Ensino e Graduação em Dança - UFRJ.

manifestações no tempo e espaço. Isto implica também compreender princípios e como estes se diversificam nas expressões do ser humano. Esses princípios reúnem sempre em um Todo - o Um e o Múltiplo- em uma só realidade.

2. Técnica, situações do corpo no espaço, bases de sustentação e fiscalidade

No contexto acima, é possível estudar cada articulação, cada parte. Cada situação do corpo recolhe em si o infinito em cada encaminhamento, na abertura ao indeterminado, trazendo a infinitude em cada movimento.

Por este estudo do movimento também podemos analisar o movimento os aspectos mecânicos-funcionais de partes do corpo e cada tipo de corporeidade. Esta visão ética-estética implica numa interação entre a política inclusiva e uma dança plural que tem como princípio fundamental a valorização de todas as pessoas em suas diversidades. O estudo das Situações do Corpo no Espaço traz para a epistemologia da dança e sua práxis uma diversidade ilimitada das variações dos corpos nos ambientes líquidos, sólidos e gasosos e suas interações.

As Situações do Corpo no Espaço envolvem o estudo das Bases de Sustentação. Quando o corpo está num meio sólido sua sustentação é apoiada em objetos rígidos. Nos seus estudos, Helenita Sá Earp apresenta inúmeros detalhes de como estas situações acontecem. Toda base envolve relações de contatos e apoios do corpo no ambiente. Os contatos não envolvem a sustentação do peso do corpo. Os apoios são contatos onde há sustentação do peso do corpo (EARP, 2019, p. 186).

3. Base sentada, movimentos segmentares, modos de execução e respiração

O tema central desta pesquisa é a base sentada em superfícies sólidas, com foco no chão.

A base sentada envolve em sua caracterização dois planos básicos de movimento, vertical e horizontal. Esses planos permitem ao mesmo tempo, estabilidade e descanso ao corpo, uma vez que seu ponto de apoio no ambiente se dá justamente na região da articulação do quadril. A articulação do quadril favorece a sustentação do tronco no plano vertical e dos membros inferiores no plano horizontal. É uma base que descansa a pessoa em relação à sustentação total do seu corpo. Assim, esses dois planos – horizontal e vertical – e suas diversificações em diferentes angulações abertas e fechadas em diferentes obliquidades do tronco e seus segmentos em relação aos membros inferiores e vice-versa proporcionam relações diferenciadas nesta base. (EARP, 1977-1981)⁷.

⁷ Reminiscências de diálogos Helenita Sá Earp e Ana Célia de Sá Earp entre os anos de 1977 e 1981.

Na base sentada podemos realizar a respiração abdominal, torácica e total. A partir desta base, a combinação com contatos e apoios dos membros superiores facilita a realização de exercícios respiratórios simples, assim como outros exercícios, sem as dificuldades que outras bases podem causar.

A partir dos contatos ou apoios dos membros superiores na base sentada podemos variar: 1) os movimentos das mãos, mantendo e tirando o contato ou apoio dos dedos como um todo, segmentos dos dedos, punho, palma e dorso das mãos e seus diferentes movimentos em deslizamento e pressão produzindo ou não diferentes sons com chão e entre si, 2) os movimentos dos cotovelos, fazendo flexão e extensão em suas combinações sucessivas (su) e simultâneas (si) com os movimentos das mãos e punhos; 3) os movimentos da articulação glenoumeral e combinações (su) e (si) com as outras articulações dos membros superiores e 4) os movimentos da cintura escapular e combinações (su) e (si) com as outras articulações dos membros superiores (EARP, 1977-1981)⁸.

Esses contatos e apoios no chão dos membros superiores na base sentada podem ser em diferentes direções e sentidos (mantendo e variando) em relações simétricas e assimétricas entre si, com o tronco e com os membros inferiores. Estes movimentos supracitados geram alavancas e favorecem a criação de exercícios assim como a diversificação compositiva da forma que podem se somar a exploração a diferentes tipos de respiração. Podem existir diferentes relações entre a respiração e os movimentos segmentares. Neste sentido, a respiração pode acontecer em diferentes durações de suas fases— inspiração, retenção e exalação – que implica em uma variação da coordenação motora entre os movimentos segmentares e os movimentos respiratórios.

A base sentada pode estar sendo feita com diferentes contatos e apoios dos membros superiores no chão. Quando ocorre estes apoios, conceituamos como uma base combinada, por possuir dois a três tipos de apoios diferentes. Podemos realizar a estrutura da base sentada com contatos e apoios, ou com perda parcial ou total dos contatos e apoios, dos membros superiores. Neste sentido, a progressão do movimento, ao longo do desenvolvimento do estudo segmentar de uma aula de técnica criativa de dança nesta base combinada (sentada e mãos e, ou, ante braços) em relação aos contatos e apoios dos membros superiores, requer que a retirada desses contatos e apoios seja feita com um membro primeiro e depois o outro, antes de retirar os dois membros superiores.

A título de ilustração, podemos dizer que a mão que dá apoio e ou contato ao lado, pode ir para trás, para frente e com isso temos muitas possibilidades de estabelecer boas

⁸ Idem a nota anterior. Todas as notas subsequentes (EARP, 1977-1981) referem-se a esta mesma fonte documental.

alavancas e formas para criação de exercícios seja para a cintura escapular, membros superiores, coluna toracolombar e cervical, cintura pélvica, tronco como um todo, assim como para os membros inferiores. Estes contatos e apoios dos membros superiores no solo dão sustentação a diferentes combinações, seja para trabalhar o alongamento, força e coordenação motora, assim como permitem as retiradas dos contatos dos membros inferiores e as inclinações do tronco nesta base. Com a mudança do apoio de um lado da pelve para o outro, criam-se transferências que ajudam nessa mudança do corpo no espaço. Se isto for feito no andamento rápido, a agilidade será mobilizada nesta situação.

Certos movimentos da cintura escapular facilitam a respiração e ampliam a caixa torácica. Outros dificultam a respiração porque diminuem a expansão da caixa torácica, como é o caso da abdução, enquanto a adução das escapulas, facilita a expansão da respiração. Podemos trabalhar de maneira contrastante os movimentos segmentares em relação a respiração. “As partes podem se interrelacionar entre si e com a respiração sucessivamente e simultaneamente de modo igual ou diferente em relação ao seu movimento, espaço, forma, tempo e dinâmica”. (EARP, 1977-1981)

Quando tratamos da respiração e da face, podemos trabalhar diferentes movimentos com graus de intensidade, de velocidade e de ritmo; com resistências a nível da musculatura do pescoço e da boca fechada, semiaberta, aberta em diferentes posicionamentos da língua.

Os exercícios respiratórios podem ser feitos pela boca com diferentes resistências do ar, soltando pela boca junto com a produção de sons guturais, onomatopéias, vogais, consoantes, sílabas, palavras e frases e com sons respiratórios. E ainda pode-se inspirar e exalar alternando boca e nariz. A respiração pode ser feita em diferentes velocidades e intensidades, em pequenos impulsos e acentos. Os movimentos da face - os olhos, a boca, a língua - abertos, semiabertos, fechados, fechando, abrindo, enrolando, desenrolando, pressionando e resistindo, soltando; podem acompanhar os movimentos respiratórios. (EARP, 1977-1981)

Este raciocínio aprofunda-se em Earp (1977) da seguinte forma:

Estas diversificações do ganho ou perda dos contatos e apoios dos membros superiores no chão na base sentada, permitem que os membros superiores estejam no ar, possam realizar movimentos de aproximação (com intensificação da interação energética) e afastamento entre as diferentes partes do corpo, assim como, contatos com amassamentos, com deslizamentos, pressões, toques suaves, percussões com sons, e também manipulação com as diferentes partes gerando diferentes alavancas e expressões poéticas, aglutinando, deformando, alongando, contorcendo, resistindo, empurrando, tracionando e amassando as diferentes partes do corpo nesta base. Todas estas possibilidades e interações se adensam, se completam e culminam com as minúcias dos movimentos respiratórios e da face.

Em relação ao tronco, a porção cervical vai ampliar as possibilidades funcionais e expressivas dos movimentos respiratórios e da face na base sentada. Quando combinados com os movimentos da cintura escapular, estes podem intensificar ou facilitar o trabalho físico bem como o sentido visual envolvido. Esta base cria alavancas que permitem que os movimentos da coluna cervical e toracolombar interajam com mais estabilidade. Em relação aos movimentos da pelve, devido ao apoio sobre o chão, há um aumento da percepção dos movimentos dos glúteos, dos ísquios e do assoalho pélvico; e a criação de trabalhos criativos não usuais junto aos movimentos respiratórios nas aulas de dança. A flexão total do tronco depende do grau de flexibilidade do indivíduo, mas ela é possível de ser realizada no plano sagital e intermediário a frente. Na base sentada é impossível fazer a extensão do tronco como um todo para trás e a flexão lateral (a nível da articulação coxofemoral). A realização dos movimentos do tronco para trás (planos sagital e intermediário) e para o lado acontece pelos seus segmentos, pela mudança da angulação em relação aos membros inferiores e pela inclinação de todo seu eixo. O que podemos fazer atrás e ao lado é uma maior ou menor abertura da inclinação do tronco. Com o acréscimo da coluna toracolombar e cervical, os movimentos totais do tronco se ampliam em termos de execução e de diversificação. Combinados com membros superiores, em diferentes contatos e apoios dá-se uma diversificação da forma e conseqüentemente um enriquecimento do trabalho físico e do sentido visual e poético do movimento. Os movimentos circulares, que envolvem vários planos em conjunto com a respiração e a produção sonora, acarretam uma intensificação da energia interna do corpo e da sua expressividade artística, possibilitando uma atenção e uma concentração ilimitada. Com isto podemos ter mais força, alongamentos, coordenações, aproximações, afastamentos, deformações, cruzamentos, aglutinações, expansões, levezas, pesos, desenhos, simetrias, assimetrias, trajetórias, sentidos, direções e percepções da forma no espaço nesta base.

A relação de como estão os membros inferiores, em relação ao tronco e aos membros superiores na base sentada, pode nos ajudar a entender como o movimento fica mais fácil ou mais difícil em sua execução. É mais fácil sentar com os membros inferiores flexionados. Cria-se mais equilíbrio em relação a situação da pelve e do tronco. Com os contatos e apoios das mãos e reclinção na base, fica mais fácil ainda a execução. Se estabilizarmos o tronco, através de apoios e contatos dos membros superiores, a execução dos movimentos dos membros inferiores com e sem contato sobre o solo é facilitada em termos qualidade e rendimento do trabalho físico. A ampliação dos ângulos de inclinação do tronco para

trás, para o lado e intermediário atrás facilita mais ainda, por causa da criação do ângulo obtuso que favorece a execução bem como traz maior diversidade à poética do movimento.

Nas situações dos membros inferiores em atitude flexionada, em assimetrias de atitudes, em atitude estendida e mantendo ou variando as rotações; trabalhando profundamente os movimentos dos pés. Estes são ampliados na relação movimento-espaco-dinâmica, nas atitudes flexionadas - tanto externa, como paralela, quanto interna - pelos contatos e pressões que podem ser criados sobre as superfícies sólidas onde a ação estiver acontecendo.

Os contatos em suas diferentes variações de movimentos (potenciais e liberados), dinâmicas, durações rítmicas, velocidades dos membros inferiores entre si, dos pés com os pés, dos pés (3° segmento) com pernas e coxas, perna com perna (2° segmento), das pernas com a coxas e das coxas (1° segmento) entre si; permitem um amplo trabalho físico⁹ e uma diversificação estilística da forma. Podemos combinar estes contatos supracitados com movimentos de outras partes do corpo. Com a retirada de um ou dos dois membros superiores dos contatos e apoios no solo na base sentada, ampliamos as possibilidades de realizar contatos e automassagens dos membros superiores entre si e em todas as outras partes e articulações do corpo. (cabeça, pescoço, ombros, coluna toracolombar, pelve, abdômen e membros inferiores e seus segmentos) (EARP, 1977-1981).

Esta ampliação é ilimitada, potencializa e diversifica o trabalho físico de força, alongamento, propriocepção, cinestesia, coordenação motora e equilíbrio. Todas estas variações em conjunto com exercícios respiratórios aumentam a oxigenação do corpo, concentração mental e as poéticas-expressivas nascidas destes enfoques temáticos.

Em relação as progressões dos membros inferiores na base sentada - no plano horizontal da superfície sólida (chão sem desnível) - se baseiam nos seguintes princípios do movimento: a) membros inferiores com e sem contato em relação a superfície sólida, b) atitudes e rotações, c) planos e níveis e d) combinações com outras partes. Neste sentido, existem três grandes eixos na progressão segmentar nesta base: 1) membros inferiores com contato. 2) assimetria de contato (um membro com contato e outro sem). 3) dois membros sem contato. Os membros inferiores com contato são mais fáceis em atitudes flexionadas, progredindo de flexionada para estendida, de estendida para flexionada e os movimentos mantendo atitude estendida. Esta diversificação pode acontecer com a perda e ganho dos contatos, de um ou de ambos os membros inferiores. Podem se diversificar e mudar o grau de complexidade pelas combinações com as rotações simétricas e assimétricas, assim como pelas variações dos planos. Os movimentos podem manter e variar atitudes rotações, planos, sentidos e combinações com outras partes do corpo. Nestas situações os graus de atitude e ângulos do afastamento dos membros inferiores (nele próprio e em relação ao outro), o número de movimentos, o número de repetições, as durações nos movimentos potenciais e liberados são fatores de diversificação e interferem nos graus de dificuldade da execução do movimento (EARP, 1977-1981).

⁹ Uma vez que estes contatos geram automassagens que intensificam a circulação sanguínea junto ao trabalho físico, ampliando seu poder terapêutico.

Baseado no raciocínio acima, vamos analisar a relação entre as partes. Os membros inferiores flexionados facilitam a execução dos movimentos do tronco e seus segmentos, principalmente se um dos membros superiores estiver em contato ou apoio com o solo ou com o membro inferior e o próprio tronco. Os movimentos do tronco junto com os dos membros superiores intensificam o trabalho de alongamento em assimetrias de atitudes dos membros inferiores e nas atitudes estendidas. O apoio dos membros superiores no solo facilita a retirada dos contatos dos membros inferiores e na intensificação do trabalho de força tanto dos membros inferiores como dos próprios membros superiores. Os movimentos do tronco podem facilitar ou dificultar a elevação dos membros inferiores. Os contatos e apoios de um membro superior no solo e o outro com contato com um membro inferior favorece o trabalho de alongamento e flexibilidade, e segue a progressão dos membros inferiores citadas anteriormente.

Como nesta perspectiva não valorizamos a habilidade motora, mas sim um trabalho das formas conforme as formas que cada corpo pode fazer. Como não se tem nenhum padrão a seguir, importante é trabalhar os movimentos globais das articulações em diferentes poéticas que trazem também um trabalho de promoção da saúde naquele corpo de maneira diferenciada (EARP, 1977-1981).

A circundunção da perna da frente ao lado na base sentada é muito fácil de executar. Atrás requer uma transferência para um lado da pelve a fim de alternar os apoios. Então a circundunção pode ser com essa transferência com contato, de flexionada para estendida sem contato, vai e volta e combinamos com contato e sem contato com mudanças de atitudes, primeiramente em atitudes flexionadas, flexionadas para estendidas, estendidas para flexionadas e depois em atitudes estendidas.

E a composição é isto: com mudança de rotação, com coluna, com quadril; tanto no modo conduzido com variações de intensidade e velocidade, balanceados e depois vibratórios, percutidos e lançados. Estas situações podem ainda aproveitar o abandono do peso dos segmentos na composição dos movimentos. Nesta base, pela proximidade do solo, o abandono do peso é mais fácil do que na base de pé, por exemplo.

Na base sentada pode-se trabalhar todo o corpo. O trabalho se difere das outras bases. O exercício que se pode fazer de membro superior com apoio em uma base combinada de mão e pé (membros superiores e membros inferiores) não será o mesmo da base sentada. Mas é possível fazer um mais leve e ir progredindo. O trabalho dos pés idem. Ao mobilizar o apoio e a pressão dos pés na base sentada isso não será igual a base de

pé. Mas, não quer dizer que não podemos fazer grandes trabalhos dos pés na base sentada.

Os movimentos das partes do corpo em relação ao trabalho físico podem ser movimentos liberados e potenciais. Estes são produzidos por uma sinergia complementar de força e alongamento. Nos movimentos potenciais há intensificação e concentração da energia na forma, aprofundando o enfoque muscular que esteja envolvido naquela forma. O trabalho físico pode se diferenciar pelo tipo de construção da forma e pela(s) qualidade(s) física(s) que se quer focar, seja de força, alongamento, coordenação motora, percepção cinestésica e equilíbrio, por exemplo. Então, o tipo de relação e construção da forma é fundamental para otimizar e qualificar o movimento. Consequentemente complexificam ou simplificam e ajudam a pensar como devem se dar as progressões para o desenvolvimento da técnica. Isto surge “por dentro” de uma articulação criativa dos movimentos básicos das partes e segmentos das partes envolvidas. A ideia não é uma receita de forma estanque e fragmentada. Na perspectiva desta pesquisa, tudo é orgânico. É um velar e desvelar das formas onde as qualidades físicas são trabalhadas a partir de uma transformação criativa conforme os enfoques que vão surgindo no instante da criação dos exercícios, integrados aos objetivos que se queira dar e a curva de esforço pedagógica aula.

A dinâmica é o conceito que se define enquanto condução da força, ou ainda, condução da energia. Nessa perspectiva “o corpo – físico, mental e emocional – sendo energia, está imerso numa vórtice dinâmico de forças” (MEYER; EARP, 2019, p.233). Tal condução pode condensar diferentes intensidades de força, desde o levíssimo, ao fortíssimo, compreendendo, também, as camadas intermediárias. Ainda, podemos alternar as passagens, entradas, impulsos e acentos dessa energia em toda a corporeidade. Em nossa pesquisa estudamos a dinâmica integrada com a respiração, movimentos segmentares mantendo e transformando a forma no mesmo plano e em planos diferentes na base sentada.

Na perspectiva dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp (2019) o estudo dos modos de execução é encaminhado da seguinte forma: O movimento conduzido está vinculado a uma maneira contínua e controlada, preponderando a ligação do movimento. O movimento ondulante é um movimento conduzido que produz uma linha sinuosa no corpo e nas partes movimentadas, de tal sorte que alternam curvas ascendentes e descendentes, ou, côncavas e convexas, de modo constante. Já o percutido é aquele definido por uma contração rápida que vai levar a uma força explosiva e contida. O movimento lançado

inicia-se por uma força explosiva e seu término é feito sem que haja retenção da força. O retorno do lançado, pode ser feito através de sua própria energia cinética, pela recuperação da gravidade, ou através dos outros modos de execução. O movimento vibratório consiste numa contração isométrica tão intensa, que as partes que estão realizando a ação vibram em consequência da intensidade interna causada pela forte contração do tônus. O movimento balanceado é gerado por um impulso inicial que desloca a parte do corpo ou o corpo como um todo no espaço. O retorno desta parte ou do corpo como um todo é feito pela ação da gravidade e permite que a recuperação do impulso seja feita por uma outra parte, ou, pela mesma parte do corpo, ou do corpo como um todo.

As dinâmicas com diferentes intensidades, entradas e passagens da força, junto com variações de velocidade podem ocorrer em uma mesma parte do corpo ou em diferentes partes do corpo. Na base sentada, estas dinâmicas associadas a pressões e deslizamentos das partes do corpo entre si e com o solo, podem favorecer os movimentos de convergência da forma assim como de sua expansão. Também podemos trabalhar as passagens das forças em diferentes modos de execução. Isto vai gerar um contraste expressivo muito grande, que exige por sua vez, uma preparação intensa e global do corpo. A respiração pode variar a sua dinâmica e velocidade. Pode acontecer antes, durante e depois da realização do movimento. Durante a realização do movimento, pode acontecer no início, meio, fim e ou ainda durante a execução do movimento. A respiração pode ser realizada, tanto acompanhando como contrastando a dinâmica do movimento. As aplicações dinâmicas tanto para os movimentos segmentares quanto para os movimentos respiratórios podem ser iguais ou diferentes durante o percurso da execução das ações envolvidas, tanto na ida como no retorno quanto na convergência e divergência do movimento. É importante perceber que as variações dinâmicas e de velocidade podem acontecer durante uma mesma trajetória, seja do movimento segmentar seja da respiração e relação entre eles (EARP, 1977-1981).

Neste sentido, pode haver movimentos levíssimos-conduzidos, leves-conduzidos, meio fortes-conduzidos (onde se tem uma contração que pode mobilizar tanto alongamento e quanto o trabalho de força) e a coordenação motora em andamentos lentos ou moderados, para que haja a assimilação desses exercícios respiratórios junto com os movimentos segmentares do tronco, dos membros superiores e da face, que podem se dar em movimentos conduzidos rápidos, moderados e lentos. Esse modo de execução conduzido em andamento moderado é importante na preparação técnica, pois permite com que se vá alongando e contraindo com cuidado, por exemplo.

O lento e lentíssimo também tem que ser usados. Quando são utilizados durante um longo período, esse predomínio pode favorecer a quietação mental. Junto com o relaxamento, o alongamento e a respiração na base sentada podem promover estados pré-meditativos ou meditativos como tema da aula.

Em uma aula de técnica criativa, o andamento dá uma certa dinamicidade para o desenvolvimento do trabalho físico equilibrado em progressão pedagógica. Sobre este trabalho físico as variações da mesma intensidade podem ser fraquíssimo, fraco, meio-forte, forte; até chegar ao fortíssimo.

Existem exercícios muito simples de serem feitos com a respiração envolvendo parte do tronco, tronco como um todo, membros superiores, cintura escapular e face. Os exercícios realizados com intensidades fortes lentas ou moderadas ajudam a preparar a execução de exercícios com maior velocidade em intensidades fortes ou com mudanças de velocidade e intensidade. Os movimentos percutidos¹⁰, devem ser realizados, na perspectiva de uma aula de técnica criativa, em progressão, após os exercícios de variação de velocidade, intensidade, força e alongamento.

É importante que as intensidades mais leves precedam as mais fortes em termos de progressão, em uma aula de técnica da dança. Desta forma, há um esquema de progressão nesta base que pode ser organizado com a exploração dos modos de execução. Pedagogicamente é recomendável explorar os movimentos conduzidos leves, depois conduzidos fortes. Aumentar as velocidades nos conduzidos leves. O aumento da velocidade pode se dar desde o início com intensidades leves e gradualmente passar pelo meio-forte até chegar a grande intensidade com o modo de execução vibratório, através da resistência do solo e resistência do corpo como todo. O vibratório pode ser explorado com mudanças de rotação, pés e com a respiração -abdominal, torácica e total - em diferentes ritmos com o ar saindo pela boca, pelo nariz etc. Os movimentos lentos favorecem o trabalho de sustentação da respiração. A respiração pode ajudar a execução do movimento em uma trajetória. Com atenção aos princípios do movimento segmentar e com a curva da aula surgem as velocidades rápidas em conduzidos leves, meio-fortes e fortes, até que possa mudar o modo de execução com uso de percutidos e lançados. Os balanceados são mais difíceis de serem feitos na base sentada com os membros inferiores, pela proximidade destes com o solo.

O ondulante na base sentada fica um pouco restrito em relação aos membros inferiores e cintura pélvica, devido ao fato do apoio do quadril no chão. Mas ao mesmo tempo, as outras partes ficam com muita estabilidade para serem executadas neste modo de execução.

¹⁰ Em certas situações, como na anteroversão do quadril, tem que ter cuidado de realizar o percutido deste movimento, pois ele causar contraturas lombares.

O movimento balanceado não tem tanta amplitude na base sentada quanto na de pé, devido ao quadril está apoiado no chão. Ele pode ser feito em diferentes impulsos com uso da respiração em termos de progressão segmentar e pedagógica. Mas após a realização de movimentos leves e suaves alguns abandonos do corpo são muito propícios. Uma atenção tem que ser dada para que este abandono não seja excessivo, pois se a pessoa que está praticando o movimento, não tiver passado por esta preparação de fortalecimento e alongamento prévios, pode haver uma solicitação brusca da musculatura e causar incômodos e, ou, distensões.

As pesquisas do movimento nas diferentes bases de sustentação podem ser feitas com diferentes objetos fixos, móveis, rígidos, ou, maleáveis, no indivíduo com ele mesmo (corpo individual), com o outro (corpo grupal) e em espaços construídos ou naturais (corpo ambiental).

4. Metodologia, processos de criação, laboratórios, apontamentos e escritas automáticas

A partir dos conteúdos discutidos acima, foram desenvolvidos os seguintes protocolos de pesquisa de movimento na base sentada: a) aulas de técnica com uso da improvisação; b) laboratórios tipo estudo (descoberta orientada); c) improvisações, livres e, ou, delimitadas, a partir de poesias com exploração criativa da respiração; d) registros dos conteúdos explorados; e) escritas automáticas; f) improvisações a partir das escritas automáticas. Abaixo seguem algumas imagens (Figuras 1- 5) de práticas de pesquisa do movimento realizadas nessa temática.

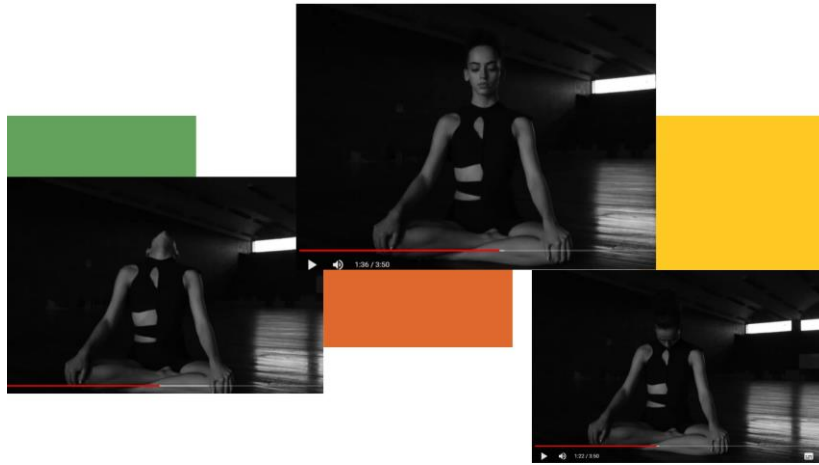


Figura 1. Frames de imagens de vídeos didáticos na base sentada.
 Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

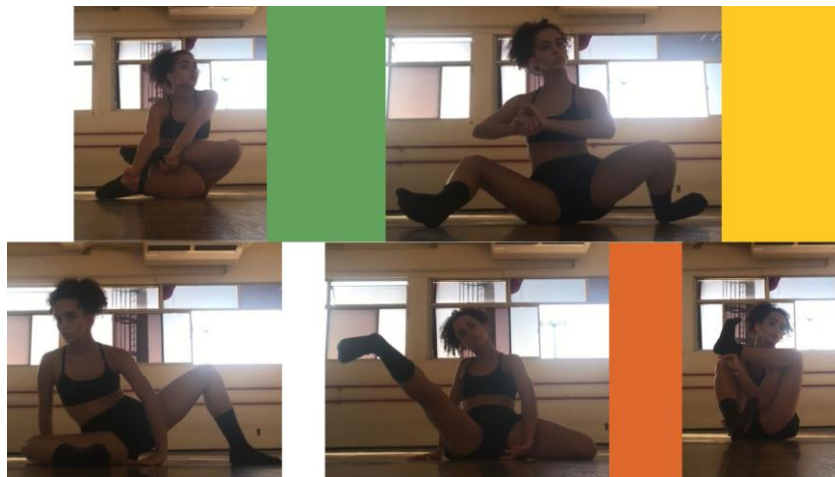


Figura 2. Frames de vídeos didáticos com combinações dos membros inferiores e superiores na base sentada.
 Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

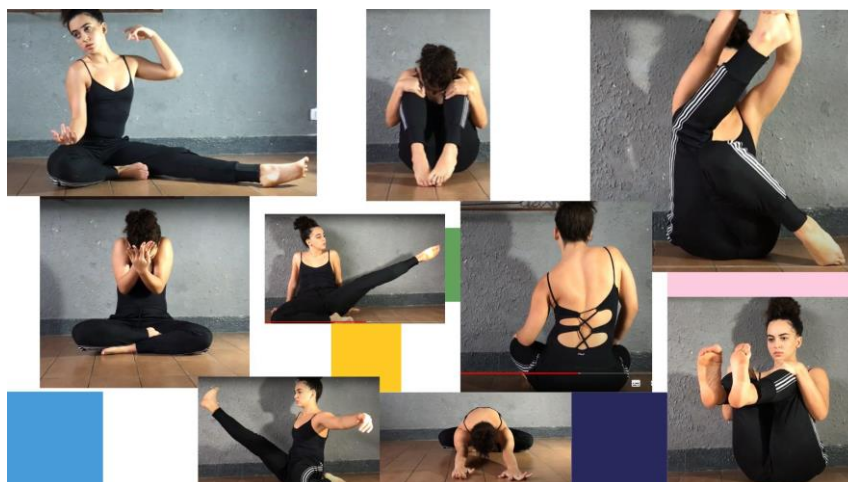


Figura 3. Combinações de movimentos das partes do corpo na base sentada.
 Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

Todos estes aspectos metodológicos foram aplicados em diferentes estudos na base sentada, com variações das dinâmicas, respirações, improvisações, contatos e apoios, combinações de movimentos do tronco e membros inferiores.

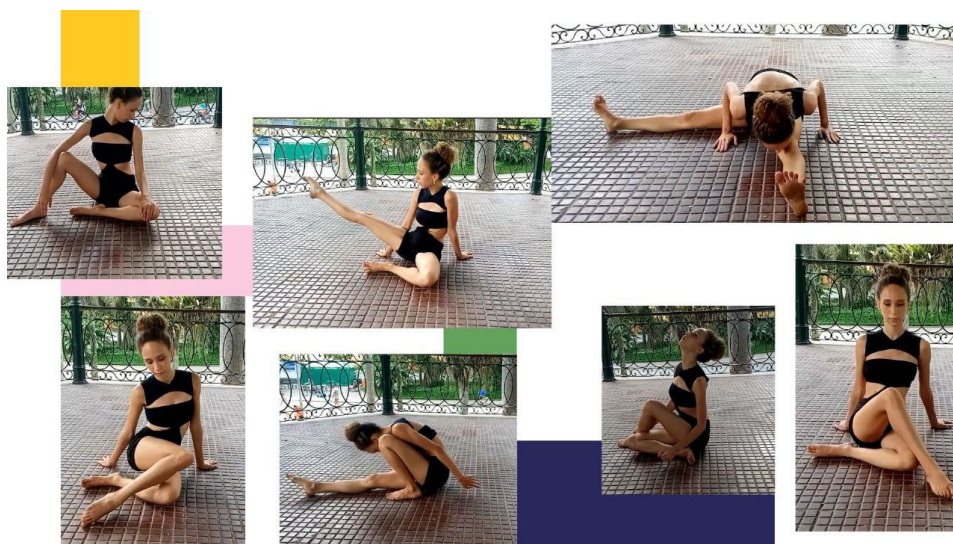


Figura 4. Frames de exercícios com combinações dos membros inferiores na base sentada.

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

A pesquisa também incorporou trabalhos de improvisação (Figuras 5 e 6) para fins de criação de ensaios poéticos (videodanças) nesta temática, tais com utilização de mesa, cadeira e tecidos.

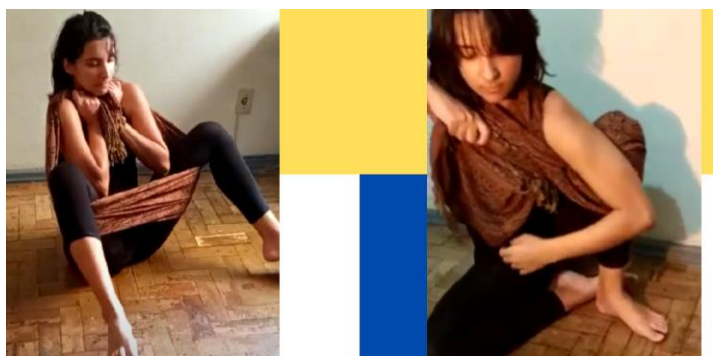


Figura 5. Improvisações com tecidos na base sentada.

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.



Figura 6. Explorando a base sentadas com uso de tecidos.

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

Como resultados desta pesquisa, foram produzidos 05 Vídeos Didáticos (duração de 120 minutos editados)¹¹, sobre o Estudo do Movimento em Variações Dinâmicas, Modos de Execução e uso da respiração na Base Sentada, trabalho este que recebeu Menção Honrosa¹² na 11^o Siac UFRJ.

Referências

MEYER, ANDRÉ; EARP, ANA CÉLIA DE SÁ. VIEYRA, ADALBERTO (Ed.) **Helenita Sá Earp: Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2019.

OSTROWER, FAYGA. **Criatividade e Processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1994.

EARP, HELENITA SÁ. **Diálogos realizados com Ana Célia de Sá Earp, 1977-1981**.

¹¹ Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/folders/1AVJXNwD1RVxbAVkFkaAGCT0oBxHKbbb3?usp=sharing>>. Acesso em: 08 fev. 2023 às 12:33.

¹² Disponível em: <<https://certificados.macaee.ufrj.br/Certificado/imprimir/4b7eb5cf5e28198f14557e537dea8e29>>. Acesso em: 09 fev. 2023 às 20:06.

TEATRO E FESTA ELETRÔNICA: ANALOGIAS E COMPARAÇÕES SOB A PERSPECTIVA DOS JOGOS

Eduardo Görck Streit¹
Lídia Olinto²

RESUMO

Esta pesquisa busca analisar os aspectos estéticos e afetivos alguns comportamentos espetaculares em festas de música eletrônica em comparação com certos padrões identificáveis em processos de criação do campo teatral. Desse modo, o objetivo central do presente trabalho é perceber quais as diferenças e as possíveis analogias entre ambos os tipos de evento, assim como, pensar sobre as expectativas geradas a partir destes diferentes padrões e como estas afetam as relações interpessoais dos participantes. Como cabedal teórico, a pesquisa aciona especialmente autores da Etnocologia, Teoria da Performance, e os estudos antropológicos sobre jogos e representação na vida cotidiana, dentre outras temáticas.

Palavras-Chave: Etnocologia; Festa Eletrônica; Jogo; Performance.

ABSTRACT

This research intends to analyze the aesthetic and affective aspects of spectacular structures and behaviors in electronic music parties in comparison with certain identifiable patterns in theater creative processes. The main objective of this research is to perceive which are the differences and possible analogies between both types of events, as well as the expectations generated by these different patterns and how it affects the interpersonal relations between the participants. As theoretical references, the research activates authors of Ethnology, Performance Theory, and the anthropological studies on games, ordinary life representation, within others

Keywords: Ethnology; Electronic Party; Game; Performance.

1. Introdução

O teatro aparece, antes de tudo, como um evento proposto por um grupo de pessoas ou por um indivíduo, e aceito/visto por outro grupo de pessoas ou indivíduo. Aí está não só o teatro, mas uma sorte de eventos chamados “comportamentos espetaculares” (BIÃO, 2011) ou “performance” (SCHECHNER, 2011). Desde o momento em que este convite é apresentado à sociedade já está acontecendo algo de relevante entre o espetáculo e seus espectadores que, afinal, decidem participar do evento. Assim, é possível perceber estruturalmente no teatro – assim como em outras formas espetaculares -, formas configurativas padronizadas que, de algum modo, interferem na experiência estética e nas expectativas relacionais frente à tal evento. Estas formas configurativas podem passar despercebidas ou até serem normalizadas pelos artistas/atuantes propositores. Esta pesquisa, portanto, pretende justamente investigar certos padrões comportamentais e relacionais que

¹ Bacharel em Artes Cênicas – Interpretação Teatral pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e artista de teatro. eduardo.gorck@gmail.com

² Mestre e Doutora em Artes da Cena pela Unicamp e atualmente docente na UnB e FADM.

configuram o evento de teatro e perceber certas alternâncias estéticas que estes padrões podem suscitar. A fim de levantar analogias e comparações que podem ajudar a perceber, selecionar e analisar estes padrões, elegemos outro evento próximo, em termos de espetacularidade, ao teatro, mas posto aqui como um vetor contrário: a festa eletrônica. De acordo com Armindo Bião “O teatro é o modelo apolíneo do curto-circuito teatralidade / espetacularidade. O carnaval é a versão dionisíaca” (2011, p.164).

As estruturas configurativas e as expectativas frente a estes eventos serão percebidas e analisadas às luzes de estudos teóricos que foram eleitos por apresentarem diferentes perspectivas sobre a expressividade humana, e ainda, sobre as repercussões estéticas e sociais. São eles: os estudos sobre os jogos de Roger Caillois (1990); os estudos sobre a *performance* de Richard Schechner (2011); os estudos sobre a Etnocenologia, de Armindo Bião (1991 e 2009) e Graça Veloso (2016); os estudos sobre as representações sociais de Erving Goffman (2002); e os estudos sobre os afetos de Ana Pais (2019).

2. Teatro fora do teatro

Erving Goffman, em seu livro *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (2002) sugere que em situações conviviais, nós atuamos de modo a transmitir o que queremos que pensem sobre nossa pessoa de forma que criem inferências favoráveis a nosso respeito, ou seja, uma representação de nós mesmos, um papel social. Como explica o autor:

A expressividade do indivíduo (e, portanto, sua capacidade de dar impressão) parece envolver duas espécies radicalmente diferentes de atividade significativa: a expressão que ele transmite e a expressão que emite. A primeira abrange os símbolos verbais, ou seus substitutos, que ele usa propositadamente e tão só para veicular a informação que ele e os outros sabem estar ligada a esses símbolos. Esta é a comunicação no sentido tradicional e estrito. A segunda inclui uma ampla gama de ações que os outros podem considerar sintomáticas do ator, deduzindo-se que a ação foi levada a efeito por outras razões diferentes da informação assim transmitida. [...] O indivíduo evidentemente transmite informação falsa intencionalmente por meio de ambos estes tipos de comunicação, o primeiro implicando em fraude, o segundo em dissimulação (GOFFMAN, 2002, p.12).

Ainda de acordo com Goffman, este “jogo de informações”, como o denomina, revela papéis sociais que são condicionadas à um certo tipo de equipamento expressivo que nomeia de “fachada”, o “equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (GOFFMAN, 2002, p.29) Ainda, o jogo de informações parecem estar, de certa forma, condicionados à uma

delimitação contextual regulamentada por expectativas culturalmente estabelecidas frente aos papéis sociais dos jogadores.

Aqui caberia uma reflexão acerca do termo e do conceito de “jogo”. De maneira abstrata, o jogo de informações parece compartilhar qualidades com os jogos de futebol, de xadrez e, inclusive, com o teatro, por exemplo. De acordo com Caillois, os jogos podem ser categorizados da seguinte maneira:

1. *livre*: uma vez que, se o jogador fosse a ela obrigado, o jogo perderia de imediato a sua natureza de diversão atraente e alegre;
2. *delimitada*: circunscrita a limites de espaço e de tempo, rigorosa e previamente estabelecidos;
3. *incerta*: já que o seu desenrolar não pode ser determinado nem o resultado obtido previamente, e já que é obrigatoriamente deixada à iniciativa do jogador uma certa liberdade na necessidade de inventar;
4. *improdutiva*: porque não gera nem bens, nem riqueza nem elementos novos de espécie alguma; [...] conduz a uma situação idêntica à do início da partida;
5. *regulamentada*: sujeita a convenções que suspendem as leis normais e que instauram momentaneamente uma legislação nova, a única que conta;
6. *fictícia*³: acompanhada de uma consciência específica de uma realidade outra, ou de franca irrealidade em relação à vida normal (Cf. CALLOIS, 1990, p.29).

Assim, costurando o raciocínio de Goffman e Caillois, poderíamos dizer que o caráter delimitado e regulamentado dos jogos de informação se daria pelo contexto em que tais jogos estão inseridos. A prática teatral tem como um dos cernes a exposição, a proposição de “ser visto”. A palavra teatro, etimologicamente tem origem grega e significa “lugar de onde se vê”, muito propício para quando o termo se refere ao espaço de teatro. De acordo com Armindo Bião, o termo “teatral” também pode se referir à uma atividade, que “ganha reconhecimento social, quando é realizada em espetáculo, mas ela não e reduz a ele” (1991, p. 106). Ou seja, a teatralidade não se resume aos acontecimentos com pretensão artística – espetáculos – que se propõem a serem vistos, mas também aos jogos do cotidiano, aos papéis sociais ou aos ritos de interação de ordem íntima e pessoal que se ordenam em função do olhar, são os papéis sociais sugeridos por Hoffmann cujo “jogo social” é cotidiano. A espetacularidade, por outro lado, seria “a categoria de jogos sociais onde o aspecto ritual ultrapassa o aspecto rotina: são os rituais religiosos, as competições esportivas, os desfiles e comícios, as grandes festas.” (BIÃO, 1991, p.163). É possível aferir, portanto,

³ Caillois, no entanto, aponta que o caráter fictício está em oposição à regulamentabilidade. “Assim, os jogos não são regulamentados e fictícios. São antes, ou regulamentados ou fictícios” (2002, p.29).

que a teatralidade e a espetacularidade se diferenciam pela consciência reflexiva dos atores e espectadores de que estão, naquela situação, em atividade de, respectivamente, atores e espectadores:

Teatralidade [...] A consciência reflexiva de que cada um aí presente age e reage em função do outro pode existir de modo claro ou difuso ou obscuro, mas nunca de modo explicitamente compactuado – ou convencionalmente explicitado o tempo todo. [...]

Espetacularidade [...] Aí, e então, de modo – em geral – menos banal e cotidiano, que no caso da teatralidade, podemos perceber uma distinção entre (mais uma vez de modo metafórico) atores e espectadores. Aqui e agora, a consciência reflexiva sobre essa distinção é maior e – geralmente – mais visível e clara (BIÃO, 2009, p. 35).

A espetacularidade, por sua vez, também não se resume somente à acontecimentos ou ações com pretensão artística, este seria apenas um dos três subgrupos propostos por Bião como objetos de estudo da etnocenologia:

Buscando enfrentar a problemática que é a definição dos objetos da etnocenologia, originalmente descritos como as “práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados”, posteriormente, eu próprio sugeri organizá-los em três subgrupos: artes do espetáculo, ritos espetaculares e formas cotidianas, espetacularizadas pelo olhar do pesquisador. Mais recentemente, eu viria a atribuir a esses três conjuntos, ou subgrupos, a condição de serem, respectivamente, objetos substantivos, adjetivos e adverbiais, usando aqui, por minha própria conta, três classes gramaticais: substantivo, adjetivo e advérbio (2009, p. 51).

A arte teatral e sua estrutura configurativa seria, portanto, pertencente à classe gramatical substantiva do espetáculo: “artes do espetáculo”. Sendo conhecido de antemão que ali não é um espaço cotidiano, aplica-se intencionalmente um esforço por parte dos atores em “ser-visto”, e um esforço por parte dos observadores em “ver”. Também a festa eletrônica é um acontecimento conhecidamente extra-cotidiano, porém tanto no teatro quanto na festa, a aplicação substantival da espetacularidade não é a única. Assim que ambos os eventos também aparecem os ritos espetaculares e as formas cotidianas espetacularizadas pelo olhar do observador. Veremos mais à frente como a festa parece depender muito mais das formas adjetivas e adverbiais da espetacularidade que o teatro, mais substantival.

3. As “cenas”

A princípio o teatro e a festa eletrônica apresentam configurações essenciais muito similares. Retomando os estudos dos jogos de Caillois podemos colocar tanto a festa quanto o teatro, o futebol e o xadrez em termos mais ou menos parecidos. Se o jogo definido

por Caillois é uma atividade livre, delimitada, incerta, improdutiva, regulamentada ou fictícia (1990, p.29). Também os teatros e as festas são:

Livres – para quem quiser, ninguém está ali forçosamente;

Delimitados – ocorrem em um tempo e espaço específicos;

Incertos – à medida em que os participantes afetam os artistas e vice-versa, não é possível determinar como será o desenrolar dos acontecimentos; no teatro e na festa é esperado uma liberdade dos artistas, mesmo em peças cujas cenas estão muito bem definidas e são estritamente repetidas, a atriz e o ator dispõem de certa liberdade e criação espontânea; os DJs, por sua vez, trabalham as músicas como numa bricolagem⁴ improvisada;

Improdutivos – à medida em que não geram nenhum produto novo;

Regulamentados – existem regras, ou convenções a que seguem os atores, DJs, espectadores e dançantes.

Assim, o termo “cena” corresponde às delimitações e regulamentações que envolvem os eventos e os participantes. Sendo a “cena” um jargão mais utilizado quando se tratando do universo das músicas, acho mais fácil identificar as “cenas” musicais do que as “cenas” teatrais. Talvez porque as “cenas” musicais sejam mais radicalizadas e estilizadas, de modo que, as próprias roupas e estilo de vida do sujeito podem condizer a fachadas que representam participantes de determinadas “cenas” musicais, seria o caso das jaquetas e dos coturnos para os *punks*, por exemplo. Já para o teatro, a identificação e categorização das “cenas” parece ser mais complexa, uma vez que – talvez por necessidade – não tão radicalizadas, existe um alto índice de sobreposição de participantes de diferentes “cenas” teatrais, o quê, decerto, borra as fronteiras entre cada uma delas. Para o teatro, consideraremos a “cena” teatral contemporânea⁵. Assim que existe uma minoria de pessoas que acompanham alguma agenda artística, teatral ou mesmo intelectual, quem não possui estes conhecimentos específicos portanto, é capaz de não se sentir pertencente ao evento. Como aponta Flávio Desgranges:

⁴ “O processo de construção das músicas é variado: cabe ao artista eletrônico [DJ] misturar músicas diferenciadas, fundir uma na outra por meio dos recursos tecnológicos utilizados, realizar a colagem, os recortes das faixas musicais.” (NEVES, 2009, p. 8).

⁵ Entendemos que a “cena” teatral contemporânea é uma pluralidade e não poderia ser generalizada. O termo é aqui utilizado para fins de comparação com a festa.

Gestos, movimentos, intenções sutis dos atores, um mosaico complexo de signos e códigos específicos propõem um modo de relação e comunicação fundado na participação sensível e reflexiva do público, uma atitude concentrada de observação. É compreensível (e mesmo desejável) que o teatro possa desorientar, provocar e incomodar os espectadores que estabeleçam as primeiras relações de conhecimento dessa arte (DESGRANGES, 2015, p. 40).

Erika Fischer aponta para a tentativa dos fazedores de teatro do século XIX em disciplinar o público criando regras e convenções de como se comportar no teatro (2019, p.79). A intenção, de acordo com a autora, era evitar o “círculo retroativo autorreferencial” e assim, limar do espectador uma possível intromissão no teatro, mantendo a “obra de arte”, que à época seria o texto teatral, intacta. Tais regras, à época normatizadas, proibiam comportamentos como: “Chegar atrasado ao espetáculo, comer, beber e conversar enquanto ele decorre.” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 79). Assim, desde os anos XX – e mais radicalmente a partir dos anos 60 – os artistas de teatro empenham-se em emancipar o espectador, retirando-lhe de seu *status* passivo de observador para uma atitude mais participativa de co-autoria. Ainda hoje, no entanto, existem resquícios muito fortemente enraizados que ditam nossos comportamentos: sentar-se em cadeiras, não falar alto, não mexer no celular, não vaiar são alguns exemplos que podem ser observados nas salas de teatro hoje em dia, de modo geral. Esses comportamentos repetidos acabam por ser antecipadamente esperados: quando se vai ao teatro espera-se encontrar um ambiente em que as pessoas ajam de tal maneira. Assim, o comportamento esperado subitamente torna-se parte codificada da fachada social dos participantes de tal “cena” teatral. Tais fachadas estabelecidas (regulamentadas) e esperadas tanto pelos espectadores quanto pelos artistas, transformam o acontecimento em ordens éticas, afetivas e estéticas, de modo que o teatro aparece à sociedade como uma atividade, por vezes, exclusiva: agora não somente pelo desinteresse por certo hermetismo, mas também pelos comportamentos padronizados e codificados que são esperados dos participantes nos acontecimentos teatrais.

Também as festas eletrônicas apresentam uma série de regras e convenções, que variam desde a ética na escolha das músicas que serão tocadas pelos DJs até os códigos padronizados de vestimentas dos participantes. Kembrew observa a diferenciação social entre amantes e públicos de diferentes subgêneros da música eletrônica, é possível notar, também nas festas eletrônicas, uma certa exclusividade social e intelectual – por vezes mais normativa que a do teatro – e que se baseia, entre outras coisas, na própria nomeação e delimitação dos diferentes subgêneros. De acordo com Kembrew:

A rápida introdução de nomenclaturas que definem subgêneros pode ser vista como uma maneira de criar um conhecimento especializado e grandes quantidades de capital cultural [...] que são necessárias para adentrar as subculturas [das músicas] eletrônicas. De maneira mais concreta, conhecimento especializado é uma maneira de manter claras as fronteiras que definem relações dentro-do-grupo/ fora-do-grupo (MCLEOD, 2001, p.69. Tradução minha).

As festas de *trance* (um gênero caracterizado por suas batidas aceleradas e hipnóticas), por exemplo, acontecem de modo geral em espaços rurais, grandes chácaras, sítios ou terrenos que tenham algum tipo de contato com a natureza. Já as festas de *techno* (gênero caracterizado por batidas fortes e marcantes e pelo ritmo marcado pela sonoridade da bateria), por outro lado, acontecem em espaços excessivamente urbanos, buscando explorar a investigação das batidas repetitivas frente às repetitivas coreografias ordenadas da cidade. Este é apenas um exemplo de como as “cenas” de *trance* e de *techno*, preveem festas eletrônicas que se diferenciam, inclusive, por seus desejos geográficos, é de se esperar, portanto, que seus respectivos entusiastas possuam costumes, estilos de vida diferentes e, por vezes, exclusivos.

Esses comportamentos exclusivos mantêm óbvias as fronteiras que discernem esses subgêneros, ou seja, instauram-se regras a serem seguidas pelos participantes dos eventos para que as subculturas não possam ser confundidas: nas festas eletrônicas, em geral, é previsto o uso de substâncias ilícitas, mas dependendo do subgênero algumas drogas são previstas mais que outras. O “loló”, por exemplo, é uma droga especialmente prevista em festas do gênero *funk* e do gênero *trance*. Não são, porém, todas as festas de *funk* ou *trance* que os participantes costumam usar o “loló”. No subgênero *funk mandelão*, originário de São Paulo e mais especificamente do “Baile do Mandela”, o elemento loló enquanto expressão de identidade é reforçado pelas músicas que apresentam em sua sonoridade o “som do tuim”, um apito agudo e constante que simula a sensação provocado pelo uso de *loló*, caracterizada por um zumbido no ouvido. Em outros subgêneros do *funk*, entretanto, o uso de *loló* não é previsto, ou pelo menos não tão enfaticamente. De modo similar no gênero *trance*, o *loló* aparece como expressão identitária de determinadas “sub-cenas”, enquanto em outras, seu uso chega a ser, inclusive, proibido. Não por motivos de obediência à legislação brasileira, mas antes como uma ação de delimitação de uma “sub-cena” que não pretende ser confundida com outra.

Nas festas do gênero *techno*, é previsto um código de vestimenta a tal nível que em algumas festas sua entrada pode ser objetivamente negada por não estar de acordo com o *dress code* do evento ou mesmo por apresentar, às portas do evento e aos olhos do

segurança, um comportamento não condizente com o que se espera dos participantes da “cena”. Este tipo de exclusividade certamente têm um propósito estético (assumindo o contágio visual e afetivo das participantes), mas também não podemos deixar de perceber um tradicionalismo e um desconvite à recém-chegados. Estes ambientes, apesar de caóticos, são ordenados e regulamentados, os comportamentos e as estilísticas são reforçados e radicalizados, estabelecendo, inclusive, diferentes papéis sociais para os participantes do evento.

Na fundação do coletivo *Pragatecno*, um coletivo nacional composto por artistas de diferentes regiões do Brasil e especializado em festas do gênero *techno*, foi criada uma lista de conceitos e fundamentos a serem respeitados pelos integrantes do coletivo. São alguns destes fundamentos:

1. Pesquise, enquanto integrante do grupo, a música e a cultura underground eletrônica, com o intuito de compartilhar, de trazer à tona, as melhores novidades do que está sendo produzido;
[...]
5. Respeite e colabore com o trabalho profissional dos outros DJs ou coletivos organizados, mas não colabore com quem não tem ética e compromisso com a música underground;
6. Respeite a opção musical/vertente dos outros DJs, mas não abra mão de fazer críticas aos que tocam músicas comerciais – esses daí promovem o lucro das empresas;
7. Entenda as tecnologias contemporâneas como o grande suporte a ser usado para a construção da informação independente, sem compromisso com o *mainstream*. A cultura da música eletrônica é um segmento da cibercultura e tem a internet e outras mídias mais alternativas (flyer, zines) como aliadas;
8. Busque parceria com diferentes tribos da música eletrônica, desde que role troca de informações e trabalho;
[...]
11. Procure realizar produção musical para colaborar na construção do banco de dados sonoro planetário, entendendo que a música eletrônica não tem face, não tem dono, não é personalista e deve ser produzida para manter o prazer de dançar, de ouvir, de consumir arte e gerar a formação de grupos sólidos com identidade estética;
12. Como produtor musical, difunda sua produção, mas jamais cometa a deselegância de pedir ao DJ para a mesma ser tocada em seu set – isso é uma decisão de quem está tocando;
13. Entenda que a música eletrônica não tem compromisso com religião, nem partido, nem mesmo com a tal Nova Era; se assim for, o compromisso é seu, pessoal, não do Pragatecno. Pois a Era é essa, e já começou. A música para o grupo Pragatecno é puro deleite, hedonismo, prazer, felicidade, alegria de viver, de se encontrar com pessoas que gostem de paz, amor, unidade, respeito;

14. Esteja livre para abandonar o grupo;
 15. Abra sua mente da forma que lhe convier;
 16. Realize festas, festas e festas!
- (SACRAMENTO e SOUZA, 2015, p.94).

Percebe-se um forte compromisso com a subcultura e estética *underground* e, ao mesmo tempo, uma antipatia pelas “empresas” e pelo *mainstream* capitalístico. Esta cultura não pretende ser absorvida pela hegemonia cultural, pelo contrário, preza pela marginalidade e pela subversão, apontando para as fronteiras que os separam do restante da sociedade e reafirmando suas identidades e sua existência.

Este compromisso com o *underground*, no entanto, aparece paradoxal tão logo a popularidade das festas aumenta e o apoio de grandes empresas e a adequação ao sistema econômico se faz necessário para a sobrevivência da cena. Acontece que o capitalismo parece aproveitar-se da subversão e da inversão de valores para gerar lucros e para ordenar e delimitar o ambiente subversivo: onde as drogas ilícitas são perdoadas; corpos marginalizados são aceitos; e o comportamento transgressor e violador é permitido. Convenientemente, o conceito *underground* logo vira efeito sintomático do *mainstream*, que é potência lucrativa e comercial, cooptada pelo sistema. A bolha da “cena” é penetrada.

No caso do teatro – e da arte – ainda que pareça mais comportado e menos transgressor que as festas eletrônicas, parece também ter sido mais reprimido, hegemonicamente, que as “celebrações eletrônicas”. Se de um lado a estética *underground* tornou-se atrativa financeiramente, do outro lado o teatro teve de se adequar e se permitir ser mais “domesticado” para se manter vivo. O teatro parece causar mais temor anti-sistêmico que as festas eletrônicas.

Assim, mesmo que na festa o caos esteja presente e seja requisitado, talvez a expectativa caótica tenda a desvelar um sistema ainda mais ordenado e conivente que o das produções de teatro contemporâneo. De qualquer forma, considero que as festas eletrônicas e toda sua configuração ecológica pode revelar caminhos estéticos de radicalização de “cenas” teatrais.

4. Ator <> espectador; dj <> dançante;

O ator está para a plateia como o DJ está para a pista de dança? Vimos que as estruturas configurativas dos eventos são, em vários aspectos, similares: os artistas propo-

sitores delimitam um espaço e tempo para se expor artisticamente ao passo que os participantes não-propositores – ou público – escolhem encarar um ambiente, um encontro, um jogo delimitado, incerto e improdutivo proposto pelos artistas. Mas certamente existem diferenças dentro das configurações essenciais de cada tipo de evento como também jogos e relações entre artistas e públicos que são menores e mais específicas dentro das respectivas “cenas”.

Essencialmente o público está para “ver” e o artista para “ser visto”, mas que posição ocupam os atores e o DJs no imaginário do público? Ou quais as representações que atores e DJs transmitem e emitem somente por ocuparem, naquela realidade, *status* de ator ou DJ? Do artista, como propositor, é esperado que faça algo a ser visto, que proponha de fato algo à que os espectadores possam empenhar-se em participar e constituir “sua” própria experiência e sentidos. O ator, portanto, em exercício teatral carrega consigo esta expectativa e representa em algum nível “aquele quem faz” ou ainda “aquele quem vai fazer” e pode gerar no espectador, conseqüentemente, uma certa mistificação de “o quê faz” a tal ponto de gerar sob o espectador, como chamaria Goffman, um certo temor respeitoso:

É uma noção largamente conhecida que as restrições ao contato, a manutenção da distância social, fornecem um meio pelo qual o temor respeitoso pode ser gerado e mantido na platéia, um meio [...] pelo qual a plateia pode ser mantida num estado de mistificação em relação ao ator (GOFFMAN, 2002, p. 67).

Este não parece ser o objetivo do teatro contemporâneo, pelo contrário, a intenção parece ser extinguir a “distância social”, retirar do espectador uma atitude passiva e dar-lhe a autonomia para ser co-criador da cena. Se de acordo com Fischer-Lichte, o século XIX foi marcado pelas tentativas de transformar as reações dos espectadores em atos “interiores, não visíveis e nem audíveis exteriormente” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 79), alguns artistas, a partir do século XX, tais como Brecht e Artaud, se propuseram a retirar o espectador da “posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido.” (RANCIÈRE, 2019, p. 10). Também de acordo com Rancière:

O teatro se acusa de tornar os espectadores passivos e de trair assim sua essência de ação comunitária. Por conseguinte, outorga-se a missão de inverter seus efeitos e expiar suas culpas, devolvendo aos espectadores a posse de sua consciência e de sua atividade. Elas [a cena e a performance teatrais] se propõem ensinar seus espectadores a tornarem-se agentes de uma prática coletiva (RANCIÈRE, 2019, p.13).

Mas me parece que, novamente, esta “emancipação” não é vitoriosa por absoluto pois o artista inevitavelmente – ainda – parece ser o dono das peças do jogo; os espectadores seguindo o regulamento vigente da “cena” teatral são os convidados dos artistas e, assim, esperam que este suposto anfitrião os recepcione com algo para que possam jogar e, de modo geral, se dispõem às proposições dos artistas para que o jogo possa desenrolar. A meu ver, a proposição espetacular do teatro dificilmente será capaz de colocar os atores em status iguais aos dos espectadores. Por mais que vejamos hoje em dia diversos trabalhos e peças cuja proposição é exatamente esta, a resolução deste problema parece estar muito anterior ao próprio acontecimento em si, é cultural. Como observa Rancière: “o essencial é a permanência da estrutura que opõe duas categorias: os que têm uma capacidade e os que não a têm.” (RANCIÈRE, 2019, p.17).

Também nas festas eletrônicas, o inevitável caráter representativo de “aquele quem faz” e uma pressuposta mistificação que pertence ao DJ, mas curiosamente não somente a ele. O *status* de DJ certamente gera um “temor respeitoso” entre os participantes, são os artistas que detém o poder de gerenciar a música, o ritmo e a “energia” da festa e, assim como os atores, são os propositores cuja *performance* é extracotidianamente esperada. Porém, os dançantes de uma festa se colocam mais “às vistas” que os espectadores de teatro: o comportamento esperado do dançantes nestes eventos tornou-se algo que “vê” – o DJ e os outros dançantes – e “é visto” – pelo DJ e pelos outros dançantes, ou seja, todos os “jogadores” são passíveis de serem vistos e espetacularmente observados. Diferentemente do teatro em que as relações, de modo geral, perpassam o ator: ator vê espectador; espectador vê ator; espectador vê espectador através do ator. Não à toa no teatro os holofotes estão virados para o palco, para o ator, enquanto na festa eletrônica os holofotes apontam para os dançantes.

Os dançantes precisam, portanto, assumir uma reponsabilidade pelo imprevisível e pela urgência da “ficção” *underground/delinquente*, que tenderia a sucumbir não fossem “aqueles que fazem” na pista de dança. Me refiro “àqueles que dançam”; “àqueles que fler-tam”; enfim, “àqueles dançantes que se põem às vistas”. E aí está a responsabilidade do público da festa *techno* que, assim como o espectador de teatro, tem a possibilidade de decidir sobre “o que constituirá a base do “seu” espetáculo, da “sua” experiência” e dos “seus” jogos (PAIS, 2019, p. 109), e ainda, de propor ações e jogos.

Me parece que o caos afetivo que paira sobre a festa eletrônica surge justamente por conta da grande quantidade de linhas performativas e espetaculares que não envolvem,

necessariamente, o DJ propositor. Assim, os jogos entre DJs e dançantes ocorrem como em um ciclo em que o artista responde à “energia” dos participantes, tentando fazê-los experimentar sensações específicas (êxtase, animação, tensão sexual etc.), e estes coletiva ou individualmente e dentro de seus próprios jogos, respondem ao DJ. Mas o que ocorre estruturalmente ao DJ quando este não está tocando?

A delimitação do jogo é ultrapassada e o artista perde o status de DJ – “aquele que faz” – e passa a ocupar um lugar na pista de dança que o coloca em equidade com os outros dançantes inclusive apto a participar dos jogos entre públicos. O jogo *ilinx* da festa ainda não acabou: assim que o primeiro DJ encerra sua participação um segundo DJ logo assume seu lugar fazendo a manutenção do jogo entre DJs e dançantes. Neste caso, curiosamente, ambos DJs trocam subitamente de status perante o ambiente, o primeiro de *performer* para dançante, e o segundo de dançante para *performer*, o que não seria possível se seguissemos estritamente os comportamentos padronizados da “cena” teatral, assim que, se um ator – antes do jogo cênico ser explicitamente interrompido para os espectadores – saísse do palco e descesse para se sentar na plateia, continuaria sendo observado como “aquele que está fazendo”, como um ator em exercício interpretativo e, portanto, que se mantém a ser visto e entendido como espetáculo – substantivamente.

Referências

BIÃO, ARMINDO. A presença do corpo em cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. In: **Revista Brasileira de Estudos Da Presença**, n.1, v.2, p.325–336, 2011.

_____. A metáfora teatral e a arte de viver em sociedade. **Caderno CRH**, n.15, p.104-110, 1991.

_____. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A Editora, 2009.

CAILLOIS, ROGER. **Os jogos e os homens**. Lisboa: Cotovia, 1990. 228p.

DESGRANGES, FLÁVIO. **A pedagogia do espectador**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 2015.

FISCHER-LICHTE, ERIKA. **Estética do performativo**, tradução de Manuela Gomes, Lisboa, Orfeu Negro, 2019.

GOFFMAN, ERWING. **A representação do eu na vida cotidiana**. 7. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

LEMONS, ANDRÉ. **Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. 4 ed. Porto Alegre: Sulina, 2008.

MCLEOD, KEMBREW. Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities. **Journal of Popular Music Studies**, v.13, p.59–75, 2001.

NEVES, THIAGO TAVARES DAS. Uma interpretação semiótica de raves como expressões culturais dotadas de ordem e caos. In: **CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE**. Teresina: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2009.

PAIS, ANA. **Ritmo afetivos nas artes performativas**. 1. ed. Lisboa: Colibri, 263 p., 2019.

QUILICI, CASSIANO SYDOW. Antonin Artaud o ator e a física dos afetos. **Sala Preta**, v.2, p.96-102, 2011.

_____. Ação e Representação nas artes performativas. **Rebento Revista de Artes do Espetáculo**, Unesp, n.4, p.34-41, 2013.

RAMOS, LUIS FERNANDO. Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho espetacular. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.2, n.13, p.71-84, 2018.

RANCIÈRE, JACQUES. **O espectador emancipado**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 127 p., 2012.

SACRAMENTO, ADRIANA PRATES & SOUZA, CLÁUDIO MANOEL DUARTE DE (org.) **PRAGATECNO — uma outra cena da mesma**. Salvador: Da Mãe Joana Casa Editorial, 106 p., 2015.

SCHECHNER, RICHARD. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, v.2, n.1. p.155-185, 2011.

VELOSO, JORGE DAS GRAÇAS. Paradoxos e Paradigmas: A Etnocenologia, os saberes e seus léxicos. In: **Repertório: teatro & dança** / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Salvador: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, p.88-94, 2016.

“MOJUBÁ” – PERFORMATIVIDADES DAS ENCRUZILHADAS E A LEI 10639/03

Vitor Venino Rocha Ribeiro¹
Wellington Douglas dos Santos Dias²

RESUMO

O presente artigo visa relatar as experiências do processo de criação e das primeiras apresentações da performance “Mojubá” em escolas públicas nos municípios: Manacapuru, Manaus e Iranduba, no Amazonas, ressaltando os dois principais aspectos da obra: 1) A contribuição das sabedorias afro-diaspóricas para a criação em artes performativas afro-centradas e 2) A importância da utilização da arte como viés político-pedagógico no afrontamento ao racismo estrutural com a lei 10639/03.

Palavras-chaves: Exu; Contra Colonial; Lei 10639/03.

ABSTRACT

This article aims to report the experiences of the creation process and the first presentations of the performance “Mojubá” in the municipalities: Manacapuru, Manaus and Iranduba, in Amazonas, highlighting the two main aspects of the work: 1) The contribution of Afro-diasporic wisdom to creation in Afro-centered performing arts and 2) The importance of using art as a political-pedagogical bias in confronting structural racism with law 10639/03.

Keywords: Exu; Counter-Colonial; Law 10639/03.

1. Os caminhos apresentados nas encruzilhadas de Exu

Mojubá é uma saudação em ioruba, língua nigeriana, comumente utilizados nos cultos afro religiosos no Brasil em saudação ao orixá Exu. Qualquer um que entenda o poder comunicativo, organizador e apaziguador desse orixá o saúda com fervor, alegria e ânimo, se igualando à personalidade irreverente e quente apresentada por Exu L’Onan, dono dos caminhos, como foi nomeado por Oxalá, após desempenhar com primor a função de receber e levar as oferendas direcionadas à Oxalá na encruzilhada como reconta as sabedorias de terreiros.

Aprendemos então que antes de iniciar qualquer trabalho, oferta-se a Exu, antes de sair à rua e começar o dia, pede-se licença a Exu, ao conversar com os orixás, pede-se a Exu que leve nossos pedidos a eles e elas, portanto, antes de iniciar na trajetória acadêmica de pesquisas, preciso não somente pedir a licença ao dono da comunicação,

¹ Graduando em Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado do Amazonas, bolsista de Iniciação científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas, orientando de Wellington Douglas dos Santos Dias. Performer. Arte-educador.

² Professor no Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas. Mestrado em Direção Teatral no RITCS School of Arts/Erasmus Hoggeschool University em Bruxelas - Bélgica com revalidação de diploma realizada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

mas sinto a necessidade de aprender mais sobre seus caminhos, pesquisar novas possibilidades de contar sobre seus feitos e criar para ele. Para nós.

A performance “Mojubá” é o movimento primeiro do artista para buscar no corpo um estado de presença e discurso que caminhem juntos aos ensinamentos advindos do orixá Exú e preservados pelas sabedorias de terreiro, adquiridos pelo artista através da escuta dos mais velhos. Busca-se então construir um encruzo de caminhos no processo criativo utilizando da vivência com a encruzilhada e em terreiros como material primordial para a criação.

Busca-se a partir do corpo, pois esse corpo é um corpo negro. Nele são guardadas e repassadas não somente suas próprias memórias como as de seus ancestrais “Eu me levanto trazendo comigo o dom de meus antepassados” (ANGELOU, 1978). Nesse existir, a história e a cultura carregadas pelo ator/atriz em cena recontam, os costumes de seus ancestres e seus espaços como escreve a diretora Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé):

“Esta (e) atriz/ator, quando entra em cena, não entra sozinha (o). Carrega em cada partícula do seu corpo a história, a cultura, os valores de onde veio. Mesmo sem raciocinar muito sobre isso, a sua simples presença em cena fala muito de um determinado lugar, de determinadas pessoas e de seus respectivos costumes.” (2015, p.89).

O material genético do ancestral mais próximo ao mais antigo é o que movimenta a matéria no hoje e permitirá outros corpos semelhantes a se moverem no amanhã, este corpo-ancestral necessita receber constantes estímulos para se manter conectado, o corpo precisa manter-se alimentado de memórias para que possa continuar a narrar sobre o seu lugar, de suas pessoas e de seus costumes. Isto é, possibilitando repassar a história e cultura de seu povo.

O processo criativo da performance iniciou-se na rua, na obra “7 encruzilhadas” onde o artista criou e colou por encruzilhadas do centro de Manaus cartazes lambe-lambes com escritas em saudação ao povo da rua (linha de Umbanda representados pelas entidades guardiães, Exus e Pomba-giras). Criados com escrita performativa das vivências do artista com as entidades, os lambes marcaram territorialidades de zonas marginalizadas e atingiram os transeuntes e suas formações religiosas, gerando identificação ou repulsa, ações essas que recontam sobre a estrutura racista brasileira.

Viver a rua é se possibilitar à ginga do movimento constante de (re)criação, e regurgitar com Enugbarijó “a boca que tudo engole e vomita o que engoliu de forma transfor-

madora” (RUFINO, 2019, P.26). Instigado pela sede de conhecer mais sobre Exú, o artista segue, e busca nas performatividades do corpo a restauração de movimentos capazes de o aproximar dessa força motriz. Quando se inicia o processo criativo se alimenta com memórias o *orí* (cabeça) com a escrita das vivências e das histórias dos mais velhos de terreiro, que norteiam o pulsar quente no corpo.

Depois de sua estreia no principal teatro da capital, o Teatro Amazonas, “Mojubá” seguiu para apresentações em escolas públicas do interior do Amazonas, fator potencializador de sua importância enquanto obra de caráter político, como ferramenta de promoção da lei 10639/03, a qual torna obrigatório o ensino da cultura e história afro-brasileira nas escolas.

Chegar aos estudantes dos municípios de Manacapuru e Iranduba e perceber sua calorosa receptividade e curiosidade pela obra revela a necessidade de trabalhar a cultura negra como dispositivo de combate ao racismo estrutural, quando práticas da sociedade promovem impeditivos a pessoas por sua raça. Assim, o presente artigo objetiva registrar os caminhos/metodologias utilizadas no processo criativo da performance “Mojubá”, afim de explorar as possibilidades de uma criação contra colonial, isto é, que descredita de fórmulas coloniais e, ao invés disso, busca o movimento de retomada de sabedorias afro-diaspóricas utilizando-as como guia na criação performativa assentada na encruzilhada. Propõe-se ainda, compreender como se utilizar da obra como ferramenta da lei 10639/03 em espaços formais de ensino, relatando a experiência das apresentações em interiores do Amazonas, reiterando das benfeitorias do ensino da cultura e história negra contra o apagamento de sabedorias ancestrais próximas aos alunos. Para tanto, são apresentados os conceitos de movimento restaurado, como aponta Schechner (2003), o qual visa possibilitar que conjuntos de ações de antepassados sejam refeitos no corpo no momento presente por outras ou as mesmas necessidades.

2. A criação contra colonial assentada nos saberes afro-religiosos

A obra “Mojubá” marca um movimento de retorno para dentro da encruzilhada, num caminho proposto por Exú. Tecer sobre afro-religiosidade nunca será apenas um papel pleno de reflexão despreziosa para adormecer a casa-grande (EVARISTO, 2017), assim a criação da obra, não parte de um lugar individual, mas se sustenta e visa o ‘a partir’, o ‘com’ e o ‘para’ a coletividade. Aproximando-se de visões/conceitos herdados da cultura afri-

cana de tempo, corpo, espaço e performance.

Neste fluxo de processo criativo orgânico, as etapas de trabalho foram decididas no decorrer da criação, com a necessidade de serem adicionadas camadas – como voz, corpo, som, texto. Partiu-se então das memórias do artista (médium e iniciado ao culto dos orixás) nas práticas dos cultos às entidades de Exus e Pombas-gira em terreiro de Umbanda Omolokô e Candomblé, onde pode-se estar próximo às falas, personalidades, ensinamentos, corporeidades desses espíritos transgressores. Sendo a encruzilhada o principal ponto de energia dessas entidades, foi necessário ir para a rua. Durante as ações da obra intitulada 7 Encruzilhadas, estive em bares, zonas de prostituição, mercados percebendo a energia e permitindo que ela me atravessasse, sair do espaço ritualístico, permitiu entender que a espiritualidade negra não se resume ao terreiro, mas está no cotidiano. Em certa gira escutei de um pai de santo “Onde tiver gente, lá tem Exu”, assim a sabedoria se complementa ao fundamento de em cada encruzilhada haver um casal de Exú e que eles nunca dormem, ou seja, a energia da encruzilhada reverbera em todos os corpos que ali passam, sempre presente e ativada no encontro.

Buscou-se pelo resgate dessas memórias nos sentidos, olfato, tato, paladar e visão, nos contatos dentro e fora do terreiro, a experiência, a teoria e a prática se complementaram e senti o calor da encruzilhada. Os sentidos passaram para o papel, por meio da escrita performativa houve o registro dessas sensações, sem amarras como correções ortográficas ou engessamento de estruturas, priorizando a utilização do menor número de barreiras coloniais. Antes de iniciar as provocações corporais, realizou-se a pesquisa dos arquétipos apresentados pelo orixá Exú em xirês (ritual onde o orixá dança em público), para tanto foram analisados vídeos no youtube de saídas de santo onde o orixá incorporado dança em público, neste ritual a divindade se apresenta com roupas e paramentas características de seu poder e qualidades. Utilizou-se a plataforma de vídeos youtube por não haver saídas públicas no terreiro onde sou filho de santo, em tempo hábil para a criação, o que possibilitou maior repertório de diferentes incorporações.

Com os estímulos realizados, senti-me confiante e que era a hora de estar na sala de ensaio disposto à criação. Juntei os materiais e as informações, proporcionei que a prática me guiasse, assim acompanhado por sonorizações de pontos de Exú, desde os aquecimentos corporais já foram preparados para obter movimentos mais soltos e firmes, o quase cair, a ginga, a gargalhada e assim seguindo a ambiguidade e malandragem de

Exu. O conhecimento das movimentações características do orixá permitiu seguir um fluxo das movimentações mais livres até revisitar os gestos já feitos nos rituais. Assim a sala de ensaio, não foi utilizada como espaço para a criação de novos movimentos, mas visou a restauração de comportamentos como define Schechner:

Comportamento restaurado é simbólico e reflexivo. Seus significados têm que ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para tanto (...) tornar-se consciente do conhecimento restaurado é reconhecer o processo pelo qual processos sociais, em todas as suas formas, são transformados em teatro, fora do sentido limitado da encenação de dramas sobre um palco (SCHECHNER, 2003).

Os movimentos fizeram-me entender que estava sendo criada uma narrativa do ritual, onde o orixá incorpora em terra e realiza sua dança, que reconta histórias de sua comunidade e emana sua principal energia àqueles que o presenciam, transformando as sensações e animosidades. Para compor o ritual, nos ensaios seguintes foi convidada a tamborzeira Leane Borges, que desde sua infância toca tambor em terreiros de Umbanda e Candomblé.

Abrir mão de sonoridades gravadas para utilizar do som do tambor presente na sala, alterou a qualidade da presença do performer. O instrumento reconstrói o espaço do ritual e o toque afeta a criação, trazendo novas imagens e sentimentos. “No Tambor centra-se o estímulo à construção do ambiente necessário à aula; a dança e a música percussiva concebem imagens.” (SANTOS, 2015).

O tambor tem o poder de trazer as divindades à terra (*orum*), aproxima as energias dos corpos para mais próximos do sagrado “No Candomblé, as formas físicas da expressão são as danças que, em relação direta com as canções e os ritmos dos atabaques, estabelecem o diálogo entre o metafísico e o físico, entre o *orum* e o universo terrestre” (SANTOS, 2015). Possibilitou a obra fluir também em sonoridades, assim como os sentidos despertados quando vivenciei o terreiro. Escolhemos dois toques o ‘barra vento’ e o ‘congo’, ambos acelerados e animados.

Após a partitura de movimentos definida, foram selecionados trechos de músicas, poemas e pontos, que juntos montam a dramaturgia. Entendi que queria muito mais do que dançar para Exu, deveria contar do vínculo inquebrável da espiritualidade e do cotidiano, o que seria urgente e gostaria de combater através da arte. A discriminação sofrida pelos povos de terreiro, causada pela ignorância no apagamento da cultura dos povos africanos que construíram a religiosidade no Brasil.

Assim, a dramaturgia da obra remonta o momento de entrega de oferenda a Exu em espaço público, prática ainda comum nos cultos afro-religiosos. O performer ao entregar o padê³ diz “Não fuja não, viu? um dia exú estará nas escolas”, entra em cena as partituras de Exu ao toque do barravento, gira pelo palco e fala em primeira pessoa seu texto que conta da transgressão e qualidades da entidade. O trabalho, apresenta pontos principais ao público - em respeito aquilo que deve estar guardado nos mistérios da religião - permite aos espectadores que por distanciamento das raízes da cultura afro-brasileira nunca pisaram no terreiro e revela a face transgressora de Exú, lançado a pedra e reafirmando a força dos povos de terreiro de ocupar espaços e reivindicando os direitos que resguardam a sua religiosidade.

3. “Mojubá” nas escolas e a lei 10639/03

“Mojubá” foi apresentada pela primeira vez em março de 2022 no Teatro Amazonas, durante a retomada das programações artísticas na cidade de Manaus, após os três picos da pandemia de covid-19 desde 2020 e fechamento de escolas e teatros. Integrando a quinta edição do Festival 5 Minutos em Cena – Novos caminhos, também foram realizadas duas apresentações em escolas da rede pública de ensino: E. E. Isaías Vasconcelos (Iranduba) e EMEF Zaraida Ribeiro Alexandre (Manacapuru), é sobre a passagem nesses dois espaços escolares formais que se escreve estas impressões.

³ Oferenda de Exú.



Figura 1. Obra “Mojubá” apresentada no Teatro Amazonas.

Fonte: Taina Sateré.

Durantes os três dias de circulação foram alcançados o público estimado de 3.000 pessoas entre diretores, professores e alunos de comunidades ribeirinhas e zonas periféricas dos municípios visitados pelo festival. Iranduba está a 19 km distante da capital Manaus, já o município de Manacapuru a 100 km, nessa perspectiva do deslocamento do centro às margens, é notório não só a distância geográfica, mas a distância das políticas-públicas que não alcançam as comunidades.

Assim, a escola torna-se o principal espaço de promoção cultural, sendo dois meios mais utilizados: A) A disciplina de Artes, que, no entanto, não está em todas as escolas e quando presente, reproduz referências e metodologias hegemônicas; ou B) Projetos culturais realizam parceria para ocupação da escola e apresentação de sua programação, que muitas das vezes, são ações como o *Festival 5 minutos em cena* responsável pelo primeiro contato entre os alunos e linguagens artísticas.

A estrutura social do Estado brasileiro possui o racismo como seu componente orgânico, onde as instituições, incluindo as escolas, reproduzem as práticas racistas da sociedade igualmente racista (ALMEIDA, 2018), esta ordem social de privilegiar determinado grupos sociais pela raça, resultam há anos em apagamentos culturais, epistemicídios e genocídios desde a invasão do Brasil em 1.500, impossibilitando comuni-

dades e povos inteiros a constituir, praticar e repassar sua cultura em plenitude. Isto é, se o ensino da cultura afro-brasileira está ausente na formação de alunos/alunas da rede pública de ensino, a estrutura racista que preza pelo apagamento desse povo ainda é vigente.

No livro *O que é racismo estrutural?* (2018), o advogado e professor Silvio Almeida, apresenta possibilidades de enfrentamentos às práticas excludentes do racismo estrutural:

“De tal modo que, se o racismo é inerente a ordem social, a única forma de uma instituição combatê-lo é por meio de implementação de práticas antirracistas efetivas que vise: a) promover igualdade e diversidade em suas relações internas e externas [...] c) manter espaços permanentes para debates e eventual revisão de práticas institucionais” (ALMEIDA, 2018).

Essa definição nos elucida a dimensão da problemática do racismo estrutural na sociedade brasileira, mas principalmente o professor Silvio Almeida, nos apresenta formas estratégicas e ações que as instituições precisam executar para quebrar este ciclo de violência. Encontramos na lei brasileira o respaldo para que as escolas sejam espaços de promoção da diversidade e possibilitem debates raciais.

Confere-se então o que está escrito no artigo 26-A “Art. 1º A Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79-B: “Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.” (BRASIL, 2003).

Conquistada pelo movimento negro brasileiro, a lei 10.639, de 09 de janeiro de 2003 altera a Lei de Diretrizes e Bases - LDB, garantindo o ensino da história e cultura afro-brasileira nas instituições escolares do país. Implementa-se práticas antirracistas através do ensino da cultura africana, visando a diversidade epistemológica, dando espaço para que outras histórias sejam repassadas no ambiente escolar, para além da contribuição europeia.

Sobre a contribuição dessa lei às crianças negras, a mestra em filosofia africana Kátiuscia Ribeiro escreve:

“torna-se a ferramenta primordial na reconstrução imagética do continente africano, integrando o diálogo antirracista, inexistente nos espaços escolares, tornando os alunos menos refratários a diversidade étnico-racial, construindo na criança negra a referência positiva frente a sua história.” (RIBEIRO, 2017).

Enquanto artista, e futuro arte-educador, tive a oportunidade de ocupar escolas do interior do Amazonas e utilizar do meu trabalho Mojubá como ferramenta que colabora com reconstrução imagética da contribuição africana para a cultura brasileira. Utilizar Exú como o porta voz nesse momento, também é demarcar o espaço de contribuição e existência das religiões de terreiro. As crianças negras não podem mais ter medo de Exú, mas só será possível quando a comunidade escolar estiver disposta a possibilitar que a diversidade seja discutida nesses espaços. Lembro-me bem, que antes de entrar em cena, ao passar pela plateia escutei a saudação “Laroyê” vinda de uma criança que aparentava 11 anos de idade, demonstrando sua familiaridade ou nem tanto, mas principalmente a sua disponibilidade enquanto espectador de ser afetado pelo o que assistiria.

Assim como o corpo, o espaço/território de criação e apresentação são politicamente importantes para a obra e seu poder de realização, como ensina o pensamento nagô, descrito pelo professor e escritor Muniz Sodré:

“O espaço é fundamental para culturas que não são hegemônicas (...) O pensamento nagô para mim tem uma constelação própria, valoriza ao invés do sentido e do tempo, valoriza o espaço e a força. Não é a força física é a potência o axé, quer dizer, o poder de fazer, o poder de realizar, onde tem poder de realização isso é valorizado pela cultura nagô.” (SODRÉ, 2017).

Apresentar Mojubá nas escolas é uma resposta ao tempo colonial, aos anos que narrativas negras foram impedidas de assumir protagonistas nas artes e na educação; assim como é entender que se precisa agir junto aos mais novos para que mudanças sejam geradas. Para transmutar ideias racistas de mais de quinhentos anos é necessário ser estratégico ao utilizar os meios e os espaços que gerarão a mudança no agora e no amanhã, estar na escola me fez entender a necessidade da utilização do discurso antirracista nas artes e na educação.

4. Considerações Finais

A lei 10639/03 foi um importante portal aberto pelo movimento negro que compreendeu a necessidade de pautar a cultura daqueles que foram fundamentais por construir o país que vivemos hoje. Após quase vinte anos de implementação, o sistema de ensino ainda precisa ser fortalecido por profissionais negros para que ocupem espaços que

contribuam com a formação e que a história afro-brasileira esteja sendo discutida em sala de aula.

A Arte, o Teatro, a performance preta nas escolas se mostraram como possível e exitosa ferramenta político-pedagógica para que saberes produzidos e mantidos pelas comunidades tradicionais de terreiro sejam capazes de ocupar a escola com seus ensinamentos e alcancem jovens e crianças do ensino público, não como única possibilidade de ensino, mas que somada com todas as demais sabedorias que compõem a grade curricular, promovam uma formação inclusiva que não apaga parte da história do país.

Sigo com os pensamentos dos efeitos dessas apresentações e o seu poder de realização na comunidade escolar, no imaginário das crianças e das discussões que foram geradas em cada família. Esses núcleos familiares interioranos, certamente possuem ligações diretas ou indiretas com as religiosidades afro-amazônicas, sejam elas vítimas de uma colonização que lhes afastou da sua espiritualidade ancestral ou ainda praticantes, a potência de axé (energia vital) foi lançada e povoará o imaginário através da encruzilhada de Exú.

Referências

ALMEIDA, SÍLVIO LUIZ. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANGELOU, MAYA. **Still I Rise (Ainda assim eu me levanto)** 1978.

BARBOSA, F.J. Ancestralidade Em Cena - O Teatro Do Nata. **Repertório Teatro & Dança**, v.24, p.86, 2015.

EVARISTO, CONCEIÇÃO. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2017.

RUFINO, LUIZ. **Pedagogia das encruzilhadas**. Mórula editorial, 2019.

SODRÉ, MUNIZ. **O Espaço da África no Brasil**. Youtube, 11 de janeiro de 2017. Disponível em: Muniz Sodré - O Espaço da África no Brasil. Acesso em: 10 de julho de 2022.

SANTOS, EDILEUSA. Dança de Expressão Negra: Um Novo Olhar Sobre o Tambor. **Repertório**, p.47-55. 2015.

PONTES, KATIÚSCIA RIBEIRO. "**Kemet, escolas e arcádeas: a importância da filosofia africana no combate ao racismo epistêmico e a lei 10639/03.**" Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ensino. CEFET/RJ (2017).

OLHO DE VIDRO: REFLEXÕES SOBRE A RELAÇÃO SOM - AMBIENTE – GESTO

Pedro Gabriel Lima¹
Ananda de Sá Earp Meyer²
Ana Célia de Sá Earp³
André Meyer Alves de Lima⁴

RESUMO

A videodança “Olho de Vidro” é resultado de um processo poético sobre a relação do olhar e as deformações que ocorrem a partir deste, tornando a realidade um movimento de transformação constante. As movimentações foram desdobradas de várias formas: contato de partes do corpo com o solo e a parede, transformação da dinâmica corporal, enfatizando um corpo disforme, não-esperado, resultante de um processo intimista. A dança também pode ser lida como um olhar a si mesmo, um deixar-se conduzir pelo cotidiano, resignificando as formas e permeando o espaço, os objetos, de criatividade. Essa resignificação do espaço afeta a sonoridade e a percepção de cores. Em outras palavras, é nascimento de um novo olhar, uma nova dança, mais uma sobreposição da realidade na própria realidade. “Olho de Vidro” traz uma ideia de julgamento preciso, duro, sem rodeios. Traz também, uma noção de distanciamento, cria um observador amplo que não enxerga com precisão, e sim, com interpretação. A elaboração e concepção de uma música para a “videodança” surgiu a partir de experimentações remotas de improvisação livre, utilizando musicalmente materiais não convencionais, como garrafas; chaves; cartolina; lápis; água etc., e um violoncelo. A partir de tais experimentações foram elencadas qualidades sonoras de cada material e traçadas relações, sempre de maneira livre, entre estes. Gravadas as sessões, elas foram fragmentadas em áudios de tamanhos diversos, tratados e sequenciados no *software Reaper*, e em alguns trechos musicais, visando uma maior variação do material e pluralidade tímbrica, também foram adicionados efeitos.

Palavras-Chave: Dança Contemporânea; Música Contemporânea; Videodança; Processos de Criação; Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp.

ABSTRACT

The videodance “Olho de Vidro” is the result of a poetic process about the relation(ship) of the gaze and the deformations that occur from it, making reality a movement of constant transformation. The movements were unfolded in several ways: contact of body parts with the ground and the wall, transformation of body dynamics, emphasizing a deformed, unexpected body, resultant from an intimate process. The dance can also be read as looking at oneself, letting one be led by quotidian life, giving new meaning to forms, permeating space and objects with creativity. This re-signification

¹ Graduando em Composição Musical pela UFJF. Bolsista do projeto de iniciação artística (PIBIART) com o projeto “Gambioluteria, do entalhe da luteria experimental à fisiologia do som”, coordenado pelo professor Henrique Vaz (UFJF) e membro do grupo de pesquisa “Gambioluteria - da programação orientada à gambiarra ao entalhe da luteria pós-digital”. Atua como bolsista no Laboratório de Imagem e Criação em Dança desde 2021.

² Graduanda em Pedagogia pela UERJ, cursando o terceiro período. Atua como bolsista voluntária no Projeto “Corpos Telúricos: a videodança como suporte da Ecoarte” e como pesquisadora de dança e música contemporâneas, educação, filosofia e ecoperformatividade no Laboratório de Imagem e Criação em Dança desde 2017.

³ Professora do Programa de Ensino e Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Criou e implantou o Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ (1993). Tem experiência em técnica da dança e processos de criação, atuando principalmente em temas relacionados aos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp.

⁴ Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. (PPGDan-UFRJ) Dentre suas linhas de pesquisa destacam-se: Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, Composição Coreográfica e Ecoperformatividade.

of the space affects the sound, colors perception.... In other words, it is the birth of a new look, a new dance, yet another superimposition of reality on reality itself. "Olho de Vidro" brings an idea of precise, hard, blunt judgment. It also brings a sense of detachment, creates a wide observer: it does not see with precision, but with interpretation. The elaboration and conception of a music for "videodance" emerged from remote experimentations of free improvisation, musically using non-conventional materials, such as bottles; keys; cardboard; pencil; water, etc., plus a cello. From such experiments, sound qualities of each material were listed and relations(hips) were traced, always freely, between them. Once the sessions were recorded, they were fragmented into audios of different sizes, treated and sequenced in the Reaper software, and in some of these excerpts, aiming at a greater variation of the material and timbric plurality, effects were also added.

Keywords: Improvisation; Contemporary Dance; Contemporary Music; Videodance; Creation Processes; Dance Fundamentals by Helenita Sá Earp.

1. Considerações Iniciais

O processo criativo da videodança "Olho de Vidro" foi desenvolvido a partir de laboratórios de música e dança baseados nos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp (2019) e em processos pedagógicos, Murray Schafer (1986) e composicionais, John Cage (1961). Esta obra fez parte de um conjunto de ações desenvolvidas pelo Laboratório de Imagem e Criação em Dança - LICRID³, em parceria com o Grupo de Pesquisa "Gambioluteria- da programação orientada à gambiarra ao entalhe da luteria pós-digital"⁴

³ O Laboratório de Imagem e Criação em Dança (LICRID) está voltado para a produção de vídeos-didáticos, videodanças, documentários, videoinstalações, exposições fotográficas, performances, registros de aulas e processos de criação. Os vídeos-didáticos constituem-se em instrumentos de transmissão de conteúdo específicos em Fundamentos da Dança e outros particulares envolvendo diferentes dimensões do ensino e criação da dança como forma de Arte-Educação. Já os documentários são formatos de produção direcionados à realização de obras videográficas que contemplem a história recente da dança brasileira, através do resgate de memória, do perfil de criadores, perfil de egressos e de movimentos estéticos da dança. As videodanças procuram instaurar a criação de uma linguagem híbrida nascida entre a tensão da exploração da dança e a imagem captada em vídeo. Estas linhas gerais de ação do laboratório estão diretamente vinculadas com as grades curriculares dos cursos de graduação em dança da UFRJ - Bacharelado, Licenciatura e Bacharelado em Teoria da Dança. Em consonância com cursos de graduação em artes, as disciplinas desenvolvidas - tanto na formação geral como nas áreas de aprofundamento - buscam o imbricar de linguagens, ao escolher o vídeo como suporte de investigação e ensaio poético. Nos cursos de dança da UFRJ, este laboratório assume ações de complementação, apoio didático, pesquisa e criação de expressões interativas envolvendo o movimento em dança e vídeo e todos os recursos de linguagem que o integram. Disponível em:<<https://pr2.ufrj.br/laboratorios/ccs>>. Acesso em: 09 fev.2023 às 21:46.

⁴ O grupo de pesquisa "Gambioluteria - da programação orientada à gambiarra ao entalhe da luteria pós-digital", vinculado ao tronco curricular dos cursos de graduação em música da UFJF, aplica-se às investigações do impacto sociotécnico da informação, da politização das tecnologias, das políticas de acesso e da crise do "sujeito de direito" sob os regimes da virtualização e colonização algorítmica. O meio - para além das imagens acústicas -, a operação criativa, o agente e sua diferença ontológica compõem a cartografia de ações. Voltado, outrossim, aos itinerários do "código criativo" sob o prisma dos algoritmos dos designs acústicos, eletrônicos, digitais e culturais de instrumentos tanto analíticos quanto desembocados em artefatos aurais tangíveis para a expressão musical, o coletivo tem fomentado uma comunidade de desenvolvedores de aplicações pedagógicas diligentes às necessidades locais. O estudo jurídico dos licenciamentos de softwares, das metodologias não-predatórias, das redes, plataformas e ecossistemas sob a égide do "software livre" que qualificam o fazer educativo e profissional são escopo das diligências mobilizadas. Vivências e experimentações dos laboratórios de "simulação computacional e

da UFJF a fim de iniciar uma pesquisada relação dos Parâmetros do Movimento com os Parâmetros do Som a partir da interação de objetos de uso cotidiano e intermediação das telas no contexto pandêmico. Nesse sentido, o presente artigo visa traçar os processos estéticos resultantes de uma pesquisa entre música e dança, concebida nas seguintes relações simultâneas: a repercussão do som no corpo; a repercussão corporal geradora de uma sonoridade e a repercussão destas duas últimas para com o ambiente.

“Olho de Vidro” remete a um aspecto da pandemia, que é a monopolização das telas e a transmissão da vida social a partir desse monopólio. A realidade desta configuração cotidiana possuía dois aspectos: tanto um aprisionamento, pois salientava a reclusão do momento, quanto uma abertura e alcance até a realidade das pessoas distantes fisicamente. Este tipo de relação (virtual) tornou-se indissociável da realidade posterior ao auge pandêmico: na atualidade, o mundo está cada vez mais repleto desse “olhar de vidro”; a crescente quantidade de telas, que tanto aproximam a comunicação, como distanciam os indivíduos da realidade física e corporal do cotidiano de cada um.

“Olho de vidro”, ao explorar a poética de estar encobrendo a visão do espectador, deforma, modifica e não mostra a realidade de uma maneira translúcida, uma vez que se torna submetida a graus e filtros. O olhar humano, modificado por tais filtros, capta uma realidade distinta, subjetiva e reinventa essa realidade. Tal aspecto do olhar de vidro, diz respeito às identificações subjetivas com a realidade captada através dos sentidos, e traz para a discussão a repercussão do congelar em uma única forma o enxergar o que está diante de si. Sendo assim, a poética de “Olho de Vidro” provoca um questionamento das ideias fixas de cada um, convidando o sujeito para uma percepção de que “todo ponto de vista é a vista de um ponto” (ditado popular).

A partir do livro “O ouvido pensante” do compositor e pedagogo canadense Murray Schafer, é tratada a utilização de materiais do cotidiano enquanto instrumentos ou fontes sonoras “musicais”, bem como os sons a estes inerentes. No livro é relatada a experiência do autor frente às turmas do ensino infantil e médio, trazendo além de um fazer musical prático e empírico, debates filosóficos acerca de tal fazer, como por exemplo a utilização de uma lixeira enquanto instrumento musical:

modelagem”, de “síntese analógica em sistemas modulares”, de “desenhos de escuta, fisiologias do som”, de “neuromusicologia informatizada”, de “culturas integradas de gravação, engenharias do áudio e práticas de estúdio” e abordagens da interatividade e iteratividade dos paradigmas adiovisuais à luz da “computação cognitiva” e “redes neurais artificiais” constituem os espaços de “invencionática” do grupo.

[...] procurei sempre levar os alunos a notar sons que na verdade nunca haviam percebido, ouvir avidamente os sons de seu ambiente e ainda os que eles próprios injetavam nesse mesmo ambiente. [...] (SCHAFER, 1986, p.55).

Foi a partir deste marco conceitual que se traçou a feitura da videodança em questão. Sua proposta consiste no acolhimento de materiais do dia a dia enquanto instrumentos musicais artístico e esteticamente válidos, cabendo aqui o apontamento de que não se buscou em tais materiais a emulação de um instrumento outro (como no caso por exemplo onde, enchendo taças de vidro/cristal com água, interpreta-se obras do repertório pianístico/harpístico etc.) mas sim a potencialização de sonoridades a eles inerentes. O vidro soaria vidro, a chave, chave e em horizontal relação para com o violoncelo, único instrumento convencional utilizado. Chave; cartolina; garrafas; máquina de barbear, todos estes objetos têm aqui a mesma importância do tradicional instrumento do século XVI, que também foi performado numa busca pela inflexão da limiaridade de sua técnica convencional (no que se usa chamar de técnicas estendidas), onde ruídos e sons constantemente evitados em dinâmicas de tradicional repertório, se encontram agora em situação não só de aceitabilidade, mas também enquanto busca de um ideal.

Ainda sobre a utilização de tais sons do cotidiano, se torna cabível aqui uma relação para com a máxima do compositor estadunidense John Cage: “o silêncio não existe, sempre está acontecendo alguma coisa que produz som” (CAGE, apud SCHAFER, 1986, p. 118). Onde propõe-se a observação de que, por mais que não nos prestemos à uma escuta suficientemente atenta de nosso entorno, provavelmente devido ao fato de que, ao contrário dos outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são “expostos e vulneráveis”, ou seja, por mais que os tampemos, a estes sempre chegará alguma informação ainda que de maneira sutil. Prova cabal disso foi sua célebre experiência em uma câmara anecoica⁵: onde aparentemente privado de todo e qualquer som, passa a sutilmente ouvir seu próprio corpo manifestado em dual sonoridade.

[...] Não há tal coisa como um espaço vazio ou um tempo vazio. Há sempre algo para ver, algo para ouvir. Na verdade, por mais que se tente fazer silêncio, não conseguimos. Para certos propósitos de engenharia, é desejável ter um ambiente o mais silencioso possível. Um espaço assim é chamado de câmara anecoica, suas seis paredes são feitas de um material especial, uma sala sem ecos. Há muitos anos entrei em uma na universidade de Harvard e ouvi dois sons, um agudo, outro grave. Quando eu os descrevi para o engenheiro do local, ele me explicou que o som agudo era o meu sistema nervoso funcionando; o grave, o meu sangue

⁵ Sala projetada para conter reflexões, tanto de ondas sonoras quanto eletromagnéticas, sendo também isoladas de fontes externas de ruído.

circulando. Até que eu morra haverá sons. E eles vão continuar depois da minha morte[...] (CAGE, 1961, p. 8).

Partindo de tal pressuposto materialmente fundado, Cage adota todo e qualquer som como música, tomemos também como exemplo sua decisão de abrir as portas da sala de concerto considerando assim, os sons à sala externos como também material musical de valor igual a qualquer outro.

Tal perspectiva cageana é por tanto adotada como cerne do que podemos aqui chamar de força motriz de toda a performance em questão: os sons, em sua maioria advindos de materiais pertencentes à uma utilidade específica e a priori não artística, se tornam agora agentes de um fazer composicional de caráter improvisacional, potencializando suas sonoridades de maneira a obter-se um resultado que, diferente do que se possa imaginar, em nada se assemelha ao silêncio pois a chave não soa aqui, apenas com seu caráter prático de abrir ou fechar e em uma única gestualidade mas sim a partir de uma performance que modifica, amplia e repensa tais gestualidades bem como transgredir sua funcionalidade inicial. A chave soa o mais (ou menos, realmente não importa) chave possível.

2. Metodologia

A concepção da videodança em questão se deu a partir de laboratórios de experimentações sonoras e improvisações livres de maneira remota. Utilizando materiais não convencionais em contexto de criação musical como por exemplo garrafas; chaves; cartolina; lápis; água etc, além de um violoncelo. Foram elencadas características sonoras de cada material e traçadas relações entre estes a partir de tais experimentações, sempre de maneira livre, onde buscou-se expandir cada vez mais as limiaridades da técnica nos objetos em questão.

Já os processos metodológicos de criação em dança foram o resultado de um estudo detalhado das partes do corpo, organizado de maneira diretiva e não diretiva através de aulas de técnica e laboratórios de pesquisa sonora e corporal, roteiros e improvisação a partir dos Fundamentos da Dança de Earp. Nestes estudos, foram experimentados diferentes objetos, onde as múltiplas texturas sonoras eram traduzidas e incorporadas através da ação de subjetivação dos intérpretes criadores em dança.

Os laboratórios se deram tanto a partir do som, quanto a partir do movimento, que se relaciona com o primeiro por meio de suas minúcias e afluências (movimentação dos membros; tensões; relaxamentos etc.). Relação esta, onde a gestualidade, intrínseca ao fazer sonoro, aqui se faz ampliar. Valendo também o importante apontamento dialético de uma não subordinação do movimento para com o som na videodança em questão: muitos dos gestos realizados compuseram a relação supracitada, mas muitos não, não que não tenham produzido sons, o que que Cage já nos mostrou ser uma inverdade, mas sim que não foram realizados com o intuito de produzir materiais sonoros a serem utilizados, nesses casos o foco foi restrito a seus aspectos visuais. Já nos casos onde tal relação de ampliação de determinadas gestualidades inerentes a determinados fazeres sonoros se deu, cabe reforçar que os intérpretes criadores em música “poetizaram” o ambiente com um processo indissociável de movimento, gerando som, que por sua vez provocava uma sensação, sendo esta precursora do movimento a seguir, num cíclico processo.

Através de uma reflexão e prática de parâmetros do som (timbre, altura, duração e dinâmica), surgiram resultados sonoros distintos. Portanto, didaticamente os laboratórios dirigiram um grau de combinação em aumento progressivo quanto aos materiais utilizados: combinação de dois elementos, anterior à de três elementos etc. Alguns exemplos seriam: um único timbre e diferentes durações; dois sons diferentes extraídos de um único objeto; o trabalho do contraste de intensidades; dois objetos distintos cada qual com seu timbre, e as diferentes possibilidades de se traçar essa relação etc.

O mesmo processo era aplicado à interpretação corporal: através das diferentes combinações entre os parâmetros da dança (espaço, tempo, forma, dinâmica). A partir de um gesto combinado a outro, traçava-se, uma expressividade, geradora de som ao projetar-se nos objetos, nos casos em que se intencionou utilizar o resultado sonoro na videodança. Alguns exemplos deste processo progressivo de estudo das possibilidades de movimento junto ao objeto: garrafa plástica vazia posicionada entre o ombro e o maxilar, que estala um “amontoado” irregular de sons curtos à medida em que o intérprete movimenta o maxilar junto à uma também movimentação do ombro; movimento de segurar um papel amassado na palma da mão e a fechar em brusco gesto; e a relação contra pontual do segundo para o primeiro.

O som foi provocado a partir de uma movimentação, e o objeto, explorado de diferentes maneiras e diferentes possibilidades de se extrair sons. Com isto novas ações surgiram, na relação som-movimento, puxadas, ora por um ora por outro (Figura 1).



Figura 1. Duo à distância dançando a partir do som.

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

Um detalhamento adveio de relações sonoras e gestuais simples. E por estarem situadas genealógicamente no simples, no sentido de estarem conectadas de uma maneira muito próxima pelos parâmetros do som e do movimento, isto acarretou com que houvesse uma sinergia vivenciada no coletivo dos artistas envolvidos que se propuseram a dançar e a improvisar nesses laboratórios músico-coreográficos (Figura 2). Sendo essa mediação realizada pela tela do computador (olho de vidro em si) no espaço virtual dos encontros remotos.



Figura 2. Sobreposição de texturas e experimentação com o ambiente.

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

A metodologia da criação coreográfica utilizava referenciais de variação dos Parâmetros da Dança (2019) com foco na variação da intensidade e da velocidade do movimento no espaço. Também houve um trabalho investigativo de combinações desses elementos trabalhados em cada parte e segmento de parte do corpo em várias relações potenciais e liberadas, e sucessivas simultâneas.

Na sequência, teve-se então o processo de gravação. Realizadas de maneira remota, foram gravadas e filmadas ao todo três sessões de improvisação livre com a finalidade de gerar materiais tanto para trilha quanto para o vídeo final. Sendo destas, a primeira e mais extensa, gravada utilizando apenas tais objetos de uso cotidiano cujas sonoridades podem em um primeiro momento nos parecer privadas de qualidade de qualidade “artística”. Nas outras, utilizou-se também o violoncelo (Figura 3), utilizado com o enfoque em uma já citada ampliação das gestualidades inerentes à prática do mesmo.



Figura 3. Contração do ombro gerando uma textura no cello.

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

Gravadas as sessões, estas foram, principalmente as duas últimas, fragmentadas em tamanhos diversos, tratadas e sequenciadas em software. Visando uma maior variação do material e pluralidade tímbrica, foram adicionados à alguns destes trechos, efeitos como: “*glitch*”; distorções; “*delay*”; ruídos rosa e gaussiano etc. Também foram utilizadas em larga medida, automações em parâmetros como espacialização (som *stereo*); volume; e andamento da música. Ao final deste processo, os materiais previamente gravados, fragmentados e alterados em maior ou menor grau (a parcela dos trechos que receberam tais efeitos foi minoritária) estavam agora sequenciados (e em muitos momentos sobrepostos), não na ordem em que foram gravados mas sim seguindo uma segunda

liberdade criativo-composicional, primeiro tocou-se livremente (fazer composicional 1), depois tais resultados foram sequenciados também livremente (fazer composicional 2).

3. Considerações Finais

Tal trabalho em videodança trouxe a ideia de memórias aprisionadas. Seres que dançam e tocam, se movimentando alocados em objetos transparentes. A obra traz também a provocação sobre a possibilidade de um fruir estético próprio de uma vida cotidiana e, conseqüente e diretamente relacionado às condições materiais de cada indivíduo. Quando se trata tudo como instrumento, tudo pode ser música e/ou arte, a depender apenas se tal fruição está posta, e cujo artigo em questão está longe de colocar como algo ruim, pelo o contrário, defende sua prática acrescida ainda de um debate qualitativo sobre a mesma, visando ampliar as potencialidades dos materiais à disposição.

Como fora supracitado: a chave não soa aqui, apenas com seu caráter prático de abrir ou fechar e em uma única gestualidade mas sim a partir de uma performance que modifica e repensa tais gestualidades bem como transgride sua funcionalidade inicial. A chave soa o mais (ou menos, realmente não importa) chave possível.

Diferentes metodologias de ensino podem levar a diversas construções de práticas artísticas, seja na dança ou na música, e por que não nas duas em simbiótica relação?

Referências

SCHAFER, R. MURRAY. **O ouvido pensante**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

CAGE, JOHN. **Silêncio: conferências e escritos de John Cage**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MEYER, ANDRÉ E EARP, ANA CÉLIA DE SÁ. VIEYRA, ADALBERTO (Ed.) **Helenita Sá Earp: Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Biblioteca, 2019.

DANÇA: A VIDA DE HELENITA SÁ EARP. Direção: Luiz Guimarães de Castro. Roteiro: André Meyer e Luiz Guimarães de Castro. Direção de Fotografia: Alex Araripe. UFRJ e Faperj. Rio de Janeiro, 2013. (114 min). Disponível em: <<https://www.helenitasaearp.com.br/documentario>>. Acesso em: 9 de fevereiro de 2023.

Olho de Vidro. Direção, roteiro e imagens: Ananda de Sá Earp Meyer, Pedro Gabriel Lima, Thaísa Faustino Montagem: Kauane Castro. UFRJ. Rio de Janeiro, 2021. (28min.35s) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fyztdurovbc>>. Acesso em: 8 de fevereiro de 2023 às 20:00.

AS TECNOLOGIAS E NEOTECNOLOGIAS TEATRAIS COMO CRIADORAS DO ESPAÇO CÊNICO

Jonas Estevão Ferreira Gomes¹

RESUMO

A presente pesquisa de Iniciação Científica, sob orientação da Professora Doutora Letícia Mendes de Oliveira (Letícia Andrade), de caráter teórico-prático, estuda o uso de tecnologias e neotecnologias teatrais para a construção do espaço cênico no intuito de aplicar essas reflexões na criação de cenas próprias. Interessa, aqui, pesquisar como a utilização de tecnologias, como a Iluminação Cênica, e as neotecnologias no teatro, projeção de vídeo, são potencializados a ponto de serem os constituintes da criação do espaço cênico. Por meio de pesquisas bibliográficas, partidas de textos de Cibele Forjaz (SIMÕES, 2018), Marcelo Denny (LEITE, 2012) e Bruna Christófaró (MATOSINHOS, 2007, 2021), conseguimos elaborar uma noção ampliada do uso de elementos tecnológicos na cena contemporânea. Com isso, obtivemos como resultados a criação de uma cena de média duração, “*Vanilla*”, uma vídeo-instalação, “*F•iz•ta*”, e um espetáculo multimídia, “*Abismo*”, nos quais todo espaço cênico era fundamentado e conduzido tanto pela performatividade da luz (LUCIANI, 2020), quanto pela projeção de vídeo.

Palavras-Chave: Espaço Cênico, Tecnologias Teatrais, Neotecnologias Teatrais, Performatividade da Luz, Iluminação Cênica.

ABSTRACT

The present Scientific Initiation research, under the orientation of Professor Doctor Letícia Mendes de Oliveira (Letícia Andrade), of a theoretical-practical nature, studies the use of theatrical technologies and neotechnologies for the construction of the scenic space with the intention to apply these reflections in the creation of our own scenes. Here, we are interested in researching how the use of technologies, such as Stage Lighting, and neotechnologies in theater, video projection, are potentiated to the point of being constituents of the creation of the scenic space. Through bibliographical research, departures from texts by Cibele Forjaz (SIMÕES, 2018), Marcelo Denny (LEITE, 2012) and Bruna Christófaró (MATOSINHOS, 2007, 2021), we were able to develop an expanded notion of the use of technological elements in the contemporary scene. With that, we obtained as partial results the creation of a medium-length scene, “*Vanilla*”, a video-installation, “*F•iz•ta*”, and a multimedia piece, “*Abismo*”, in which all scenic space was based and conducted both by the performativity of light (LUCIANI, 2020) and by video projection.

Keywords: Scenic Space, Theatrical Technologies, Theatrical Neotechnologies, Performativity of Light, Scenic Lighting.

¹ Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto. É bolsista de Iniciação Científica, com financiamento da Universidade Federal de Ouro Preto pelo EDITAL 14/2021 – Programa PIP/UFOP-1S, sob orientação da Professora Doutora Letícia Mendes de Oliveira (Letícia Andrade). É ator e iluminador teatral e membro do grupo Midiactors.

“A luz é matéria, é pulsante na criação teatral, consistente, e, também, pode ser fugaz, transitória, líquida, transparente, opaca, instável, um estado em devir, uma atmosfera única de uma realidade única (...)”
(GOMES & OLIVEIRA, 2021, p.27).

1. Introdução

O presente artigo parte da pesquisa, em andamento, de Iniciação Científica: “AS TECNOLOGIAS E NEOTECNOLOGIAS TEATRAIS COMO CRIADORAS DO ESPAÇO CÊNICO”, sob a orientação da Professora Doutora Letícia Mendes de Oliveira (Letícia Andrade), com financiamento interno da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), e discorre a respeito dos trabalhos práticos desenvolvidos e sua relação com a utilização de tecnologias, como a Iluminação Cênica, e as neotecnologias no teatro (MUNIZ e DUBATTI, 2018), projeção e sensores de movimento, podem ser potencializados a ponto de construir o espaço cênico.

Desde o surgimento do teatro ocidental, as tecnologias de cada época vêm sendo adotadas na cena. A tecnologia é ampla e inclui processos, métodos, técnicas e ferramentas relacionadas a arte, indústria, educação, entre outros. De acordo com o dicionário MICHAELIS, a tecnologia é "o conjunto de processos, métodos, técnicas e ferramentas relativos à arte, indústria, educação, etc." (TECNOLOGIA in MICHAELIS, 2022). Os gregos usavam guindastes para tornar a aparição de deuses ex machinas mais espetacular. Sistemas de roldanas e polias permitiam mudanças mais dinâmicas de cenários e iluminação no palco tradicional. A partir do século XIX, com o surgimento da encenação, novas tecnologias passaram a ter uma função ativa na cena, não apenas como instrumento para sua realização.

Neste contexto, estes elementos podem ter uma função estrutural e de construção na cena. Usando a iluminação cênica como exemplo, a Professora, diretora e iluminadora Cibele Forjaz afirma que ela se torna uma linguagem cênica quando os criadores a utilizam como um aspecto fundamental da cena e não apenas como um meio de visibilidade (SIMÕES, 2013). Esse conceito também pode ser aplicado a outras áreas das artes da cena, incluindo a cenografia. Ao serem utilizados conscientemente, esses elementos se tornam linguagens que podem contribuir para a formação do espaço cênico.

De acordo com a Professora Bruna Christófaru, especialista em cenografia, o espaço cênico é o resultado da união entre a cenografia e a atuação dos atores, bem como a encenação (MATOSINHOS, 2007). É o local onde a narrativa é desenvolvida. Na cenografia contemporânea, este espaço pode ser passivo, sofrendo ações dos atores, ou ativo, sendo um elemento importante da ação (MATOSINHOS, 2007).

A cenografia parte do elemento material que é palpável fora da cena: os materiais, a construção, cores, tamanho, forma. Mas, quando a cenografia passa a ser habitada por personagens, se expande e passa a fazer parte de todo um espaço destinado à cena, o espaço cênico, real apenas durante a realização da performance, do espetáculo (MATOSINHOS, 2021, p.19).

A criação do espaço cênico é uma combinação da cenografia, ações dos atores e encenação. É possível analisar as diferentes camadas da encenação para entender como cada uma pode ser ativamente envolvida na criação desse universo. Nesse contexto, o uso de tecnologias e neotecnologias teatrais, como Iluminação Cênica e Projeções de imagens e vídeo, será explorado como cada vez mais comum na cena contemporânea.

A iluminação cênica sempre foi uma parte crucial do teatro, sendo necessário para tornar a cena visível. De acordo com Forjaz, o sol foi a primeira fonte luminosa usada no teatro, mas com o uso de espaços internos, fontes luminosas controláveis foram incorporadas (SIMÕES, 2013, p. 17).

Ao longo dos anos, a evolução tecnológica e a crescente necessidade de se criar novos efeitos luminosos no teatro levaram à incorporação de novos equipamentos, como lâmpadas, refletores e dimmers, que permitiram ainda mais flexibilidade e controle sobre a iluminação cênica. Porém, a introdução da lâmpada elétrica foi o primeiro passo em uma longa jornada rumo à tecnologia moderna que conhecemos hoje, tornando a iluminação uma ferramenta fundamental na criação de efeitos e ambientes cênicos.

(...) os aparelhos de iluminação elétrica substituem, pura e simplesmente, os aparelhos de gás, cujos lugares ocupam. Não se descortinam ainda os seus poderes, não se adivinha que a luz elétrica possa tornar-se um meio de expressão dramática: reconhecida como um inegável progresso técnico continua a ser um fator puramente descritivo (BABLET apud SIMÕES, 2018, p.71).

De acordo com Bablet, o aspecto descritivo está fortemente ligado a questões técnicas. Ou seja, quando os equipamentos tecnológicos não têm um papel ativo na encenação, eles só cumprem uma função passiva. Por exemplo, uma luz de palco só precisa iluminar e tornar a cena visível, sem ter qualquer função estética ou semiótica.

No entanto, este conceito mudou no século XIX, graças ao compositor e encenador Richard Wagner (1813-1883). Com sua proposta da obra de arte do futuro, o *Gesamtkunstwerk*² Ele apagou as luzes da platéia, o que gerou uma revolução na relação entre o público e a obra (FORJAZ, 2021, p.6). Isso possibilitou uma imersão completa do espectador na cena. Além disso, segundo (FORJAZ, 2021, p.6), Wagner também intentou na criação de um espaço cênico futurista, para que o público fosse imerso sensorialmente pela encenação, e isso serviu como base para muitos artistas no século XX.

Adolphe Appia (1862-1926) é destacado entre os artistas inspirados nas ideias de Wagner por ter proposto uma revolução na iluminação cênica e cenografia. Com base em uma "análise crítica da *Gesamtkunstwerk* wagneriana" (FORJAZ, 2021, p.8), ele criou sua obra de arte viva. Enquanto Wagner acreditava que o drama era a fusão das artes, criando a sua obra de arte do futuro, Forjaz afirma que, para Appia, "a arte dramática não é a mera junção das artes, mas empresta elementos das outras artes que a compõem. A organização desses elementos é responsabilidade da encenação" (FORJAZ, 2021, p.8), evoluindo e diferenciando o conceito da *Gesamtkunstwerk* de Wagner.

Segundo Forjaz (2021, p.9), Adolphe Appia dividia as artes teatrais em duas categorias: artes do espaço (pintura, escultura e arquitetura) e artes do tempo (poesia e música), afirmando que "as artes do espaço são imóveis no tempo e as artes que se desenvolvem no tempo são igualmente imóveis em relação ao espaço". A articulação entre ambas ocorreria através do movimento, sendo o ator o primeiro elemento de mobilidade encontrado por Appia. A luz, por sua vez, seria a responsável por vivificar o ator e o espaço, tornando-se uma "luz ativa".

De acordo com Luciani (2021, p.105), a luz ativa descrita por Appia transforma a atuação da luz na cena, dando movimento à cenografia, vivificando a cena e permitindo uma relação concreta entre o ator e o espaço. Portanto, a luz ativa é vista como um componente propositor da cena, impulsionando o movimento cênico e permitindo novos significados, interpretações e complexidade na criação teatral.

O uso de projeções de vídeo no teatro não é recente. Desde o século XIX que diversos encenadores utilizam da tecnologia de projeções em seus espetáculos e

² A teoria do compositor era a idealização que "as três modalidades artísticas – a arte da dança, a arte do som e a arte da poesia" (FORJAZ, 2021, p. 4) atuassem na cena de forma integrada e coletiva através da "ação dramática" (FORJAZ, 2021, p.5).

experimentos. O que é novo é a utilização do termo “neotecnologias teatrais”. os Professores Mariana Muniz e Jorge Dubatti explicam que:

Esse conceito ampliado de tecnologia é importante para não restringirmos sua relação com o teatro à atualidade e, dessa forma, considerar, equivocadamente, um desvio em relação à tradição teatral. Entendemos que faz parte da tradição do teatro sua relação com a tecnologia que, muitas vezes, é utilizada como recurso de ampliação da presença do ator (...). Neotecnológico está se referindo, portanto, ao uso, no teatro, das mídias digitais que revolucionaram a conectividade entre as pessoas em diferentes lugares do mundo, bem como aumentaram consideravelmente a velocidade do compartilhamento de dados e de recursos audiovisuais.

O termo mídias digital se caracteriza em oposição às mídias analógicas, também chamadas de meios de comunicação de massas: a televisão, o cinema, o rádio etc. Sua principal oposição em relação às mídias analógicas é a ausência de base material nas mídias digitais (MUNIZ e DUBATTI, 2018).

De acordo com o Professor Patrice Pavis, na atualidade, a utilização de mídias é tão comum que já não é mais percebida como algo novo. Ele, a partir de uma leitura de (BARBIERT & LAVENIR, 1996, p.5 apud PAVIS, 2010, p. 173) define mídia como um sistema de comunicação que tem três funções: preservar, comunicar à distância mensagens e conhecimentos, e atualizar práticas culturais e políticas. Além disso, Pavis afirma que as mídias são constantemente mais eficazes em circular informações. Por sua vez, o teatro é visto por Pavis como uma mídia por excelência, cujos componentes frequentemente são compostos por diversas mídias (PAVIS, 2010, p.173).

quando se faz referência ao teatro e às mídias, sugere-se, implicitamente, não apenas que o teatro não é uma mídia e que ele precede e domina estas últimas, mas, sobretudo, que as mídias técnicas, as tecnologias novas ou antigas (vídeo, filme, projeção de imagens) "invadem" o espaço inviolável da representação, ela própria limitada ao desempenho do ator, até à escuta do texto. (...) Porém, o teatro não tem sempre recorrido às tecnologias de toda espécie? E estas, estão tão afastadas da noção de mídia? (PAVIS, 2010, p.174).

De acordo com Patrice Pavis, ao considerar o teatro como uma mídia independente e incluir outra mídia na cena, resulta no "Teatro Multimídia". Este é descrito por Pavis como “é o encontro de tecnologias sem o *espaçotempo* da representação” (PAVIS, 2010, p.178). Além disso, o professor destaca que o que é fundamental em cena é “efeito dessas mídias no palco, especialmente as projeções fílmicas, o vídeo, a imagem do vídeo digital, as imagens virtuais tanto quanto as novas tecnologias, presentes e futuras” (PAVIS, 2010, p.178-179).

Segundo o Professor Marcelo Denny, existem dois conceitos de trabalhos relacionados ao teatro multimídia: o "multimídia" e o "intermídia". O trabalho multimídia se

refere ao uso das mídias digitais como uma função situacional, como “a iluminação, o cenário e os figurinos eram usados para situar a ação e sugerir uma abordagem interpretativa particular” (LEITE, 2012, p.15). Enquanto a “intermídia” se dava quando ocorria

uma interação mais extensiva entre performers e noções remodeladas do personagem e do atuar, em que nem o material ao vivo nem o material gravado fariam muito sentido utilizados independentemente, a interação entre mídias altera substancialmente a forma como essa respectiva mídia funciona convencionalmente e convida a uma reflexão sobre sua natureza e seus métodos, configurando um trabalho que chamaremos de ‘intermídia’.” (LEITE, 2012, p.15-16).

Assim, tanto para Pavis quanto para Denny, há uma diferença entre o uso da tecnologia como uma função situacional e o seu uso ativo na cena. No primeiro caso, a tecnologia serve apenas como suporte para criar situações e efeitos, enquanto no segundo, ela é um ator ativo e participa ativamente na cena, propondo além da mera composição de elementos. É uma mudança de paradigma no uso da tecnologia em cena, assim como ocorreu com a transição da iluminação cênica antes da lâmpada elétrica. Quando os elementos tecnológicos estão presentes apenas para situar, eles apenas atingem sua função técnica. Ao tomar o uso consciente e proponente “a tecnologia nas artes cênicas passa de suporte técnico, gradualmente, para um suporte estético” (LEITE, 2012, p.17).

2. Resultados

Com os estudos realizados, foram conduzidos experimentos envolvendo o uso de tecnologias e neotecnologias teatrais, resultando em três obras cênicas: *Vanilla*, uma cena; *F•iz•ta*, uma vídeo-instalação; e *Abismo*, um espetáculo teatral.

● *Vanilla*³

³ Ficha Técnica:

JESSICA EGOSHI: Direção e câmera.

JONAS ESTEVÃO: atuação

MAYARA SCHUAB ANDRADE: atuação

PEDRO METHNER: atuação e preparador de elenco

JÁDER LOURES DE BRITO: atuação

MARCOS BORGES RIBEIRO: atuação

LUCAS LACERDA: iluminação

PEDRO HENRIQUE: dramaturgia e câmera

WELLTRICK SCHNEIDER: produção e auxiliar de sonoplastia

CLARA SCHAEFER: figurino e registro fotográfico

BERNARDO SILVA: design de som.

A cena *Vanilla* foi produzida pelo Coletivo Interfaces⁴, e apresentada no dia 04/06/22, como resultado do trabalho final das disciplinas de de Direção III⁵ e Iluminação II⁶ do Departamento de Artes (DEART) da UFOP. A cena consistia na criação de uma balada de BDSM (*bondage*, disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo).

A diretora liderou o processo de criação da cena através de *workshops* para cada departamento envolvido na produção. Sem uma trama definida, o iluminador Lucas Lacerda, em seu *workshop*, criou um ambiente para a cena, instalando um grande foco de luz no centro da sala e vários outros focos em forma retangular nas paredes, chamados de "Janelas dos fetiches". Os atores participavam de um jogo, escrevendo vários fetiches em papéis e sorteando-os. A música tocava enquanto um dos atores lia o fetiche e o vendia ao outro através da "janela".

Tal *workshop* deu início à concepção da cena *Vanilla*, uma casa de BDSM, e proporcionou a base para o desenvolvimento das demais funções técnicas. Com este trabalho, a dramaturgia passou a ter um caráter de narrativa do prazer.

A cena começava nos banheiros do DEART com luzes LED nas cabines. Em seguida, um cortejo saía do banheiro e seguia até a sala preta, passando pelos corredores do DEART iluminados indiretamente pela luz do sol, que entrava através das portas abertas das salas. Dentro da sala, as "Janelas dos Fetiches" e os focos eram mantidos como no workshop, com a diferença de um aumento do tamanho do foco e a adição de duas janelas nas paredes da sala preta. A iluminação da cena era estática, os atores e o público chegavam ao ambiente e a luz já estava acesa, exceto nas "Janelas", que eram ligadas no momento dos relatos.

⁴ Coletivo de alunos dos cursos de Artes Cênicas da UFOP.

⁵ Trabalho final da discente Jessica Egoshi. Disciplina ministrada pela Professora Doutora Aline Mendes de Oliveira.

⁶ Trabalho final do discente Lucas Lacerda. Disciplina ministrada pela Professora Doutora Letícia Mendes de Oliveira (Letícia Andrade).

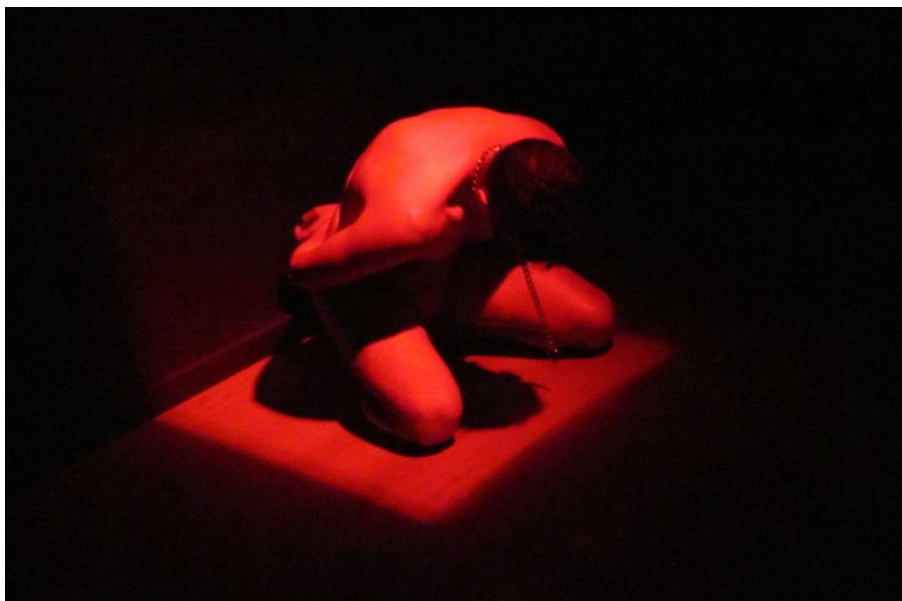


Figura 1. “Janelas dos fetiches”, cena *Vanilla*.

Fonte: acervo do autor.

Apesar da ausência de movimento e da iluminação estática durante a cena, considero que esta experimentação se alinha diretamente com a proposta da pesquisa. Foi através da proposta da iluminação que a cena começou a tomar forma e os ambientes cênicos se materializaram. A iluminação conseguiu criar a sensação de estar dentro de uma boate BDSM, sendo assim fundamental para a construção do espaço cênico, junto com a atuação e sonoplastia.

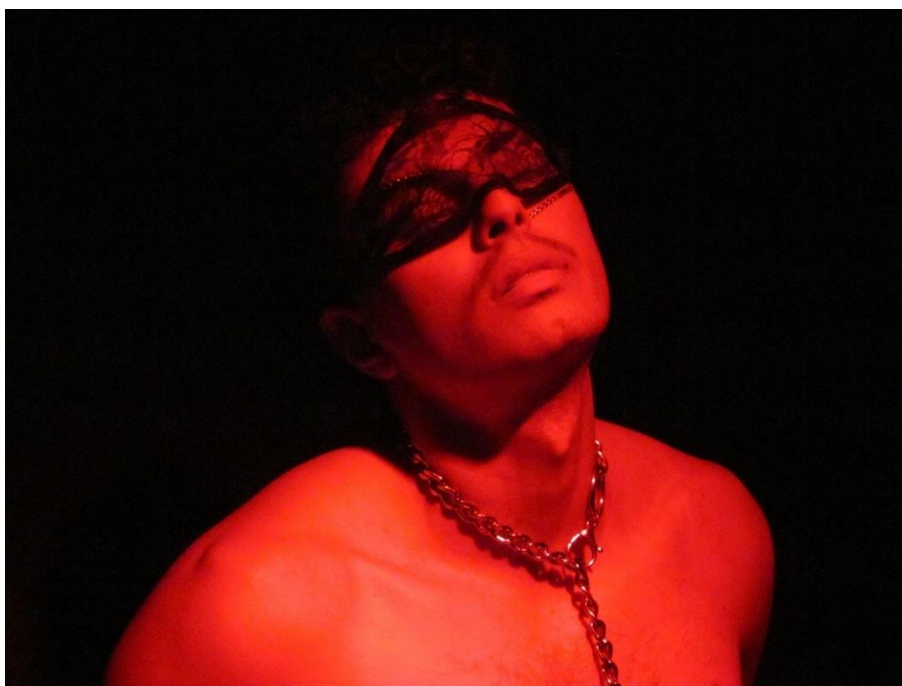


Figura 2. Cena *Vanilla*.

Fonte: acervo do autor.

● *F•iz•ta*⁷

A vídeo-instalação *F•iz•ta* foi executada com o suporte técnico do grupo Midiactors⁸, como trabalho final da disciplina Arte e Contemporaneidade⁹. A obra era composta pela exibição contínua de um vídeo em uma sala cheia de balões brancos.

A obra se originou de uma atividade na disciplina de escrita fluida, com o questionamento central "quem sou eu?" Como resposta, eu revisei meus trabalhos anteriores desde o início da graduação. Eu queria visitar o que já tinha feito e criar algo novo a partir disso. Ao revistar minhas obras, percebi que algumas angústias permaneciam intactas mesmo após anos.

Assim, juntei vários vídeos, tanto de antigos trabalhos como de minhas gravações pessoais em casa, festas, etc., e construí uma narrativa fictícia de uma pessoa rodeada por pessoas em diferentes comemorações, intercaladas por momentos de solidão extrema, culminando em um suicídio no final¹⁰.

A ideia de projetar o vídeo em meio a uma sala cheia de balões brancos foi sugerida por um colega membro do grupo¹¹. Já que a maioria dos vídeos mostram momentos de comemoração, achei que os balões seriam uma representação adequada de um ambiente festivo.

⁷ Ficha técnica:

JONAS ESTEVÃO: concepção e realização

MIDIATORS: Produção.

⁸ Midiactors é um grupo de pesquisa e extensão do DEART da UFOP, cujo "foco de pesquisa consiste na análise e na prática das relações criativas produzidas a partir da manipulação de elementos multimidiáticos, especialmente audiovisuais, e dos possíveis diálogos com conceitos ligados à noção de imagem cênica, teatro, presença e do uso de novas tecnologias aplicadas à cena." (MARCELINO, 2019, p. 55).

⁹ Trabalho final do discente Jonas Estevão. Disciplina ministrada pela Professora Mestre Tamira Mantovani Gomes Barbosa.

¹⁰ Vídeo disponível através do link: <https://drive.google.com/file/d/1-EsfhZJ3sG8lpGBo3noW_c3ld1jgG2gY/view?usp=share_link>. Acesso em: 30 dez. 2022.

¹¹ Pedro Methner.

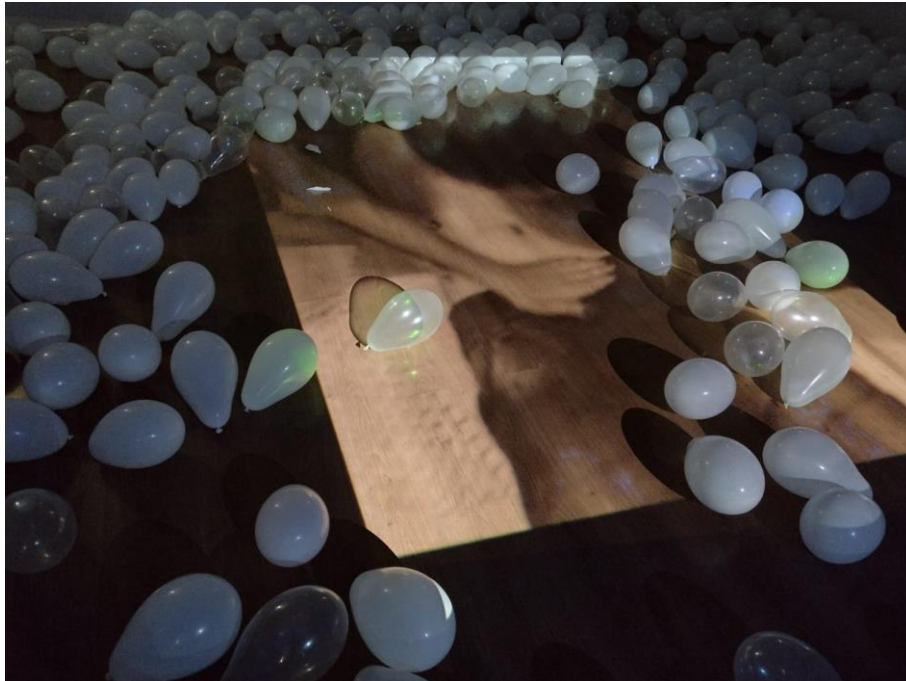


Figura 3. Vídeo-instalação *Foizota*.

Fonte: acervo do autor.

Ao compreender o espaço cênico como uma combinação de cenografia (balões), ação (projeção de vídeo no solo e nos balões) e encenação (a vídeo-instalação em si), fui capaz de avançar na compreensão do uso da projeção de imagens para criar a sensação de um espaço cênico. Utilizei a tecnologia moderna, neste caso, não necessariamente teatral, com o objetivo de criar um ambiente fictício.

● ***Abismo***¹²

O grupo Midiactors¹³ apresentou o espetáculo *Abismo*¹⁴ no Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da UFOP como parte da edição de 2022 do Festival de Inverno

¹² Ficha técnica:

BRUNA CHRISTÓFARO - Direção, Criação Cênica, Direção de Arte e Instalação Interativa

JÉSSICA EGOSHI - Direção, Dramaturgia e Videomapping

JONAS ESTEVÃO - Direção, Iluminação, Vídeos e Videomapping

MARCOS MATTURRO - Músicas Originais

MAYARA SCHUAB ANDRADE - Atuação (Bailarina), Produção e Produção de Cenografia e Figurinos

PEDRO METHNER - Dramaturgia, Atuação (Ex-Funcionário) e Vídeos

WELLTRICK SCHNEIDER - Atuação (Chefe) e Sonoplastia

BERNARDO SILVA - Sonoplastia

CLARA SCHAEFER - Figurinos

JÚLIO MOURÃO - Atuação (Funcionário).

¹³ Coordenado pela Professora Doutora Bruna Christófaru.

¹⁴ O teaser do espetáculo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xNMK_0cWlbl>. Acesso em: 03 jan. 2023.

de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade, organizado pela Pro Reitoria de Extensão e Cultura (PROEX) da UFOP. A obra foi baseada na obra "O Ex-mágico da Taberna Minhota" de Murilo Rubião (RUBIÃO, 2016) e combinou vários elementos da encenação, como direção, iluminação, cenografia, atuação, sonoplastia, arte digital interativa, *videomapping*¹⁵ e figurino para criar uma obra multimídia¹⁶ tornando o público também um elemento ativo da encenação.

A peça se dividiu em dois momentos distintos: o escritório e o onírico. No primeiro momento, o escritório foi representado de maneira realista com uma cenografia que remete aos anos 30, com sons de máquina de escrever, carimbos e sinos que criavam uma rítmica para a cena. A iluminação era dada por lâmpadas de filamento no teto e abajures na mesa do escritório. No momento em que o personagem Ex-funcionário rompe com a realidade, a cena passa a ter uma perspectiva interna e a iluminação é mudada para refletores cênicos halógenos. O personagem se move para o pátio do Museu, onde diversos refletores de LED foram instalados, e no final do pátio havia uma cachoeira de névoa d'água, onde era projetada uma instalação interativa de um arco-íris, capturado pela movimentação do ator pelo dispositivo *Kinect*.



Figura 4. Cena do escritório, espetáculo *Abismo*.

Fonte: Festival de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade.

¹⁵ *Videomapping* ou Projeção mapeada é os “agenciamentos específicos entre a forma e o conteúdo audiovisual projetado com o espaço (superfície de projeção), e seus contextos situacionais específicos” (MOTTA, 2014, p.52).

¹⁶ Termo no qual o grupo denomina o espetáculo.



Figura 5. Instalação interativa do arco-íris, espetáculo *Abismo*.

Fonte: Festival de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade.

A instalação marcava a chegada da personagem Bailarina, que tinha sua performance e figurinos influenciados pela bailarina Loie Fuller. Com a aparição da personagem, houve uma explosão de cores por todo o espaço do museu, modificadas pela movimentação e interação dos personagens. O ambiente do museu ganhava novas perspectivas à medida que a coloração variava. O figurino da Bailarina era iluminado pela luz e adquire vida através da atmosfera formada pela música, luz e dança. De acordo com o pensamento da bailarina americana, o espetáculo priorizava a "harmonia entre música, movimento e luz como os aspectos principais da experimentação" (LEONARD, 1964, p.66, tradução livre)¹⁷.

¹⁷ "Harmonious relationships of music, movement, and light were the primary aspect in her experiments" (LEONARD, 1964, p.66).



Figura 6. Bailarina e seu vestido banhado pela luz, espetáculo *Abismo*.

Fonte: Festival de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade.



Figura 7. Bailarina e seu vestido banhado pela luz, espetáculo *Abismo*.

Fonte: Festival de Inverno de Ouro Preto, Mariana e João Monlevade.

A peça culmina no monólogo final do Ex-funcionário, com iluminação apenas branca e uma projeção de vídeo contendo partes da dramaturgia na parede atrás do ator. A combinação do videomapping com a atuação transportava o público para o delírio final do personagem. Conforme o personagem se tornava cada vez mais instável, mais cores eram adicionadas à cena até que todos os refletores ficassem âmbar, remetendo ao início da peça.



Figura 8. Videomapping no espaço do Museu, espetáculo *Abismo*.
Fonte: Acervo Midiactors.



Figura 9. Videomapping e iluminação cênica no espaço do Museu, espetáculo *Abismo*.
Fonte: Acervo Midiactors.

O grupo utiliza o termo “espetáculo multimídia” para descrever *Abismo*. No entanto, de acordo com as pesquisas do Professor Denny, o termo “espetáculo intermídia” seria mais apropriado, pois as várias mídias usadas no espetáculo são tão fortemente interligadas que se tornam inseparáveis, gerando uma característica de intermedialidade¹⁸ na encenação.

¹⁸ “Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias.” (CLÜVER, 2011, p. 9).

Durante todo o espetáculo, o público tinha acesso livre a todos os ambientes do museu e podia se deslocar por todo o espaço cênico. O público tinha a possibilidade de ter vários pontos de vista da apresentação, sendo capaz de participar e influenciar a cena, fazendo parte da cenografia e da encenação. A Professora Christófaru diz que:

Uma das diferenças em se utilizar espaços não convencionais para abrigar espetáculos de arte é a possibilidade de se poder trabalhar a presença do público como um componente visual do espetáculo, ou seja: unir atores e espectadores no jogo da exploração do espaço do espetáculo (MATOSINHOS, 2021, p.43).

O uso da iluminação e projeção de vídeo amplifica a percepção do espaço do Museu da Escola de Minas, transformando o cenário durante a encenação. Graças a estes recursos, foi possível unificar o movimento e a atuação, além de integrar a cenografia, figurino e sonoplastia, dando a essas técnicas uma função ativa no impacto e na transformação do espetáculo. Essa unificação segue o conceito de Appia, que defende a integração de todas as funções técnicas para o sucesso do espetáculo.

3. Considerações Finais

Através dos experimentos realizados, descobrimos que a luz¹⁹ pode ter um impacto significativo na cena e, quando planejada adequadamente, pode ser estruturante na forma como o espaço cênico é concebido e percebido pelo público.

A Professora Nádia Luciani destaca o papel performativo que a luz pode desempenhar nos espetáculos teatrais e diz que a iluminação

é performativa porque é estrutural e estruturante do espetáculo, das cenas, das ações cênicas. Ela se explicita em cena, em ação, em atuação conjunta com os demais elementos e seu discurso compartilhado com o espectador, que interfere e constrói igualmente a ação, articulando tempo e espaço, ator e cenário, numa afetação mútua e constante (LUCIANI, 2018, p. 174).

Porém, ainda, para Luciani, a luz performativa tem a capacidade de agir sobre e com a ação cênica, não dependendo de estar inserida apenas em espetáculos teatrais. Ela afirma que "a luz que performa e dialoga com o espetáculo e o espectador pode se

¹⁹ No recorte desta pesquisa, entendemos a *Iluminação Cênica* e a *Projeção de Imagens* como duas linguagens cênicas distintas. Contudo, elas possuem uma similaridade, ambas são obtidas através da fonte de luz. Por isso, podemos utilizar um conceito amplo de "luz" para nos referirmos a ambas linguagens.

apresentar em qualquer contexto, desde que espetacular e a um público atento, dedicado e igualmente ativo" (LUCIANI, 2020, p.216).

elementos sensoriais da cena (principalmente os visuais), a iluminação, para além do corpo presente, emerge seu potencial performativo por sua luz, expressa como matéria, e pelo que revela ou oculta, destaca ou atenua, por sua atuação e interação com a cena e com o público. A luz se materializa no palco, transformando cada efeito, feixe e movimento de luz em presença. Desta forma, é possível afirmar que a luz performativa se define como a luz que surge, brota do coletivo e emana da ação, no espaço e tempo presente, sem códigos, enunciados ou instruções, num processo de desconstrução da realidade, dos signos, dos sentidos e da linguagem." (LUCIANI, 2020, p.219).

A luz performativa está vinculada a um tipo de iluminação capaz de mudar a cena, além de torná-la visível, ela estabelece uma ligação entre os outros elementos cênicos, permitindo ao público descobrir novos significados na visibilidade ampliada da cena.

Ao analisar os resultados dos experimentos realizados, é possível ver como o uso de tecnologias e neo tecnologias influenciou a construção do espaço cênico. Em *Vanilla*, a iluminação foi fundamental para criar a cena e ambientação da balada. Já na vídeo-instalação, *F•iz•ta*, a projeção de vídeo permitiu a materialização de uma ideia de encenação. Em *Abismo*, a união do uso de tecnologias de iluminação e neotecnologias teatrais de projeção de vídeo ampliou a construção do espaço cênico, ajudando a vivificar os personagens, expandir o ambiente da encenação e aprofundar a complexidade da mesma.

Assim, a luz performativa está associada à ideia apresentada por Simões (2013) sobre a importância da linguagem da iluminação na cena teatral. Esta ideia também se aplica às neotecnologias teatrais, que podem ser consideradas fundamentais para a criação de uma estrutura e para a construção do espaço cênico. Se utilizadas de forma consciente e estratégica, as tecnologias e neo tecnologias podem ser fatores determinantes na criação do ambiente teatral.

Referências

CLÜVER, CLAUS. Intermidialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p.8–23, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2023.

FORJAZ, CIBELE. A revolução da luz: Uma reinvenção da função da luz no teatro, no início do século XX, estabelecendo novas relações espaciais entre os elementos visíveis da cena. A Luz em Cena: **Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas**, v.1, n.01, p.1-32, 2022.

DOI: 10.5965/27644669010120210301. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/19985>>. Acesso em: 11 de dezembro de 2022.

GOMES, JONAS ESTEVÃO FERREIRA; OLIVEIRA, LETÍCIA MENDES DE. À luz da criação: a iluminação cênica como instigador da criação do curta-metragem “janelas da alma”. A Luz em Cena: **Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas**, v.2, n.2, p.1-28, 2021. DOI: 10.5965/27644669020220210202. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/21063>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2023.

LEITE, MARCELO DENNY DE TOLEDO. **Caleidoscópio digital**: contribuições e renovações das tecnologias da imagem na cena contemporânea. 2012. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. DOI: 10.11606/T.27.2012.tde-21022013-153602.

LEONARD, WILLIAM EVERETT. **Loie Fuller's Contributions to Stage Lighting**. (Dissertação de mestrado). Texas: Texas Technological College, 1964.

LUCIANI, NADIA MOROZ. **Iluminação Cênica: A performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020.

_____. Notas sobre a luz performativa em Darwin. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.1, n.31, p.162-177, 2018. DOI: 10.5965/1414573101312018162. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101312018162>>. Acesso em: 6 de janeiro de 2023.

MARCELINO, DANILO LUCAS. **Arte - tecnológica: a captação de movimentos para interação com projeções mapeadas**. Resumos do 8º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. São Paulo: PPGAC - ECA/USP, 2019.

MATOSINHOS, BRUNA CHRISTÓFARO. **O chão em que o ator deve pisar: Espaço Cênico e Cenografia no Romeu & Julieta do Grupo Galpão**. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007.

_____. **Entre o real e o sonho: Criação interdisciplinar para o Espaço Cênico interativo**. 2021. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021.

MOTA, MÁRCIO HOFMANN. **Video mapping / projeção mapeada: espaços e imaginários deslocáveis**. 2014. 165 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes). Brasília: Universidade de Brasília, 2014.

MUNIZ, MARIANA LIMA; DUBATTI, JORGE. Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina). **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v.8, n.2, p.366-389, 2018. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/69727>>. Acesso em: 21 de outubro de 2021.

PAVIS, PATRICE. **A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Trad. Nanci Fernandes. Editora Perspectiva. São Paulo, 2010.

RUBIÃO, MURILO. **Obra completa: Edição do centenário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SIMÕES, CIBELE FORJAZ. A eletricidade entra em cena. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.1, n.31, p.063-077, 2018. DOI: 10.5965/1414573101312018063. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101312018063>>. Acesso em: 11 de dezembro de 2022.

_____. **À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à "Scriptura do visível"**. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. DOI: 10.11606/T.27.2013.tde-18112013-155400.

TECNOLOGIA. *In*: **MICHAELIS: Dicionário Escolar Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos Ltda, 2022. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/tecnologia/>>. Acesso em: 06 de dezembro de 2022.



3. FÓRUM PESQUISAS EM PROCESSO

O CORPO NEGRO NO CIRCO: REFLEXÕES POR UM FAZER CIRCENSE AFROREFERENCIADO

Marina Santos de Oliveira¹

RESUMO

Este trabalho tem a intenção de levantar reflexões sobre o fazer circense no Brasil, destacando recentes emergências da cena do circo negro brasileiro. Tem como foco alguns trabalhos artísticos que utilizam técnicas do circo em confluência com estéticas, gestualidades e narrativas presentes em algumas expressões afro-brasileiras, como danças advindas de religiões de matrizes africanas e dramaturgias pautadas nas culturas populares. Teve como guia o exercício da *escrevivência* (EVARISTO, 1996), ao relacionar pensamentos desenvolvidos por artistas e pesquisadores das danças e do teatro negro com experiências pessoais e profissionais vividas pela pessoa que assina a autoria deste trabalho. Apesar de não ser um consenso entre artistas circenses, o termo circo contemporâneo passou a ser utilizado no final dos anos 1990, principalmente em um contexto europeu, a fim de descrever produções de circo que têm a forma contemporânea como uma abordagem artística particular, e não somente como um caráter temporal (OLIVEIRA, 2020). Muitas das produções da cena de circo contemporâneo no Brasil são desenvolvidas a partir de referenciais artísticos eurocentrados. Esta pesquisa reflete sobre possibilidades de criações em circo, dentro de uma perspectiva afrocentrada, tendo como pontos de partida práticas da dança e do teatro negro brasileiros, no intuito de propor *encruzilhadas* (MARTINS, 1997) entre técnicas tradicionais circenses e expressões artísticas da diáspora negra no Brasil.

Palavras-Chave: Circo Negro Brasileiro; Arte Afrodiaspórica; Circo Contemporâneo.

ABSTRACT

This work intends to raise reflections on performing circus in Brazil, highlighting recent emergences of the black Brazilian circus scene. It focuses on some artistic works that use circus techniques in confluence with aesthetics, gestures and narratives present in some Afro-Brazilian expressions, such as dances originated from African-based religions and dramaturgies based on popular cultures. Having as a guide the exercise of "*escrevivência*" (EVARISTO, 1996), by relating thoughts developed by artists and researchers of black dance and theater with personal and professional experiences lived by the person who signs the authorship of this work. Although not a consensus among circus artists, the term contemporary circus came into used in the late 1990s, mainly in a European context, in order to describe circus productions that have the contemporary form as a particular artistic approach, and not only as a temporal character (OLIVEIRA, 2020). Many of the productions of the contemporary circus scene in Brazil are developed from Eurocentric artistic references. This research reflects on the possibilities of circus creations, within an Afrocentric perspective, having as starting points practices of black Brazilian dance and theater, to propose "*encruzilhadas*" (MARTINS, 1997) between traditional circus techniques and artistic expressions of the black diaspora in Brazil.

Keywords: Brazilian black circus; Afrodiasporic art; Contemporary circus.

1. Do que minha avó ri?

Costumo dizer que minha presença nas artes do circo iniciou seu processo de enraizamento à medida que comecei a questionar sobre relevantes ausências nos espaços cir-

¹ Artista do teatro, do circo, do corpo. Graduanda de licenciatura em arte-teatro, pelo Instituto de Artes da UNESP, artista-educadora, pesquisadora. Pessoa trans não-binária. Nome social: Maré Oliveira.

censes. No princípio dessa trajetória, as referências que constituíam meu imaginário dialogavam muito com o Circo Moderno² e o Circo Novo³ e pouco com as narrativas e estéticas que faziam sentido ao meu corpo negro. Nas escolas que frequentei e nos espetáculos que assisti, corpos semelhantes aos meus, quando existiam, eram minoria. Expressões vindas do *ballet* clássico conduziam os movimentos do corpo, enquanto as opções de figurino para pessoas que, tal qual a mim, foram socializadas como mulheres se resumiam a diferentes modelos do mesmo *collant*. Eu não me via nessas roupas e, apesar de entender a importância da técnica, não me contentava em repetir inúmeras vezes os mesmos truques⁴ até chegar a uma suposta perfeição. Sempre quis outra coisa, outras referências, outras músicas, outros gestos, outras roupas e, principalmente, outras histórias.

Eu me lembro do processo criativo da minha primeira cena circense. Ela seria apresentada na festa de encerramento da escola de circo que eu frequentava na época, e o público era principalmente formado pelos familiares dos alunos. Minha avó iria me assistir e eu passei semanas me perguntando sobre o que ela gostaria de ver. Naquela época, eu também frequentava aulas de introdução a linguagem da palhaçaria⁵ ministradas por Vanessa Rosa, artista do riso que pesquisa comichidades a partir de referências negras e afro-indígenas. Nestes encontros, estávamos, justamente, pesquisando sobre nossa árvore genealógica e o que levava nossos mais velhos ao riso. Foi por meio dessas pesquisas que

² Compreende-se como Circo Moderno a estrutura de espetáculos formada no final do século XVIII por meio da iniciativa do militar Philip Astley (1742 – 1814). Com o objetivo de compartilhar conhecimentos que desenvolveu na Cavalaria Britânica, Philip inaugurou, em 1768, a escola *Astley's Riding School*, na cidade de Londres. Após 2 anos de funcionamento, em 1770, a escola transformou-se em local de espetáculos, cujas atrações eram exercícios, saltos e outras façanhas sobre cavalos. Para preencher os intervalos entre as exhibições e torná-las mais atraentes para o público, Philip adicionou aos *shows* a atuação de saltimbancos, acrobatas, palhaços, pirofagistas, malabaristas, entre outros artistas que trabalhavam em ruas e feiras de Londres e Paris. Também foram incluídos hipodramas, encenações que tinham o cavalo como protagonista. Seu anfiteatro foi reconstruído diversas vezes, mas sua estrutura principal era composta pela plateia ao redor de uma pista circular (picadeiro) e um palco. Esse formato era favorável tanto para as práticas sobre cavalos, quanto para os artistas acostumados a se apresentar em praças. Esse formato se popularizou, atravessou continentes e até hoje dá sustentação a circos de todo o Ocidente (BOLOGNESI, 2009).

³ O Circo Novo é a denominação instaurada em 1990, para definir o movimento de artistas circenses, que saíram às ruas da França, nos anos de 1970. Esses artistas romperam com as estruturas estéticas, dramatúrgicas, sociais, econômicas e políticas tradicionais dos circos franceses. Rejeitando as lonas, as apresentações do “novo circo” aconteciam em ruas, praças e vilas, e eram compostas por espetáculos que uniam circo, dança e teatro (BOLOGNESI, 2018).

⁴ Termo comum nas artes circenses, utilizado para denominar movimentações acrobáticas no solo e em aparelhos aéreos, assim como habilidades de malabares, equilíbrio, mágica, entre outras técnicas de circo.

⁵ Estas aulas ocorreram em 2016 no antigo Galpão Cultural Humbalada, que era localizado no bairro do Grajaú, extremo sul da cidade de São Paulo.

ouvi histórias sobre a infância de minha avó que, quando criança, ajudava sua mãe a lavar roupas no rio, próximo à casa onde moravam em Baependi, sul de Minas Gerais.

A partir desse saber, me debrucei sobre as memórias de minha avó, Maria Andrade. E o que não conseguimos lembrar juntas, por meio de conversas que tivemos sentadas à mesa de sua cozinha, foi encontrado por meio de buscas⁶ acerca da cultura das lavadeiras de rio. Aprendi cantos de trabalho, assisti a inúmeros registros audiovisuais e, aos poucos, desenvolvi uma partitura corporal que foi executada com o auxílio do aparelho aéreo tecido acrobático, mas com as bases fincadas nos gestos corporais das lavadeiras. Foi assim, ouvindo as histórias de minha avó materna e imaginando suas vivências, que desenvolvi a cena *Lençóis*. As movimentações que compõem a cena são os resultados de uma pesquisa corporal que procurou construir intersecções entre algumas técnicas acrobáticas circenses e gestualidades comuns às lavadeiras de rio durante o exercício de seus trabalhos. Em *Lençóis*, o tecido acrobático representa uma roupa a ser lavada, portanto, o aparelho é manipulado por meio de gestos que fazem alusão ao processo de lavar roupas, como as ações de esfregar, torcer, bater e estender. A escolha de executar estas ações, tal qual outras características do corpo cênico apresentado neste trabalho, como as mãos que carregam uma bacia sobre a cabeça, os cantos vocalizados e o corpo que se agacha para interpretar a lavagem, foram desenvolvidas a partir das recordações de Maria Andrade sobre suas atividades à beira rio e, também, após pesquisas em registros audiovisuais acerca da cultura das lavadeiras.

Ao entrar no picadeiro pela primeira vez, entoando um canto de trabalho⁷, com o tecido acrobático dentro de um balde levado acima de minha cabeça, percebi que ali, naquele momento, meu corpo se fez presente. E parte das ausências que me incomodavam nos ambientes circenses se dissiparam com a potência de minha voz, que levou ao picadeiro um pouco da história dos que vieram antes de mim, fazendo-os presentes também. Vó Maria, que estava assistindo à apresentação na plateia, se emocionou nesse dia. E eu

⁶ Tais buscas foram realizadas na plataforma virtual de vídeos *YouTube*, na qual tive acesso a registros audiovisuais de grupos artísticos, cujos trabalhos são acerca da cultura das lavadeiras de rio, como o grupo *As Ganhadeiras do Itapuã* e *Lavadeiras do Vale do Jequitinhonha*. Além desses materiais, também assisti a documentários que contam sobre essa cultura.

⁷ Os cantos de trabalho entoados nessa cena: “Mandei caiaá meu sobrado, Mandei, mandei, mandei. Mandei caiaá meu sobrado, Caiá de amarelo” “Ô lavadeira, que lava no areial Ô lavadeira, que lava no areial Faz sol, meu Deus, pra lavadeira lavar Faz sol, meu Deus, pra lavadeira lavar.” Esses cantos foram colhidos em vídeos dos grupos *As Lavadeiras do Vale do Jequitinhonha* e *As Ganhadeiras de Itapuã*, respectivamente, visualizados no *YouTube*.

percebi que as referências que tanto procurava nos grandes espetáculos de circo estavam, o tempo todo, perto de mim.

Desta maneira, direcionando os olhares e ouvidos às vivências que constituíram a mim e as mais velhas que me acompanham, que encaminhei minhas experimentações circenses a partir de investigações “desde dentro”. Seguindo o pensamento exposto por Luciane Ramos Silva (2017), utilizo, aqui, o termo “desde dentro” para me referir à busca por uma criação nas artes do circo que tenha como referencial “o percurso consciente acumulado” por mim, a minha realidade e memória corporal. Com gestos e narrativas inspirados nas histórias que vivi e que me foram contadas, eu me desafio a levar aos picadeiros uma perspectiva sobre o circo que se relacione com as culturas e saberes da diáspora africana no Brasil.

A história das artes circenses que nos é apresentada em grande parte dos registros acadêmicos e das aulas de circo tem bases estéticas e epistêmicas pautadas no norte hegemônico. Das bibliografias que contam sobre a estruturação do Circo Moderno, em Londres, no final do século XVIII, passando pelo Circo Soviético⁸ e suas metodologias, no início do século XX, até chegar ao Circo Novo, originário da França, datado a partir dos anos 1970, o que vemos é uma história dirigida e protagonizada por corpos que não são os daqui, da América do Sul. Não tenho como objetivo desconsiderar as válidas contribuições europeias para as artes do circo, mas sim entender como ampliar as possibilidades de se fazer circo no Brasil partindo de vivências pessoais e ancestrais somadas às pesquisas artísticas e acadêmicas acerca da presença de pessoas negras nas artes do corpo, principalmente na dança e no circo. Com isso, pretendo traçar perspectivas sobre o exercício circense protagonizado por negras e negros brasileiros na atualidade.

2. O circo que nasce na encruzilhada

Ao caminhar por estudos e reflexões trilhados acerca das danças e teatralidades afro-brasileiras, procuro compreender como se realizam os processos artísticos afro-

⁸ Aqui, o termo Circo Soviético é empregado para denominar o movimento circense russo, do início do século XX. Em um momento em que a União Soviética passava por grandes transformações artísticas, culturais, ideológicas e políticas, o Circo Soviético, juntamente com a dança, foi um importante difusor dos ideais de supremacia do ser humano com relação aos limites físicos, biológicos e naturais do cotidiano (BOLOGNESI, 2018). Para tanto, o circo desenvolvido na União Soviética investia em fortes treinamentos técnicos e em virtuosismo.

diaspóricos na cena circense paulistana, a partir de minha experiência como artista afro-descendente nesse cenário e território. A escolha desse trajeto se dá pela influência dessas linguagens artísticas no movimento que entendemos como Circo Contemporâneo. Expressão circense reconhecida por contemplar em suas produções a hibridização de técnicas, o Circo Contemporâneo incorpora os processos criativos da dança e do teatro na elaboração de suas obras (OLIVEIRA, 2020), tendo como resultado final criações estruturadas por ferramentas que vão para além das tradicionais técnicas circenses. Esse caráter híbrido enriquece não somente as artes do circo, como também alimenta esta pesquisa ampliando os caminhos possíveis para as reflexões e construções que proponho neste campo ainda pouco estudado na academia.

É também de característica heterogênea a composição de outro eixo edificante deste estudo, as culturas afro-brasileiras. Como forma de garantir sua sobrevivência, as culturas negras no Brasil passaram por processos de transformação, por meio de interações e intersecções com os saberes e costumes de povos indígenas e europeus. Sobre esse fator, Leda Maria Martins escreve:

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos operadores da formação cultural afro-americana, que o estudo das práticas performáticas reitera e revela (sic). Nas Américas, as artes, ofícios e saberes africanos revestem-se de novos e engenhosos formatos (MARTINS, 2003, p. 69).

Seguindo esse pensamento, a mesma autora expõe esses processos utilizando o termo “encruzilhadas”. Segundo ela, na filosofia lorubá⁹ e na cosmovisão banto¹⁰, as encruzilhadas simbolizam um “local sagrado de intermediações entre sistemas de instâncias de conhecimentos diversos” (MARTINS, 2003). Sendo assim, quando aplicado sobre as culturas afro-brasileiras, esse termo descreve o entrecruzamento de diferentes referenciais que constituem estas culturas:

(...) as culturas negras, em seus variados modos de asserção, fundam-se dialogicamente, em relação aos arquivos e repertórios das tradições africanas, europeias e indígenas, nos voltejos das linguagens, nos ritos e em muitas outras práticas performáticas que instauram (MARTINS, 2003, p. 70).

⁹ Grupo etnolinguístico localizado, principalmente, na Nigéria, Benin e Togo, países da África Ocidental.

¹⁰ Forma subjetiva de ver e interpretar o mundo e as relações em sociedade a partir da perspectiva do povo Banto, grupo etnolinguístico localizado, principalmente, na região centro-sul do continente africano.

A partir desse entendimento, também encontro no termo “encruzilhada” a representação das práticas circenses que proponho nessa pesquisa, ao promover diálogos e intersecções entre algumas das culturas afro-brasileiras e as artes do circo.

3. Meu corpo é toda memória

Por ser uma extensão de meus fazeres artísticos, esta pesquisa procura inscrever em texto parte das linhas que escrevo corpo-oralmente. Compreendendo a corpo-oralidade a partir das elaborações de Cíntia Paula Lopez (2019), como sendo a oralidade expressa no corpo e por meio dele, uma “memória revivida e recriada”, os saberes que aprendemos em comunidade e compartilhamos garantindo sua continuação. A comunidade na qual está enraizado meu aprendizado e hoje oferece boa parte das sementes e frutos que nutrem minhas produções é o grupo familiar guiado por Maria Andrade dos Santos, minha avó materna.

Como relatado anteriormente, conversas com vó Maria têm sido um fértil campo de autoconhecimento e reconhecimento. São também suas memórias que me indicam possíveis histórias a contar por meio de minhas obras. E esse recordar coletivo não acontece somente por meio de diálogos, mas também ao observar nossos corpos.

Desde que tive os primeiros contatos com escritos de Leda Maria Martins (1997; 2002) a respeito do corpo sendo um lugar da memória, reflito sobre as lembranças e saberes inscritos em gestos cotidianos. E como parte dessas reflexões, observo possíveis padrões de gestualidade e movimento presentes em nossa comunidade-família. Nesse trajeto, algumas perguntas me instigam: Será que a maneira como movimento meu quadril se assemelha com as movimentações dos quadris de minha avó, mãe e tias? Será que o jeito como eu mexo a colher de pau dentro da panela se parece com o ‘mexer a colher’ de vó Maria? E o modo como ela lava roupa, se aparenta com o meu?

Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo performance, o corpo que é performance. Como tal, esse corpo/corpus não apenas repete um ato, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente (MARTINS, 2002, p. 88).

No documentário dirigido por Carmen Luz¹¹, intitulado *Um Filme de Dança* (2013), há uma frase enunciada por Clyde Morgan¹² que diz o seguinte: “Por que dançar? Para não esquecer ou para lembrar.” A dança, os movimentos e a gestualidade seriam, portanto, uma maneira de resgatar memórias, histórias e conhecimentos, e seria também uma forma de seguir adiante, de promover a continuidade de toda essa bagagem que carrega as vivências e experiências de ser pessoa negra em diáspora no Brasil.

Há, portanto, uma ética pela qual e com a qual se dança ou se deve dançar, uma ética da memória incorporada naquele e naquela que dança no instante em que se dança. Uma ética corporal que evoca, repassa, celebra e expõe o que não pode ser esquecido, que atualiza os antepassados, dá a ver a herança recebida, fortalece as possibilidades de se manter e, ao mesmo tempo, de se ir adiante. Desse modo, não se pode esquecer e deve-se lembrar da força comunitária e de tudo o que lhe dá fundamento (LUZ, 2020).

São dessas observações e questionamentos que colho referências para reconstruir em performances as memórias, tradições e saberes daquelas e daqueles que vieram antes mim. Esta prática de observar gestualidades amplia minhas possibilidades de criação em circo, pois me permite realizar a confluência entre técnicas tradicionais circenses e gestualidades e estéticas advindas de outros registros corporais.

Na cena *Lençóis*, por exemplo, os truques no tecido acrobático são desenvolvidos em partituras guiadas pelas rítmicas do samba de coco. E a presença dessa expressão artística e cultural é notada, na cena, enquanto musicalidade, corporalidade e narrativa.

Foi preciso encontrar maneiras de manter no tecido acrobático a pulsação do samba de coco, que tem como uma de suas principais características a pisada firme do pé no chão, marcando suas batidas. Lembrando que o tecido acrobático é um aparelho aéreo, nele não há chão. Esta oposição me instigou e me instiga até os dias atuais. Como encontrar a firmeza e o peso da terra em um aparelho tão leve, pendurado nos ares? Como alcançar uma intersecção, uma encruzilhada, entre práticas tão diferentes, tão opostas?

Em *Lençóis*, utilizo as técnicas de circo como ferramentas para contar uma história. Desta forma, tais técnicas não são o propósito final da cena, mas são utilizadas como

¹¹ Carmen Luz é cineasta, dramaturga, coreógrafa, curadora e diretora de espetáculos, nascida no Rio de Janeiro. O longametrage *Um Filme de Dança*, citado neste trabalho, foi dirigido e produzido por ela e teve seu lançamento realizado em 2013.

¹² Nascido nos Estados Unidos, o bailarino, coreógrafo, professor, músico e artista plástico Clyde Morgan chegou ao Brasil na década de 70, para atuar como diretor artístico do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, permanecendo no cargo entre os anos de 1971 e 1980. Clyde Morgan é uma das grandes referências da dança moderna e contemporânea.

ferramentas e como veículos da mensagem a ser compartilhada. Sendo assim, ao criar a partitura corporal de Lençóis, me preocupei em escolher truques e formas que possibilitassem a transmissão desta história e, sobretudo, que permitissem a confluência das técnicas circenses com as rítmicas do samba de coco. Após a introdução, em que entro em cena com o tecido acrobático dentro de uma bacia, enquanto entoo cantos de lavadeira e simulo uma lavagem de roupas, tal qual foi descrito anteriormente neste texto, me direciono ao tecido dançando conforme o ritmo da música. Ao subir no aparelho acrobático, mantenho o ritmo do coco marcando suas batidas em outras partes do corpo, já que meus pés, neste momento da cena, já não alcançam mais o solo. Estas partes do corpo são, principalmente, os ombros, braços e quadril. Também me concentro em não perder a relação com o aparelho, pois em um processo de ressignificação do objeto, nesta história, o tecido simboliza um lençol a ser lavado.

Algumas figuras e truques executados no aparelho foram escolhidos por possibilitarem estabilidade ao meu corpo e a mobilidade do tecido. E para dar continuidade à história iniciada no chão, executo gestos cotidianos comuns durante a lavagem de roupa, como torcer, alisar, estender e cheirar o tecido. Ou seja, ao desenhar os movimentos e acrobacias que seriam realizados durante a cena, me atentei e dei prioridade aos que permitiriam executar esses gestos, manter o ritmo do coco e representar, corporalmente, a história a ser contada. Por esse motivo, esta cena não contém os arriscados truques característicos do circo tradicional, por exemplo. Lençóis não tem como objetivo final a demonstração de técnicas que simulem ou proponham o risco, a superioridade humana perante objetos e leis da natureza. Ele faz parte de uma linha de pensamento e criação circense em que a performance e o conteúdo são mais prioritários do que a periculosidade e dificuldade dos truques realizados.

Sobre a presença de técnicas virtuosas em criações de circo, Maria Carolina Vasconcelos Oliveira escreve:

(...) historicamente, a linguagem do circo como algo construído sobre a técnica, a destreza e a virtuosidade – numa estrutura poética herdada de um momento em que narrativas como a do controle sobre a natureza, a do poder da civilização e da ciência, a da exaltação ao progresso, que carregam um projeto estético-político muito específico, faziam muito sentido. Como bem pontua Lievens (2015), a narrativa de superação – da natureza, da gravidade, do “possível” –, que pressupõe a habilidade extrema, pode ser lida como uma metáfora do próprio capitalismo e da ideia de modernidade da forma como foi construída desde o Iluminismo (OLIVEIRA, 2020, p.80-81).

Além de representar uma metáfora sobre o capitalismo, como expressa o trecho acima, reflito sobre como a tentativa de desafiar e superar a natureza se opõe a alguns aspectos de minha cosmovisão. Penso que não há razão para superar a natureza, se somos parte dela. E que não é preciso desafiá-la, se podemos seguir em confluência¹³ com a mesma. Sendo assim, em minhas obras procuro estabelecer uma relação harmoniosa entre corpo, natureza e técnica.

Quando comecei meus estudos nas artes do circo, meu intuito era acumular a maior quantidade de truques, força e flexibilidade possíveis, sem considerar as características do meu corpo e o ritmo do meu processo, e sem refletir sobre a necessidade de tudo aquilo no meu desenvolvimento artístico. Como resultado da sobrecarga de treinamentos, ganhei tendinites e uma pequena frustração por não alcançar o tão sonhado espacate perfeito. Após algumas sessões de fisioterapia, com os ombros já recuperados e com um pouco mais de compreensão sobre quais treinamentos fazem bem ao meu corpo e quais referências de-sejo empregar em meus trabalhos, decidi criar uma nova cena.

A *Caminho do Mar* teve seu processo criativo iniciado em 2017 e, desde 2018, é apresentado em festivais e encontros de circo pelo país. Nesta obra desenvolvida em uma lira circense, apresento estudos de movimentos que têm como objetivo promover uma encruzilhada e um diálogo entre algumas técnicas circenses e gestos oriundos das danças dos orixás. Este nome foi escolhido, pois, a princípio, a partitura corporal da cena foi desenvolvida a partir de gestos que representam Oxum e Iemanjá, orixás das águas. E também, pelo fato de a cena ter sido construída em cima de uma base narrativa, criada por mim e utilizada como orientação cênica, que sugere o mar como rota de um possível retorno e reencontro pessoal e ancestral. Estas religiões de matrizes africanas, iorubás, assim como a mitologia dos orixás, me acompanham e me guiam desde criança e fazem parte não só do universo religioso que me cerca, mas também dos campos estéticos e culturais que me constituem.

Conforme afirma o coreógrafo americano Rod Rodgers, em seu artigo “*Don’t tell me who I am*”:

¹³ Referência ao termo desenvolvido por Antônio Bispo dos Santos, Nêgo Bispo.

A minha negritude é parte da minha identidade como ser humano, e minha expressão e desenvolvimento na dança é o resultado da minha experiência total como homem. É simplesmente uma questão do que precede no ato criativo: se é a minha total experiência como ser vivente, ou se aquelas experiências as quais considero relevantes para minha negritude (apud Inaicyrá Falcão dos Santos, 2006, p.32).

A cena *A Caminho do Mar* também utiliza técnicas circenses que possibilitam movimentações, expressões e gestualidades capazes de sustentar a encenação e a narrativa da cena. Na partitura corporal, além dos gestos que se referem a Oxum e Iemanjá, são utilizados gestualidades que representam Exu, Ogum, Oxóssi, Nanã e Xangô. Foram escolhidos os orixás cujos gestos eram mais familiares a mim e que melhor confluíam com a partitura desenvolvida e com a narrativa utilizada como base. Sendo Exu o orixá que sempre está presente e sem o qual não é possível estabelecer uma comunicação entre humanos e orixás (PRANDI, 2001), ele foi, como de costume em práticas religiosas, o primeiro a ser apresentado. De Exu, a partitura corporal buscou representar o movimento contínuo, que promove diferentes dinâmicas e transformações. Já o gesto de Ogum, orixá associado à manipulação do ferro, à metalurgia e à guerra, é interpretado durante o ápice da cena, quando as movimentações, assim como a trilha sonora, se tornam mais aceleradas e intensas. De Oxóssi, a partitura utiliza a gestualidade que representa seu arco e flecha, em uma movimentação que adapta uma tradicional figura executada na lira a fim de realizar o gesto deste orixá. A gestualidade de Nanã é a segunda a integrar a partitura, representando uma conexão com o saber ancestral guardado por ela. Assim como o gesto de Ogum, o de Xangô também é apresentado no ápice da partitura. Ele é o que dá estopim a essa mudança rítmica, fazendo alusão ao trovão, força da natureza associada a Xangô. O ouro e o autocuidado de Oxum são representados pelo gesto que faz referência a seu espelho, e provocaram ao corpo cênico expressões de quem se vê e quer ser visto. Já Iemanjá, orixá que, entre outras características, é associada ao equilíbrio emocional, tem seu gesto interpretado durante um movimento acrobático em que o corpo se mantém equilibrado na lira por meio da região pélvica.

Como elementos cênicos, são colocadas no palco, durante a apresentação, folhas de poder, como manjericão, alecrim, lavanda e pétalas de rosas brancas. Aprendi com minha mãe a fazer banhos com essas ervas. Banhos para acalmar, curar e proteger.

Foi ao longo do processo criativo de *A Caminho do Mar* que comecei a sentir necessidade de experimentar outras técnicas e saberes corporais, além do circo. Ao desenvolver

a partitura, tive dificuldades para dançar, notei que algumas partes do meu corpo, como ombros, braços e quadris estavam enrijecidos e condicionados a fazer somente determinados movimentos, os cotidianos e os necessários para as acrobacias aéreas. A prática de aparelhos aéreos dentro das artes do circo, muitas vezes, requer movimentações que exigem uma grande performance corporal, tanto para realizar os exercícios de maneira íntegra, quanto para evitar acidentes. Por esse motivo, o ensino dessas técnicas costuma trabalhar com treinamentos repetitivos e intensos, que podem tornar mecânica a mobilidade do corpo. E para algumas pessoas que pensam sobre as artes circenses, como Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, esses treinos também acarretam limitações na presença cênica:

Minha própria percepção, a partir de experiências como intérprete ou diretora circense, é a de que treinamentos que “endurecem” muito o corpo – e que preveem muitos parâmetros de execução certa ou errada –, quando não equilibrados com outras práticas, tendem a enrijecer também a percepção e a capacidade de resposta do corpo para certas situações cênicas (OLIVEIRA, 2020, p.83).

Ao perceber em mim esse enrijecimento físico e cênico, procurei outras práticas corporais, como as danças dos orixás, bem como danças populares brasileiras e capoeira. E ao experienciar essas linguagens, compreendi que além de outros referenciais para a construção de narrativas, a arte circense que me interessa produzir também requer outras referências corporais, não só as que provêm do circo. Tais práticas contribuem para a ampliação de referenciais utilizados nas criações de circo contemporâneas, ao apontar possibilidades para o emprego de elementos da cultura afro-brasileira e afro-diaspórica nestas produções circenses. Indicando, assim, maneiras para o desenvolvimento de obras que compõem e constroem o cenário de circo negro brasileiro.

4. Considerações Finais: estamos aqui!

“E da próxima vez que te perguntarem onde estão as pessoas negras,
tenha na ponta da língua: estou aqui!”

(Música Prot{agô}nistas – Composição Vinícius Ramos; Espetáculo Prot{agô}nistas, 2019).

O processo de transformar em texto esta pesquisa, que já vinha sendo escrita corporalmente, me fez perceber que, diferente do que eu acreditava no início, os disparadores destas reflexões e ações não foram as ausências percebidas no cenário de circo

contemporâneo no Brasil, mas, sim, as possibilidades geradas a partir da presença de determinados corpos.

Por ter como objetivo levantar reflexões e traçar possibilidades para um fazer circense afrorreferenciado, e por compreender que as existências negras no Brasil são plurais, este trabalho não intenta determinar formas e estéticas, mas discutir como promover práticas de circo contemporâneo que partam de referenciais para além das eurocentricidades.

Mesmo que possamos observar no cenário circense contemporâneo algumas quebras de paradigmas com relação ao tradicional virtuosismo, aos espaços utilizados nas apresentações, e às estéticas trabalhadas, ainda é comum encontrar no ensino de circo orientações que têm como referência padrões corporais e gestuais advindos de danças clássicas europeias, como a ponta pé, perna em *retiré*¹⁴, formas em linhas retas e pouca mobilidade na região do quadril.

Ao aproximar esta pesquisa às epistemologias e técnicas corporais das danças negras, com ênfase às danças da África do Oeste, pude encontrar possibilidades de promover encruzilhadas (MARTINS, 1997) entre esses registros corporais e as técnicas circenses. A partir destas experiências, percebo que vocabulários como espirais, pulso rítmico, movimentações de quadril, entre outros citados anteriormente, podem ser utilizados como alternativa, ou em harmonia, às expressões corporais comuns à linguagem do circo. E que essas confluências enriquecem a prática e contribuem para o surgimento de novas estéticas dentro do cenário de circo contemporâneo.

Ademais do que foi exposto nesta pesquisa, considero interessante ampliar a observação de trabalhos que apresentem referenciais para além dos praticados e difundidos pela Europa hegemônica, a fim de compreender as narrativas, estéticas e referências propostas por artistas negros da cena de circo contemporâneo, e continuar os processos de reflexão e prática por um fazer circense afrorreferenciado.

Referências

BOLOGNESI, MARIO FERNANDO. O novo-velho circo. **Revista Moringa – Artes do Espectáculo**, v.9, n.2, p.55-62, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/43624>>. Acesso em: 3 de novembro de 2020.

¹⁴ Movimento do ballet clássico, em que a ponta do pé de trabalho encosta-se levemente no joelho da perna de apoio.

BOLOGNESI, MARIO FERNANDO. Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. **O Percevejo Online**, v.1, n.1, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/issue/view/40>>. Acesso em: 8 de outubro de 2020.

CANTO da lavadeira / Prelúdio das águas - As Ganhadeiras de Itapuã. Coaxo do Sapo. Jacuípe/BA. Youtube, 05 jul. 2016. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HTJo26KFHVI>>. Acesso em: 23 de março de 2021.

COSTA, ELIENE BENICIO AMANCIO. A importância da criação do Circo Moderno por Philip Astley para a construção da dramaturgia do circo-teatro brasileiro. **Anais ABRACE: X Congresso**, v.19, n.1, 2018. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/106/showToc>>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

COSTA, ISABEL ALVES. “As artes do circo”. In: **Estudos aplicados**. Sinais de cena 3. Edição: Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, p.49-56, 2005. Disponível em: <<https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12394/9506>>. Acesso em: 16 de outubro de 2020.

DUPRAT, RODRIGO MALLET. Notas sobre a formação circense no Brasil: Do circo de lona às escolas especializadas. In: Bortoleto, Marco Antonio Coelho; Barragán, Teresa Ontañón; Silva, Erminia (orgs.) – **Circo: horizontes educativos**. Jundiaí: Autores Associados, 2016.

FERREIRA, MARCOS FRANCISCO NERY. No vertiginoso Picadeiro Soviético. **Repertório**, ano 13, n.15, p.17-24, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5208>>. Acesso em: 24 de março de 2021.

LIEVEN, BAUKE. **Segunda carta aberta ao circo: o mito chamado circo**. 2016. Disponível em: <<https://panisecircus.com.br/provocacoes-e-reflexoes-em-o-mito-chamado-circo-da-dr-amaturga-belga-baukelievens/>>. Acesso em: 25 de novembro de 2020.

LOPEZ, CÍNTIA PAULA. CORPO-ORALIDADES: Um mergulho do corpo dentro da comunidade-terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá - In: **Caderno do GIPE-CIT**, ano 23, n.42 Corpo, poética e ancestralidade. 2019.

LUZ, CARMEN. **Técnicas de vida e morte: breves notas para dançar**. O Menelick 2º ato, 2020. Disponível em: <<http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/tenicas-de-vida-e-morte-breves-notas-para-dancar>>. Acesso em: 05 de outubro de 2021.

MARTINS, LEDA MARIA. Performances do tempo espiralar. In: Graciela Ravetti; Márcia Arbex. (Org.). **Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002, v.1.

MARTINS, LEDA MARIA. **Performances da Oralitura: corpo, lugar de memória** - n. 26 (Jun. 2003) – Língua e Literatura: Limites e Fronteiras.

MARTINS, LEDA MARIA. **Afrografias da memória: o reinado do rosário no jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997 (Coleção Perspectiva).

MATHEUS, RODRIGO INÁCIO CORBISIER. **As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo, na década de 1980 e a constituição do Circo Mí-nimo**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.

“**O CANTO das lavadeiras**”, por Lavadeiras do Vale do Jequitinhonha. TV Cultura. São Paulo. Youtube, 29 ago. 2011. 1 vídeo (4’50”). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IGYZd22p_zM>. Acesso em: 23 de março de 2021.

OLIVEIRA, MARIA CAROLINA VASCONCELOS. **Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo**. Repertório, Salvador, ano 23, n.34, p.63-89, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35556>>. Acesso em: 11 de novembro de 2020.

PRANDI, REGINALDO. **Mitologia dos orixás**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RUFINO, LUIZ. Performances Afro-diaspóricas e Decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia**, v.1, n.40, 2017.

SANTOS, INAICYRA FALCÃO DOS. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 2.ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, INAICYRA FALCÃO DOS. Corpo e ancestralidade: tradição e criação nas artes cênicas. **Revista Rebento**, n.6, p.99-113, 2017.

SILVA, LUCIANE RAMOS. **Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia da dança e técnica Germaine Acogny**. 2017. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP.

UM FILME DE DANÇA. Direção e produção: Carmen Luz. Brasil, 2013. 90 min.

ENTRE LUZ E SOMBRA: REFLEXÃO SOBRE OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM VIDEO DANÇA

Ananda de Sá Earp Meyer¹
Pedro Gabriel Lima²
Ana Célia de Sá Earp³
André Meyer Alves de Lima⁴

RESUMO

Este trabalho visa realizar uma reflexão estética sobre os processos de criação envolvidos na elaboração da videodança “Entre Luz e Sombra”. A obra procura investigar a relação da luz, sombra e movimento em uma instalação de tecido. A instalação de modo geral possibilita uma interação direta com a luz e a sombra, onde ambas dançam juntas conforme são manipuladas. Metodologicamente, os processos de pesquisa de movimento e composição coreográfica foram desenvolvidos em vários tipos de estudos e práticas a partir de temas gerados pelos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp (2019). O solo traz um detalhamento do uso das variações de intensidade e velocidade nas movimentações, salientando uma dinâmica rica e cheia de passagens da força de uma parte para a outra. Na edição do vídeo, alguns momentos foram aproximados e sobrepostos, criando um diálogo dos momentos e cenas presentes no solo. As diferentes bases de sustentação também foram um foco de exploração. Os movimentos mesclados em situações potenciais e liberadas de partes do corpo, trazem a atenção do espectador para a tonicidade do movimento, para o contato entre os dedos e chão onde a performance acontece e para a forma que a luz projeta todas estas minuciosidades contidas nos detalhes. Uma vez que esse processo criativo foi construído no silêncio, como resultados parciais, esse estudo aponta para a possibilidade de composições musicais com estilos distintos para a dança, de modo a inverter a lógica de uma coreografia feita para uma música existente.

Palavras-Chave: Dança; Luz; Videodança; Processos de Criação; Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp.

ABSTRACT

This work aims to realize an aesthetic reflection concerning the creation processes involved in the elaboration of the videodance “Entre Luz e Sombra”. The installation in general allows a direct interaction with light and shadow, where both dance together as they are manipulated. Methodologically, the research processes of movement and choreographic composition were developed in several types of studies and practices generated from Dance Fundamentals by Helenita Sá Earp (2019). The solo is detailed with use of variations in intensity and speed in movements, emphasizing a rich dynamic full of force passages from one part to another. When

¹ Graduanda em Pedagogia pela UERJ, cursando o terceiro período. Bolsista de iniciação científica (PIBIC) do Projeto “Ver e dar a ver o mundo. Implicações estéticas do ofício do professor”, coordenado pela professora Beatriz Fabiana Olarieta. Atua como bolsista voluntária no Projeto “Corpos Telúricos: a videodança como suporte da Ecoarte” e como pesquisadora de dança e música contemporâneas, educação, filosofia e ecoformatividade no Laboratório de Imagem e Criação em Dança desde 2017.

² Graduando em Composição Musical pela UFJF. Bolsista do Projeto de Iniciação Artística (PIBIART) “Gambioluteria: do entalhe da luteria experimental à fisiologia do som”, coordenado pelo professor Henrique Vaz (UFJF). Atua como bolsista no Laboratório de Imagem e Criação em Dança desde 2020.

³ Professora do Programa de Ensino e Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Criou e implantou o Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ (1993). Tem experiência em técnica da dança e processos de criação, atuando principalmente em temas relacionados aos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp.

⁴ Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. (PPGDan-UFRJ) Dentre suas linhas de pesquisa destacam-se: Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, Composição Coreográfica e Ecoformatividade.

editing the video, some moments were approximated and superimposed, creating a dialogue between the moments and scenes present on the ground. The different support bases were also an exploration theme. The movements merged into potential and released situations of body parts, bring the spectator's attention to the tone of the movement, the contact between fingers and ground where the performance takes place, and the way that light projects all these minutiae contained in the details. Since this creative process was built in silence, as partial results, this study points to the possibility of different styles of musical compositions for one dance, to invert the logic of a choreography made for an existing music.

Keywords: Dance; Light; Videodance; Creation Processes; Dance Fundamentals by Helenita Sá Earp.

1. Considerações Iniciais

O processo criativo dos movimentos da videodança “Entre Luz e Sombra”⁵ foi desenvolvido a partir de laboratórios e aulas de técnica criativa em dança baseada nos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp (2019). Esta obra fez parte de um conjunto de ações desenvolvidas pelo Laboratório de Imagem e Criação em Dança – LICRID⁶, em parceria com Projeto de Iniciação Artística “Gambioluteria⁷: do entalhe da luteria experimental à fisiologia do som” sediado na UFJF⁸ envolviam a prática de improvisação em dança que entrelaçava a reflexão sobre a imagética sonora e as particularidades de processos estéticos e suas múltiplas possibilidades de relação no diálogo dança e instalação. Nesse sentido, o presente artigo, ao tematizar os processos de criação em videodança a partir de improvisações temáticas e livres, possui como objetivo tecer

⁵ Disponível em: <<https://youtu.be/dmtEV0XLN3Y>>. Acesso em: 09 /2/2023 às 22:07.

⁶ O Laboratório de Imagem e Criação em Dança (LICRID) está voltado para a produção de vídeos-didáticos, videodanças, documentários, videoinstalações, exposições fotográficas, performances, registros de aulas e processos de criação. Os vídeos-didáticos constituem-se em instrumentos de transmissão de conteúdos específicos em Fundamentos da Dança e outros particulares envolvendo diferentes dimensões do ensino e criação da dança como forma de Arte-Educação. Já os documentários são formatos de produção direcionados à realização de obras videográficas que contemplem a história recente da dança brasileira, através do resgate de memória, do perfil de criadores, perfil de egressos e de movimentos estéticos da dança. As videodanças procuram instaurar a criação de uma linguagem híbrida nascida entre a tensão da exploração da dança e a imagem captada em vídeo. Estas linhas gerais de ação do laboratório estão diretamente vinculadas com as grades curriculares dos cursos de graduação em dança da UFRJ - Bacharelado, Licenciatura e Bacharelado em Teoria da Dança. Em consonância com cursos de graduação em artes, as disciplinas desenvolvidas - tanto na formação geral como nas áreas de aprofundamento - buscam o imbricar de linguagens, ao escolher o vídeo como suporte de investigação e ensaio poético. Nos cursos de dança da UFRJ, este laboratório assume ações de complementação, apoio didático, pesquisa e criação de expressões interativas envolvendo o movimento em dança e vídeo e todos os recursos de linguagem que o integram. Disponível em:<<https://pr2.ufrj.br/laboratorios/ccs>> Acesso em: 09 fev.2023 às 21:46.

⁷ Grupo de pesquisa “Gambioluteria- da programação orientada à gambiarra ao entalhe da luteria pós-digital” orientado pelo professor Henrique Vaz.

⁸ Pedro Gabriel Lima, Kino Lopes, Paulo Cunha, Pérsio Faria, Lucas Marques, Victor Rodrigues e Ananda de Sá Earp Meyer.

reflexões sobre a fluidez da criatividade a partir de um conhecimento aberto e plural do corpo no contexto da pesquisa e produção de “Entre Luz e Sombra” (2021).

Durante a pandemia, a corporeidade humana passou por diversos processos, entre eles o isolamento, o perigo de contágio, o abalo emocional, a perda de pessoas, entre muitas outras circunstâncias extremas. A criatividade, a utilização da investigação do movimento e suas possibilidades de combinação, entre forças, intensidades, equilíbrios, abandonos etc. Estes temas tornaram-se um caminho de exploração das sensações profundas do movimento interno, que culmina nos movimentos corporais externos. A relação com a Luz e Sombra está aberta à múltiplas interpretações, desde aquelas que abrangem a incerteza do período pandêmico, a dor e a expectativa de superação, àquelas que se limitam na observação empírica da cena, de modo a analisar os tipos de contatos, partes, tensões e relaxamentos que o corpo humano produz na interação com a instalação: corpo, chão, luz, tecido. Nesse sentido, a dança não foi composta de maneira fechada, e sim, foi conduzida pela intérprete de maneira investigativa das próprias sensações e relações entre o movimento do corpo e o espaço. Os agentes diversificadores da movimentação estão vinculados aos Parâmetros da Dança, que justamente unem os princípios abertos das potencialidades de movimento, com a pura liberdade de expressá-los, tanto de maneira improvisada quanto de maneira roteirizada. Sendo assim, a videodança surgiu a partir de um somatório de estudos relacionados a todas as dimensões do movimentar sensível, que foram fundamentais para que a experiência e integração do corpo se conectassem com o processo criativo pessoal e transformassem o espaço em que se habita, em um espaço cênico, que seja palco da arte, palco da necessidade de resistir, de libertar-se, espaço este que estava delimitado no ambiente fechado, assim como os corpos pandêmicos. Nesse sentido, os processos de mudanças de base, da deitada à de pé, contrapunham o peso e densidade da pandemia com uma leveza e abandono de estar a criar, de se colocar nesse lugar de espera e busca, como uma obra em processo cíclico de reinventar as relações da corporeidade.

2. Conceitos e imagéticas

O conceito de criatividade é tratado ao longo de toda a obra de Helenita Sá Earp, sempre abrangendo uma característica permanente, sendo inerente ao ser humano, quando este torna-se consciente e conhecedor de sua corporeidade.

A dança inerente a todos os seres deve ser realizada no Aqui e no Agora, uma religação constante do ser humano com o universo. É um sentir, é um pensar, é um fazer em integração. É estar em conexão com tudo e com todos, é viver na consciência do princípio gerador de todas as coisas, é expressar-se sem condicionamentos e pré-conceitos. (EARP, 2013)

A criatividade não está circunscrita a padronizações e esquemas limitantes da sistematização humana. Ela provém de uma abertura intuitiva, na qual abrange a diversidade de formas dentro do fluxo das possibilidades de movimento. O conceito de corporeidade, por sua vez, transcende a noção de materialidade. Para Earp, a condensação de energia, a partir da concentração, provoca movimento, gerando cor, forma e som. É nessa relação com a natureza de Si mesmo, que Helenita tece a seguinte abordagem:

O homem pode ser compreendido como constituído do seu Ser e de sua corporeidade. Essa compreensão, no entanto, tem que ser vista dentro de uma profunda unidade. Podemos fazer uma metáfora do Ser como a luz, que ao passar por um prisma se polariza em muitas cores, assim o Ser é luz enquanto núcleo essencial, o prisma é a mente, e os raios são a multiplicidade das nossas ações no mundo. Se a mente (o prisma) é translúcida, toda a ação é rica, plena, vivificada, em sua potencialidade. Para que a mente fique translúcida é importante não termos condicionamentos e ideias rígidas, que criam todo um conjunto de “crostas”, de tal modo que os raios multifacetados se expressam com potencial mais frágil e menor vitalidade. Quanto mais pura, livre e aberta for a mente, mais fidedigna será a conexão entre a pluralidade e sua origem, entre o Ser e o múltiplo. De tal modo que existe um contínuo “entre a luz e os seus raios” e nesse sentido os raios são apenas aspectos da luz, em si mesmo, luz incolor (EARP, 2011, p. 43 - 44).

A videodança portanto, quando surge de uma instalação que contém uma luz, parcialmente coberta por véus (Figura 1), imprimindo sombras pelo espaço, gera uma leitura da corporeidade e sua relação com as identificações pessoais.

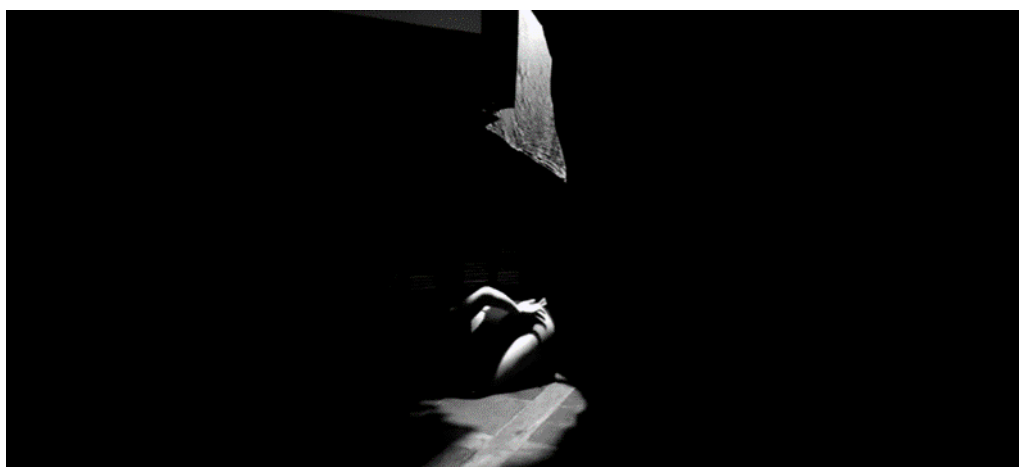


Figura 1. Base combinada de joelho e antebraço.

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

O corpo humano ali presente, ao encobrir-se com o véu, permanece nas sombras, ausente da cena. À medida em que este descobre a mobilidade do véu, ele passa por uma mudança estrutural na forma de se relacionar com o espaço, pois percebe que, ao movimentar-se, ao abrir-se para uma mudança criativa, ele consegue surgir, aparecer, revelar-se a si mesmo, experienciar ludicamente algo que antes o ocultava de si. Nesse sentido, o corpo passa a não se esconder da luz, de si mesmo e percebe as sombras como um acessório, (Figura 1) como impressões que outrora foram realidade única, mas que deixaram de monopolizar a cena: o corpo não tem medo de si, ele está em uma dimensão da bipolaridade complementar, que, se encarada poeticamente, tece uma relação dialógica, rumo ao autoconhecimento.

O último conceito essencial presente nos processos de criação desta videodança é o de improvisação. Junto a visão de Earp (2019), também foram abordados outros autores durante o processo de estudo, como Gilles Deleuze através da análise da obra Francis Bacon: the Logic of Sensation. Neste contexto, a partir do ponto de vista deleuziano, a sensação pode ser descrita como um processo dinâmico de entrega à figura.

Deleuze fala que a pintura de Bacon, “com seus corpos como figuras e espaços como ‘áreas redondas’, existe na zona de indiscernibilidade, um paralelo ao plano de imanência que também segue artisticamente linhas de fuga no ‘ato de fugir ou iludir’. No entanto, o livro pretende ser construído sobre uma lenta intensificação de seu ponto de vista titular, ‘uma lógica geral da sensação’, que progride ‘numa ordem que vai do mais simples ao mais complexo’. O conceito de devir de Deleuze é uma base teórica para sua interpretação da arte de Francis Bacon (...) em resposta ao uso transgressivo de Bacon de manchas, distanciamento e destruição de significantes em relação a corpos, mitos modernos e retratos. (...) Empregando o rizomático, ou não linear, modo de análise pelo qual suas obras são frequentemente caracterizadas, ‘se esses campos da cor pressionam em direção à Figura, a Figura, por sua vez, pressiona para fora, tentando passar e se dissolver pelos campos’⁹.

E a improvisação seria necessariamente esse devir, no qual o gesto exprime ininterruptamente sensações sobre a figura. Este caráter processual dialoga, em seu aspecto de presença na sensação, de fluxo constante na exploração e seu processo de ruptura com o sensacional. Correlacionando estas concepções de arte com o conceito de improvisação de Earp, a quebra dos padrões de formas esperadas, o sensacional para Deleuze (1981), e a busca por expressar a corporeidade de maneira integral com intensidade, faz o devir intuitivo se manifestar nos aspectos corporais. Assim, traçou-se um estudo amplo que trazia o improvisado definido por algo súbito, repentino, sem preparo prévio,

⁹ Ver referências.

e o aspecto que se refere à simultaneidade de interpretar e compor algo que não foi delimitado anteriormente. Trazendo para o contexto da improvisação em dança ligada aos Fundamentos de Dança de Helenita Sá Earp, o improviso expressa todo o processo de descoberta e conscientização dos Parâmetros da Dança como uma abertura sem fim. Logo, na hora de improvisar, a intérprete segue um raciocínio intuitivo, aberto às expressividades da composição de cada elemento.

Nesse sentido, a pesquisa corporal que permeia todo o processo de composição dos jogos de força, e sobretudo, que dinamiza a dualidade de luz e sombra (antagonismos e complementaridades), foi desenvolvida através dos Parâmetros da Dança: movimento, tempo, espaço, dinâmica e forma. A medida em que o improviso se manifestava, os Parâmetros da Dança expressos tornavam-se nítidos e diversificados.

3. Processos de criação em “entre luz e sombra”

O desenvolvimento de uma interpretação criadora em dança passa por alguns processos metodológicos. A técnica geral, aberta, global, na qual a preparação física (força, alongamento, equilíbrio etc.) é articulada de maneira criadora, transformadora.

Esse trabalho diretivo inspira a criação, pois é elaborado com focos, temas, subtemas, esquemas diferenciados (das partes isoladas, das partes combinadas), com simetrias e assimetrias em relação à forma, aos movimentos, à dinâmica, tempo, espaço e à articulação desses parâmetros na composição de exercícios. É um estudo detalhado de esquemas, que são relações diferenciadas na articulação das possibilidades de usar o corpo individual nos ambientes naturais e construídos, podendo utilizar objetos fixos (mesas, paredes etc.) e objetos soltos (almofadas, bastões etc.).

Dentro dessa metodologia tem micro metodologias, e isto é gerado através de esquemas. Os esquemas são relações específicas, tanto para o trabalho diretivo quanto para o não-diretivo. Esquema significa dizer que é como se organiza esse conteúdo. Então, por exemplo: a) tem um exercício básico e varia a velocidade dele, isso é um esquema, b) um mesmo movimento em diferentes bases, é um outro esquema de composição de exercício, c) Um movimento depois somado à uma outra parte e a outra; é um esquema por somatório, em composição; d) o inverso seria um esquema por decomposição do movimento global. Vai decompondo até ficar até ficar um só. Isso são os esquemas, que são formas de relações de como se criar exercícios. Um outro exemplo é fazer um movimento sucessivo e depois fazer simultâneo, é outro esquema. Sucessivo de perna, sucessivo de braço, perna e braço, simultâneo. Por exemplo, o mesmo movimento em diferentes planos: flexão, frente, lado, trás. A pessoa que executa vivencia o movimento em diferentes planos. Depois combina um plano e outro, é um outro esquema. Quatro de um e dois do outro, já dá uma organização ao exercício (MEYER, EARP, 2019, p. 263).

As Famílias da Dança também foram organizadas neste processo, tornando-se temática de novas relações, dentro de um princípio de continuidade e descontinuidade, gerando temáticas que geram estéticas diferentes. Por exemplo: enfoque em uma forma definida e deformações a partir dela (vice e versa), enfoques diferentes entre contatos, com outros corpos, entre partes etc. Esse tipo de aula sempre tem temas e subtemas, foco e fundo se articulando e permitindo a criação de exercícios poéticos, plásticos e eficientes para o sistema motor. O trabalho físico torna-se completo no sentido da abrangência: existe o trabalho segmentar junto a improvisações. Portanto, no estudo de Earp, a improvisação não está em uma aula à parte, ela pode estar dentro da aula de técnica, seja na introdução, na ligação entre partes da aula, no final do trabalho diretivo, variando sequências dadas etc. São infinitas possibilidades de organizar e trabalhar a improvisação e pequenos laboratórios dentro de uma aula com diretividade, sequências, pontos de execução e todos os componentes de um trabalho técnico global.

Outra metodologia é a Lição de Estudo, no qual o professor ministra um tema e o desdobra em possibilidades de maneira diretiva. O Laboratório Tipo Estudo, se configura em um processo criativo improvisado com orientação, seja ela do professor ou colegas e alunos, que podem participar da construção e direcionamento da cena. O Laboratório Aberto é uma improvisação vinculada a um estímulo mínimo como música, poesia, sensação, gerando assim, um conjunto de movimentos a partir desse vínculo. As aulas de Roteiro e Improvisação e de Laboratório Coreográfico são uma articulação de elementos, produzindo pequenos roteiros (abertos ou fechados) onde a improvisação é realizada em função do roteiro. À medida em que a improvisação se adensa, o roteiro se adensa. Ou seja, o estudo é sempre permeado de um devir da construção, de agregar novos elementos.

O Laboratório Coreográfico consiste em pensar na cena em função dos estudos, e como articular frases coreográficas, que não possuem final, partes construídas e improvisadas, elementos para elaborar a introdução, o desenvolvimento e finalização da cena.

A Lição de Laboratório Tipo Pequeno Roteiro Coreográfico, onde situam-se improvisações organizadas com início, meio e fim que propiciam o desenvolvimento de um esquete coreográfico e d) Laboratório Tipo Grande Roteiro Coreográfico, que encadeia num todo organizado os pequenos roteiros, no sentido de conformação de cenas de um espetáculo. A Lição de Coreografia é a aula onde ocorre a montagem coreográfica propriamente dita, através de processos diretivos, não-diretivos e mistos (MEYER, EARP, 2019, p. 267).

A intérprete-criadora da obra em análise “Entre Luz e Sombra” vivenciou estes procedimentos metodológicos em dança, através de laboratórios específicos de partes (partes e contatos, partes em dinâmica, partes em velocidades, partes em mudança de base), mudanças de níveis, entradas e saídas do ambiente da casa, relação com os móveis (já havia tido algumas experimentações e roteiros na sala toda junto à escada, mesa e cadeira). Não houve uma preparação específica para esse cenário, mas houve toda uma preparação integral para que diretamente se conseguisse a improvisação sem nenhuma mudança, nenhuma alteração à *posteriori*.

4. Temas enfocados pela intérprete criadora

Os laboratórios de pesquisa de movimento e improvisações que integram o presente estudo serão aqui descritos com a finalidade de levar o leitor a participar dos detalhes importantes que se deram durante o processo de criação de “Entre Luz e Sombra”.

Primeiramente é descrito o trabalho de partes do corpo. O movimento das partes do corpo e relação de potencial e liberado (para em uma forma, e libera a mesma parte ou outra parte). Em cada parte do corpo e seus segmentos, foi feita essa pesquisa dos movimentos básicos, parar numa situação e liberar outro movimento daquele segmento. Isso em relação a cada segmento de partes e em relação à parte como um todo, e do segmento em relação à parte como um todo. Foi feito em relação a outras partes do corpo, relação entre partes, entre segmentos de parte (segmentação). Este trabalho foi desenvolvido em combinações sucessividades e simultaneidades com entradas da força, passagens da força no percurso do segmento e finalização da força. Ainda dentro do Parâmetro Dinâmica, foram pesquisados acentos e pequenos, médios e grandes impulsos em segmento de parte, partes, entre segmentos e entre partes. Tudo isso aconteceu de modo recorrente, somando-se àquela investigação do movimento pela variação das intensidades – do fraquíssimo ao fortíssimo - velocidades, desde o lentíssimo ao rapidíssimo e suas gradações, Estes temas também foram improvisados em diferentes esquematizações: a) mesma velocidade em cada movimento dos segmentos, b) variações da velocidade em cada movimento dos segmentos, c) alterações na trajetória e entre combinação de dois movimentos, d) variações a cada segmento de intensidades, valores ritmos, pausas e modos de execução (conduzidos, balanceados, ondulantes, percutidos e lançados).

5. Descrição e análise do movimento na instalação

As filmagens foram desenvolvidas ao longo de cinco captações por câmera de celular, que se mantinha fixa, mirando a instalação de diferentes ângulos e planos, como o espaço da casa permitia. Com as luzes desligadas, portas, janelas fechadas, e apenas uma lâmpada comum acesa, bem centralizada no espaço de cima para baixo e um tecido longo de malha pendurado trazendo movimento, contorno e contraste à iluminação, tornando-a tênue: foi neste cenário que a dança se fez. Não era algo de planejamento prévio. O cenário estava presente, reinterpretando poeticamente o cotidiano pandêmico. Dentro deste contexto, era necessário transbordar e expressar todas as sensações de espera e de confinamento, e colocar para fora todos os processos que aquele corpo vivenciava. Os estudos corporais pesquisados nos primeiros meses pandêmicos, como as aulas de técnica criativa, roteiros, processos coreográficos e laboratórios, traçaram as possibilidades de movimento, as sutilezas da progressão de combinações entre partes em seus aspectos didáticos e terapêuticos. (Figura 2). Dessa forma, a dança foi resultante de todos esses processos que ocorriam no interior da intérprete-criadora. As sensações vivenciadas transbordaram e foram traduzidas a partir da realização de cada movimentação. A edição do vídeo foi feita mesclando os cinco arquivos de captação em diferentes planos e enquadramentos. Estas imagens revelam um aparecimento do de modo gradual.

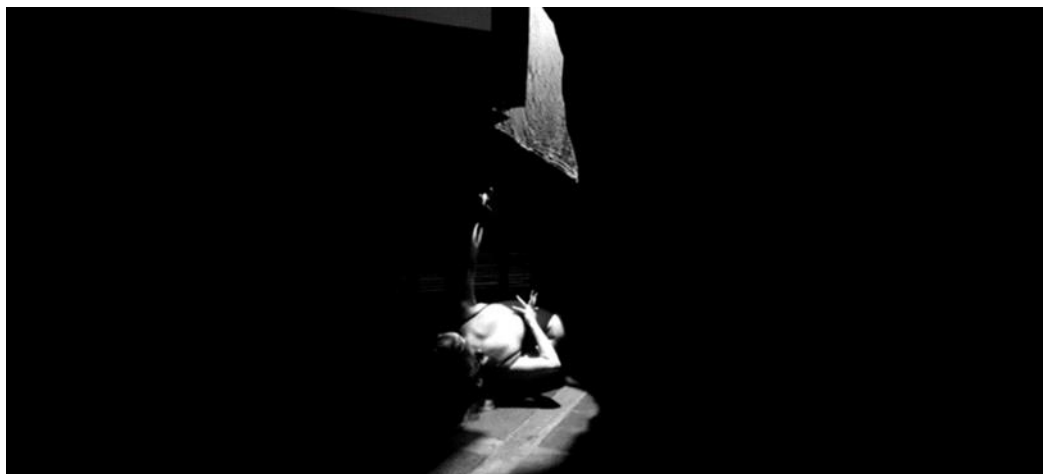


Figura 2. Expansão da forma recolhida.

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

Outra característica da edição, é a marca de sobreposições, alterando a densidade da cena. (Figura 3). Nos diferentes *takes* de filmagem, foram exploradas as relações do corpo com a instalação. Alguns exemplos de cenas que realçam as escolhas de contraponto da forma, e processos que diversifiquem a figura (os Parâmetros combinados em diferentes possibilidades). Em relação aos ângulos de captação da câmera, o *take* na diagonal baixa (Figura 4) capturou as impressões de luz e sombra marcadas no solo e a exploração do deslizar das partes do corpo no contato com o chão, trabalhando expansão e recolhimento: um desvelar da forma a partir de uma gradação.

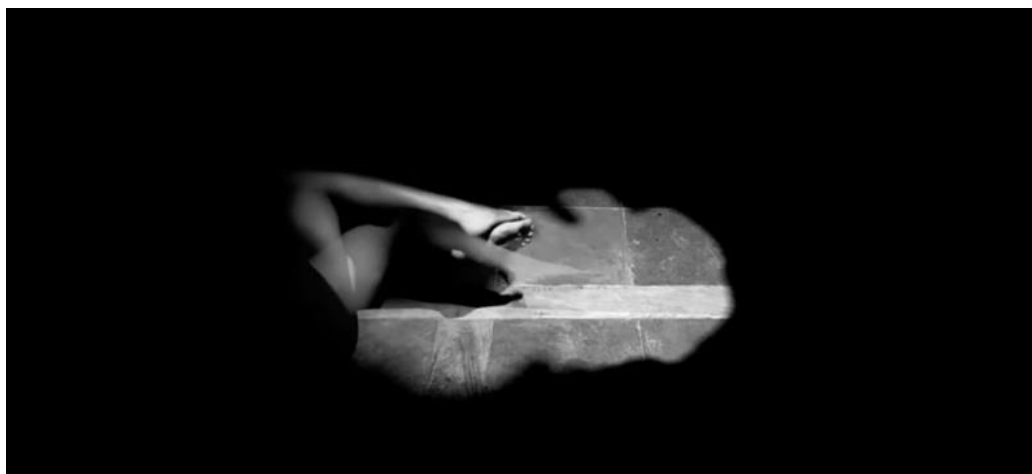


Figura 3. Sobreposição no desvelar progressivo dos membros inferiores na base deitada em contato com o solo.

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

A captação da câmera no plano frontal possibilitou a captação de movimentos da face: dentre estes, destaca-se o *frame* que explicita a flexão lateral da coluna cervical com marcas da luz revelando metade da face da intérprete e contato de dedos em relaxamento com o maxilar (Figura 4).

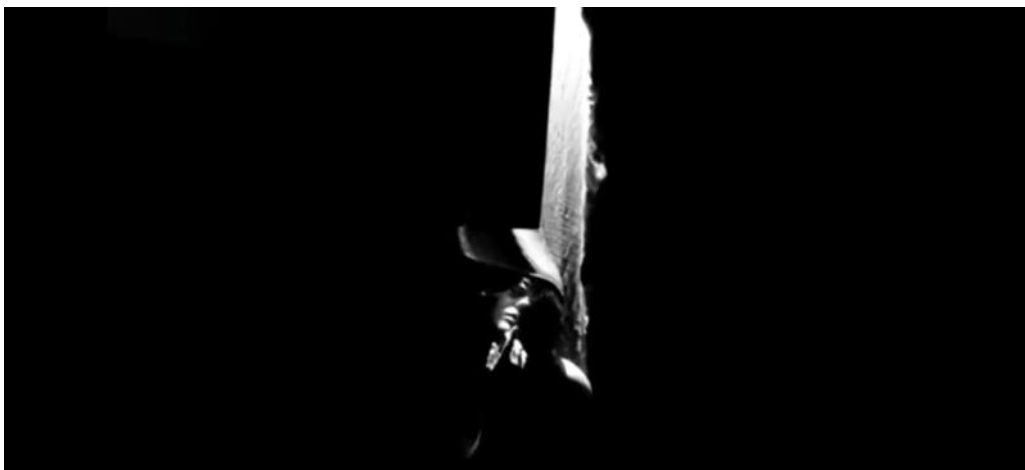


Figura 4. Face revelada em parte pela instalação.

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

Por último, ainda no plano frontal, houve uma captação que fundiu todos os elementos de cenário e corporais em um único fluxo figural (Figura 5). Esta simbiose dos componentes da cena é a síntese da relação deleuziana junto aos Fundamentos, uma vez que enquadra o devir processual, cru; um vórtice de “movimentar-se”, habitando o espaço do entorno e reclamando-o como parte de si mesmo: um único processo indissociável em que a luz reflete o tecido e o corpo, mesclando-os de tal maneira, que os converte numa única sensação, fluídica, contraposta por verticalidade e horizontalidade.

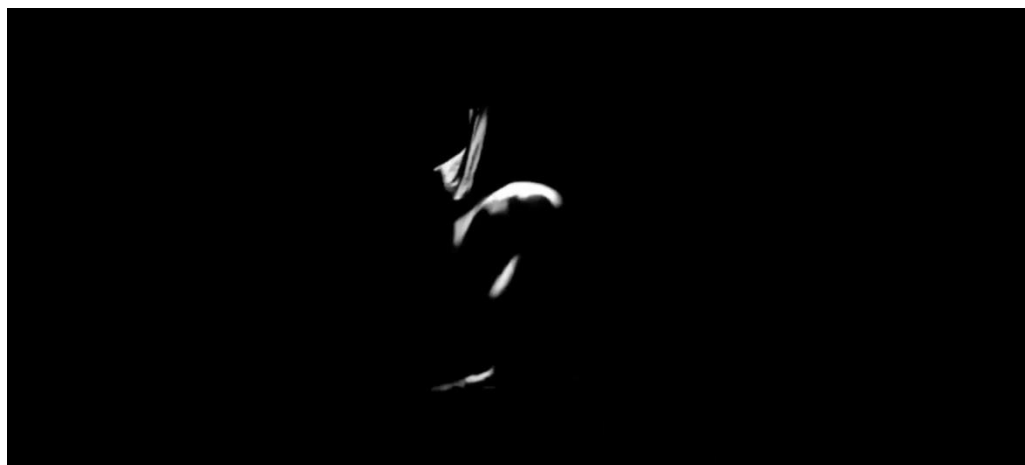


Figura 5. Processo de fusão da corporeidade no cenário.

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

6. Composição da trilha sonora

O processo de concepção da trilha da videodança em questão se deu a partir de laboratórios de improvisação, com os músicos participantes, num primeiro momento de forma livre e num segundo de maneira guiada.

A primeira tentativa de se traçar uma relação som-imagem foi a partir de improvisações livres assistindo o vídeo em tempo real. Processo este, cujo resultado foi considerado pouco fluído e “engessado”. Adotou-se depois então a utilização de improvisações guiadas como método compositivo da trilha (Figura 6). Para a feitura de tal música, a videodança foi decupada em 14 micros seções, onde considerou-se que as gestualidades e conteúdo imagético do vídeo mudava com graus variados em suas sutilezas. Dividido todo o tempo da trilha nestas micro seções, o controle compositivo se deu na decisão de quem tocaria a partir de uma escolha de afetos a serem buscados em cada uma destas seções de maneira subjetiva.

Não houve, portanto, uma preocupação em emular em música as gestualidades postas em cena, por exemplo: se a performer caísse no chão de maneira brusca, a trilha não só não precisaria reproduzir tal “imagem” sonoramente como evitaria tal relação de “tradução literal”. A escolha dos afetos a serem buscados em cada seção traz para a relação imagem-som uma interpretação muito mais subjetiva das imagens, tendo como resultado algo que podemos considerar como ainda mais literal e “cru” do que uma simples tradução dos gestos, eis aqui um aspecto dialético manifestado na relação da música para com o vídeo.

	0'00"	0'19"	0'39"	2'01"	3'00"	3'20"	4'20"
Indicações:		leve	estranhamento	estabelecer sentido	triste	agressivo	contemplação
KINO	✘		✘	✘		✘	✘
BRUNO CUNHA	✘				✘		
PEDRO		✘	✘				✘
PÉRCIO		✘				✘	
LUCAS			✘	✘	✘	✘	
VICTOR					✘		

Figura 6. Escrita das improvisações guiadas da trilha.

Fonte: Laboratório de Imagem e Criação em Dança da UFRJ.

7. Considerações Finais

No contexto desta pesquisa, a improvisação consiste, portanto, em um processo criativo que permite a integração corporal de maneira global consciente conectando o intérprete à sua corporeidade. Os processos improvisativos, como citados durante este texto, são fundamentais para que se tenha um intérprete-criador em dança sensível às suas procuras estéticas, podendo escolher sem interrupção, sem limitações, dentro da sua corporeidade, um modo de expressar, criar e ecoar sua poética, seu fluxo criativo, a partir de conhecimentos anteriores sobre as possibilidades infinitas de reinventar “o mover-se”.

Este trabalho segue uma linha de pesquisa investigativa, que permite uma abertura e amplitude em relação aos desdobramentos posteriores à criação da videodança “Entre Luz e Sombra”. Este estudo será desdobrado em diferentes situações tanto em palco como em processos grupais, tornando o processo improvisacional como determinante do ser dançante, no jogo entre o conhecido e vir a ser livre de padronizações e cristalizações estereotipadas. Isto implica abandonar o sensacional como nos sugere Deleuze (1981) o que é justamente entregar-se no fluxo criativo e estar entregue no momento presente, como nos diz Earp (2019). A integração que emana dessa relação, permite que haja sempre uma abertura ao vir a ser em dança como um caminho de plenitude sensível-poética.

Referências

CONTEÚDO, ABERTO. **Francis Bacon**: A Lógica da Sensação In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Conte%C3%BAdo_aberto> Acesso em: 8 de outubro de 2009 às 00:00.

DELEUZE, GILLES. **Francis Bacon**: the Logic of Sensation. London: Continuum, 2003.

DANÇAR: A VIDA DE HELENITA SÁ EARP –. Direção: Luiz Guimarães de Castro. Roteiro: André Meyer e Luiz Guimarães de Castro. Direção de Fotografia: Alex Araripe. UFRJ e Faperj. Rio de Janeiro, 2013. (114 min). Disponível em: <<https://www.helenitasaearp.com.br/documentario>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2023 às 10:56.

ENTRE LUZ E SOMBRA. Direção, roteiro e imagens: Ananda de Sá Earp Meyer. Montagem: Kauane Castro. UFRJ. Rio de Janeiro, 2021. (9min.42s) Disponível em: <<https://youtu.be/dmtEV0XLN3Y>>. Acesso em: 9 de fevereiro de 2023 às 22:07.

MEYER, ANDRÉ E EARP, ANA CÉLIA DE SÁ. VIEYRA, ADALBERTO (Ed.) **Helenita Sá Earp**: Vida e Obra. Rio de Janeiro: Biblioteca, 2019.

SCHAFER, R. MURRAY. **O ouvido pensante**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

GAYA DANÇA CONTEMPORÂNEA: SEUS ESPAÇOS DE COMPARTILHAMENTOS SOBRE O VÍDEO E A DANÇA NO ESPETÁCULO ENTRE OLHARES E VENTO

Kenne Felipe Alves Vieira¹
Marcilio de Souza Vieira²

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo refletir sobre os espaços de compartilhamento do processo criativo “Entre olhares e ventos” da Gaya Dança Contemporânea. No período de isolamento social decorrente da pandemia do Covid-19 a companhia deu continuidade a suas atividades no formato remoto e nesse período continuou a ensaiar o devido processo coreográfico, no qual resultou em partituras coreográficas e vídeos para a tela. A estruturação do processo de ensino e aprendizagem se ressignificou para o formato online/remoto e nesta perspectiva, o processo criativo citado foi feito, em sua grande maioria, no espaço da casa dos intérpretes-criadores da companhia. Neste transcurso, destacamos a fase laboratorial para a concepção do processo criativo que ocorria remotamente em três dias da semana entre os meses de agosto a dezembro do ano de 2021. Nesse interim, para além das aulas e ensaios remotos, fomos convocados a criar partituras coreográficas orientadas em formato de vídeo para que em outro momento fosse criada uma videodança compartilhada pelos integrantes da companhia para/na tela. Nesse formato remoto de aulas, ensaios e criação coreográfica para a tela buscamos compreender a forma de concepção que as aulas iam sendo realizadas para dar continuidade a imersão criativa, estética e poética do fazer da dança deste grupo. Utilizamos como referenciais metodológicos a proposta de construção da estética da dança (PORPINO, 2018). A partir dessa pluralidade de experimentações sobre as relações entre corpo, casa, câmera e processos de edição para a tela, coloca o intérprete-criador, na contemporaneidade, em um lugar de produção artística com múltiplas estéticas e poéticas, a partir dos seus desejos e condutas cênicas para novos olhares de produção da cena dançada.

Palavras-Chaves: Dança Contemporânea; Videodança; Processo de Criação; Estética; Gaya.

ABSTRACT

This work aims to reflect on the spaces for sharing the creative process “Between looks and winds” by Gaya Dança Contemporânea. In the period of social isolation resulting from the Covid-19 pandemic, the company continued its activities in the remote format and during this period continued to rehearse the due choreographic process, which resulted in choreographic scores and videos for the screen. The structuring of the teaching and learning process was re-signified to the online/remote format and in this perspective, the aforementioned creative process was carried out, for the most part, in the home space of the company's interpreters-creators. In this course, we highlight the laboratory phase for the conception of the creative process that took place remotely on three days of the week between the months of August and December of the year 2021. In the meantime, in addition to remote classes and rehearsals, we were asked to create oriented choreographic scores in video format so that at another time a videodance shared by the members of the company could be created for/on the screen. In this remote format of classes, rehearsals and choreographic creation for the screen, we sought to understand the way in which the classes were being conceived to continue the creative, aesthetic and poetic immersion of this group's dance. We used as methodological references the proposal for the construction of dance aesthetics (PORPINO, 2018).

¹ Licenciado em Dança pela UFRN. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN, sob a orientação do professor PQ Dr. Marcilio de Souza Vieira.

² Bolsista de Produtividade em Pesquisa – nível 2, Artista da Cena, Pós-Doutor em Artes e em Educação, Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEd e PROFARTES da UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN). Disponível em: <<https://orcid.org/0000-0002-2034-0796>>.

Based on this plurality of experiments on the relationships between body, house, camera and editing processes for the screen, it places the interpreter-creator, in contemporary times, in a place of artistic production with multiple aesthetics and poetics, based on their desires and scenic conducts for new production looks of the danced scene.

Keywords: Contemporary dance; Videodance; Creation process; Aesthetics; Gaya.

1. Ato I

Com 32 anos de existência a Companhia Gaya Dança Contemporânea atua no cenário artístico brasileiro, proporcionando formação, olhares e perspectivas do fazer da dança dentro dos mais variados espaços culturais, educativos, políticos e sociais. Tem como pilares a formação do seu elenco com corpos múltiplos; seus processos criativos são construídos de forma colaborativa e estão aptos a participar do grupo artistas e não artistas de dentro e fora da universidade. Sobre os corpos que atuam na companhia Vieira; Vieira (2021) dizem que

As singularidades que compõem os corpos dos integrantes oportunizam a investigação dos movimentos através de processos criativos explorando de maneira criativa o seu potencial, fugindo de padronizações para construção de cenas e montagens de espetáculos potentes, originais e reais (IDEM, p. 3).

A companhia investe em um trabalho autoral, incentivando a produção em dança a partir da pesquisa e criação coletiva nos quais os dançarinos possuem papel preponderante nos processos de criação dos espetáculos.

Sobre esses processos de criação é mister dizer que, se por um lado o modelo tradicional de composição coreográfica foi basilar para a formação da companhia no que tange aos processos coreográficos encomendados, por outro foi necessário a Gaya Dança Contemporânea se ressignificar com os processos de criação colaborativos, uma vez que, urgia a necessidade da própria companhia em buscar outros modelos coreográficos diferentes daqueles mais tradicionais.

A Gaya também se configura como referência importante para a articulação da extensão com o ensino (Curso de Licenciatura em Dança) e pesquisa (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) no âmbito do Departamento de Artes da UFRN. Tem como suporte teórico as pesquisas realizadas no Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação – CIRANDAR. O elenco é formado em sua maioria por alunos do curso de licenciatura em dança e de teatro, como também de outros departamentos da universidade.

A partir da criação de processos colaborativos, este trabalho tem por objetivo refletir sobre os espaços de compartilhamento do processo criativo “Entre olhares e ventos” da Gaya Dança Contemporânea. No período de isolamento social decorrente da pandemia do Covid-19 a companhia deu continuidade a suas atividades no formato remoto e nesse período continuou a ensaiar o devido processo coreográfico, no qual resultou em partituras coreográficas e vídeos para a tela.

A estruturação do processo de ensino e aprendizagem se ressignificou para o formato online/remoto e nesta perspectiva, o processo criativo citado foi feito, em sua grande maioria, no espaço da casa dos intérpretes-criadores da companhia. Neste transcurso, destacamos a fase laboratorial para a concepção do processo criativo que ocorria remotamente em três dias da semana entre os meses de agosto a dezembro do ano de 2021.

Nesse interim, para além das aulas e ensaios remotos, fomos convocados a criar partituras coreográficas orientadas em formato de vídeo para que em outro momento fosse criado uma videodança compartilhada pelos integrantes da companhia para/na tela.

Nesse formato remoto de aulas, ensaios e criação coreográfica para a tela buscamos compreender a forma de concepção que as aulas iam sendo realizadas para dar continuidade a imersão criativa, estética e poética do fazer da dança desta companhia. Utilizamos como referenciais metodológicos a proposta de construção da estética da dança proposta por Porpino (2018) em sua tese em que Dança é Educação.

A partir dessa pluralidade de experimentações sobre as relações entre corpo, casa, câmera e processos de edição para a tela, coloca o intérprete-criador, na contemporaneidade, em um lugar de produção artística com múltiplas estéticas e poéticas, a partir dos seus desejos e condutas cênicas para novos olhares de produção da cena dançada. Essas múltiplas estéticas e poéticas foram vivenciadas no processo criativo Entre Olhares e Ventos, obra coletiva que tem por direção artística a professora Dr^a Larissa Marques.

2. Ato II

Debruçamos aqui sobre o processo criativo intitulado Entre Olhares e Ventos, que vem sendo construído desde 2018, destacando uma de suas fases laboratoriais que ocorria remotamente como já citado.

A pandemia do COVID-19 provocou uma ressignificação nos mecanismos de condução das aulas que se dirigiram exclusivamente para o formato online/remoto. Nessa perspectiva, o processo criativo ora ensaiado presencialmente passou a ser conduzido por aulas/ensaios remotamente. O processo, nesse período de isolamento social, continuou ativo por compreendermos que era possível criar no ambiente de casa e encontrar mecanismos de ensaios virtualmente. Nesse novo formato de aulas/ensaios, a companhia buscou formas de movimentos e dramaturgias artísticas que poderiam ser criadas neste formato virtual.

Sobre esse formato de aulas remotas da companhia no período de isolamento social, Vieira (2020) reflete:

Em 2020, em função da pandemia instituída pelo Covid-19, as atividades da companhia se adaptaram ao formato do ensino remoto e inicialmente, assim como todas as IES brasileiras, ficou paralisada por um determinado tempo até que suas atividades foram retomadas a partir de duas resoluções instituídas pela UFRN, a saber: a Resolução nº 031/2020-CONSEPE, de 16 de julho de 2020⁶⁰ (UFRN, 2020a) que dispunha sobre a regulamentação para a retomada das aulas dos cursos de graduação do Período Letivo 2020.1, durante a suspensão das atividades presenciais em razão da pandemia da COVID-19 e a Resolução de nº 062/2020-CONSEPE, de 05 de novembro de 2020⁶¹ (UFRN, 2020b) que dispôs sobre a regulamentação das atividades de ensino dos cursos de graduação dos Períodos Letivos 2020.2, 2021.1 e 2021.2 (IDEM, p. 175).

Esse processo respeitou as limitações expostas por cada intérprete em que, em sua maioria precisou voltar para casa dos pais, procurar e se adaptar a outra rotina e dar continuidade ao projeto de extensão sem desrespeitar as normas estabelecidas pela vigilância sanitária. Mesmo com essas e outras inúmeras dificuldades que assolavam a companhia, a pesquisa realizada com os intérpretes apontou que os encontros, mesmo virtuais, era um lugar de sintonia que encontrava ali um refúgio para continuar desenvolvendo o processo criativo Entre Olhares e Ventos.

Apesar das dificuldades ocasionadas pelo período pandêmico e das dificuldades que alguns participantes demonstraram em realizar as atividades em formato remoto, muitos afirmaram que o encontro na dança e os encontros do grupo Gaya seriam um escape para as sensações de angústia, medo e desespero do presente e do futuro utópico (MELO, 2021, p. 102).

No decorrer das semanas, entre ensaios, leituras, apreciações de obras e conversas sobre como estávamos nos sentindo, como percebíamos as diferenças entre investigar dentro das limitações de espaço da casa e como refletir sobre as produções artísticas

feitas por outros artistas ao redor do mundo, fomos provocados a desenvolver partituras cênicas que partiam dos elementos que estavam sendo abordados naquele momento.

Uma das cenas do *Entre Olhares e Ventos* é sobre o balançar. Nas proposições de aulas/ensaios virtuais fomos provocados para sentir o vento que adentrava no espaço da casa ou outros espaços circunvizinhos; as diferentes formas de se deslocar pelo ambiente utilizando objetos como panos, vassouras e o próprio corpo.



Figura 1. Experimentos com a partitura coreográfica balançar.

Fonte: arquivo pessoal dos pesquisadores.

Na proposição, experienciávamos o tempo, a força e as ações corporais como suspender, deslizar, torcer, socar, girar e pontuar, permitindo que investigássemos as influências dos movimentos que surgiam entre o fluxo livre e controlado. Utilizamos o deslocamento pelo espaço permitindo o sair do eixo, se desequilibrar, intercalando com os níveis alto, médio e baixo. Sobre essa cena, Marques; Melo (2021) dizem que *Entre Olhares e Ventos* perpassa esse caminho transformativo do corpo que é, que está, que se pensa e sensibiliza. “A partir dos estímulos criativos, por meio da exploração do som como potência e poesia dançante, ações são geradas, como os estudos do balançar, a partir do sentido sonoro que o vento e a sua manifestação reverberam nos corpos” (IDEM, p. 249).

Dentro processo criativo no formato virtual, voltamos nossas investigações para como poderíamos fazer o diálogo entre os movimentos dançados e sua relação com a tela quer de um computador, *Smartphone*, *Iphone* ou outro aparelho que pudesse transmitir esse corpo dançante em tempo real/virtual. O desafio era criar uma sincronia que potencializasse o que estava sendo proposto pelos intérpretes e depois reorganizar esses momentos em partituras dançadas para a tela.

Sobre essa aventura do cruzamento entre o vídeo, a dança e a tecnologia Angeli; Rocco (2019) dizem que esse cruzamento permite “[...] transformar o corpo e o movimento, encontrando novas possibilidades expressivas. [...], cria-se um ambiente virtual onde a relação com cada elemento é capaz de transformar a dança, alterando, em parte, sua estrutura” (IDEM, p. 4) viabilizando novos olhares para as alternativas de ver, perceber e propor o dançar diante desses encontros digitais.

Em seus diferentes espaços, mesmo com as orientações de como seria feita a captura dos vídeos, víamos ali uma potência em cada sequência fílmica que por vezes criava uma narrativa conjunta e algumas não tinham harmonia, sejam elas pelas diferentes texturas de paredes dos intérpretes, das tonalidades dos tecidos, da qualidade da câmera ou do ângulo na qual a posicionava.

Todo material que era solicitado aos intérpretes foi depositado em um *drive* que foi criado exclusivamente para servir como acervo virtual da companhia, tanto para revisitar os estudos coreográficos criados, como para ajudar nos materiais de divulgação nas redes sociais da companhia através dos folders e vídeos promocionais para eventos que participamos virtualmente e futuras obras videográficas.

Nesse período antes de solicitar os vídeos como contra proposta das aulas/ensaios que estavam sendo ministradas foi elaborado em conjunto um pequeno roteiro de como seria a captura das imagens, que seguiu desta forma: utilizar-se da memória corporal revisitando as aulas/ensaios já realizados direcionando-se para espaços ainda não explorados dentro de suas casas, focalizar as movimentações do quadril e do ombro despertando e investigando o desenho de um oito nestas partes do corpo.

Somados a essas movimentações dançadas que se tornariam cenas, foi solicitado observar e verbalizar sonoridades que estavam presentes no nosso cotidiano, em especial as provocadas pelo vento, sejam elas o vento que entra pela janela ou a que sai dos ventiladores. Sobre essa experiência do escutar e verbalizar sonoridades, recorreremos novamente a Marques; Melo (2021) quando dizem que

Nesse terreno experimental, a escuta e a observação dos sons gerados pelos ventos manifestos na natureza e/ou em objetos físicos, como por exemplo, sonoridades produzidas por um ventilador, tem sido investigada e acolhida como gatilhos que engendram a conformação do mosaico “Vai e Vem” (IDEM, p. 253).

Vai e Vem foi criada com o intuito de experimentar no corpo as reverberações do vento e as possíveis sonoridades advindas dessas experimentações. Na partitura coreográfica Vai e Vem “[...] o vento ‘toca’ os intérpretes criadores e repercute, nas palavras e sons emitidos pela boca, partituras dançantes que ressoam pelos corpos inteiros em transmutações de sonoridades-danças (IBIDEM, p. 252).

As partituras coreográficas criadas para a obra Entre Olhares e Ventos partem de estéticas e narrativas dramatúrgicas criadas a partir do corpo do intérprete-criador que reverberam na percepção de “[...] multiplicidade dessas dramaturgias na contemporaneidade, compostas através das junções de corpo, de uma memória, de uma imagem, uma sonoridade etc.” (MARQUES; SILVA; VIEIRA; COSTA, 2021, p. 1753).

3. Ato III

Como já citado, o desafio para além das aulas/ensaios no formato remoto, foi criar videodanças ou composições artísticas mediadas por vídeo. Ratificamos que a proposição com os intérpretes-criadores consistiu na criação de vídeos a partir da captação do aparelho celular como possibilidade de vivência e criação em dança. As vivências práticas permitiram aos/as participantes da Gaya Dança Contemporânea o exercício interpretativo-criativo, valorizando a criação em dança a partir da improvisação como linguagem e possibilidade dramatúrgica em tempo real e virtual tendo o aparelho celular como dispositivo para a criação de vídeo de dança.

Nos processos de edição experimentamos várias formas de compor, de configurar e alterar as ordens de imagens a partir dos anseios e das práticas de exercícios formativos que nos eram apresentados no decorrer do processo. Uma ferramenta muito utilizada nesse processo foi os celulares de cada intérprete.

Os aparelhos eletrônicos antes da pandemia já eram bastante utilizados como ferramenta para auxiliar numa composição, seja dando suporte ao som, na edição de uma imagem ou até mesmo na edição de um vídeo. Neste período, os nossos celulares foram coadjuvantes assumindo funções essenciais nos processos de elaboração fílmica, de coreoedição, de formatação de trilha sonora, dentre outras funções.

Ao mesmo tempo que capturamos e registramos esses experimentos nos colocamos à disposição para compartilhá-los, seja em uma escrita, numa rede social, mostrando ao amigo/família, num trabalho de faculdade ou até mesmo para armazená-lo. Sobre esses

compartilhamentos Amate (2018) diz que os celulares com câmeras portáteis, as exibições ao vivo, *chats* e chamadas de vídeo via *web*, publicações de imagens em tempo real são apenas algumas das possibilidades de alcance que o ciberespaço propõe em sua extensão aos dispositivos fotográficos na atualidade.

Nessas composições artísticas mediadas por vídeo (ANDRAUS, 2021) buscamos enfatizar a estética de composição das obras em videodança do grupo, em especial no período da pandemia da Covid-19 e do processo criativo Entre Olhares e Ventos partindo do imaginário criativo através das possibilidades do fazer da dança contemporânea que instiga as composições visuais e videográficas deste grupo. Enfatizamos o diálogo que se cria a partir da poética e estética dos elementos na qual estava sujeito a trazer para o enquadramento das telas permitindo experimentar, se colocar diante dos seus recursos que estão disponíveis, em especial a criatividade e a sensibilidade. “Assim a experiência estética é eminentemente corporal, manifesta-se e toma sentido no corpo, na identificação recíproca com os objetos, com outros seres humanos e com a natureza da qual o próprio homem é constituído e constituinte” (PORPINO, 2018, p. 83).

Por fim, a criação entre a dança e vídeo para as múltiplas telas que é abordado na Gaya Dança Contemporânea tende a despertar uma aproximação e uma relação mais intimista com quem assiste e aprecia as devidas obras. Em todas elas buscamos uma conexão que pudesse tocar e despertar reflexões múltiplas e singulares. Não propomos limitações, mas sim abrimos para criar relações com que se possam permitir e despertar uma reflexão sobre os modos como nos colocamos diante das insurgências que aparecem no nosso dia-a-dia, em torno das nossas questões políticas, sociais, culturais e artísticas.

A Gaya enquanto companhia de dança busca não somente direcionar seus trabalhos para com as novas tecnologias, mas permite também que quem faz parte de seu elenco possa entender e manusear todas essas possibilidades de fazer arte diante e com as novas tecnologias numa troca mútua e processual, num processo mediado pelo ensino e aprendizagem, visto que a companhia é um projeto de extensão consolidado na UFRN.

A partir dessa pluralidade de experimentações sobre as relações entre corpo, casa, câmera e processos de edição para a tela, coloca o intérprete-criador, na contemporaneidade, em um lugar de produção artística com múltiplas estéticas e poéticas, a partir dos seus desejos e condutas cênicas para novos olhares de produção da cena dançada. O processo educativo que engloba a companhia é coletivo e colaborativo, em que

o pertencimento e coletividade, somados aos trabalhos criativos colaborativos são ouvidos e apresentados como poéticas do fazer arte/dança.

Referências

AMATE, ELISSON TIAGO BARROS. **Videodança autorreferente**: dança-cinema em trânsitos híbridos no ciberespaço da web. Memorial descritivo. Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, Salvador, 2018.

ANDRAUS, MARIANA BARUCO MACHADO. A “outra coisa”: ensino de composição artística mediado por vídeo e ousos de tecnologia como estratégia no contexto da pandemia covid-19. **Olhares & Trilhas**, Uberlândia, vol.23, n. 2, abril-jun/2021. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/olharet trilhas/article/view/60103/31989>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2023.

ANGELI, DIOGO T; ROCCO, GASPERI. A Presentificação do Performer na Videodança. **Anais do # 4 Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas** - LUME e PPG Artes da Cena. Campinas, 2019. Disponível em: <<https://orion.nics.unicamp.br/index.php/simposio rfc/article/view/652>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2022.

MARQUES, LARISSA KELLY DE OLIVEIRA; MELO, OLÍVIA MACEDO PRADO DE. Mosaicos imagéticos em dança: composições do processo Entre Olhares e Ventos. **Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual**. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021, p. 246-257. Disponível em: <<https://portalanda.org.br/>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2022.

MARQUES, LARISSA KELLY DE OLIVEIRA; SILVA, ANDREZA VICENTE DA; VIEIRA, KENNE FELIPE ALVES; COSTA, SARA GABRIELL AZEVEDO. Poemas dançados: produções em videodança a Companhia Gaya Dança Contemporânea em tempos pandêmicos. **Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual**. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. p. 1753-1761. Disponível em: <<https://portalanda.org.br/>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2022.

MELO, MARÍLIA TEIXEIRA DE. **Poemas dançados: uma leitura antropológica sobre a produção de videodanças no grupo Gaya Dança Contemporânea durante a pandemia covid19**. 2021. 148f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

PORPINO, KARENINE DE OLIVEIRA. **Dança é educação**: interfaces entre corporeidade e estética. 2. ed. Natal: EDUFRN, 2018.

VIEIRA, KENNE FELIPE; VIEIRA, MARCILIO DE SOUZA. Trinta: percursos dançantes da Gaya Dança Contemporânea. **XI Congresso da ABRACE**, vol. 21, 2021. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/123>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2022.

VIEIRA, MARCILIO DE SOUZA. Dança do agora: reverberações de uma dança em tempos de pandemia na Gaya Dança Contemporânea. In: **Danças do agora** [livro eletrônico]: políticas de morte e vida em um Brasil desigual. HOFFMANN, Carmen Anita... [et al.]. -- 1. ed. Salvador, BA: Editora Anda, 2021. Disponível em: <<https://portalanda.org.br/>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2022.

BRINCAR PARA DANÇAR: CAMINHOS PARA FORMAR E CRIAR EM DANÇA

Gabrielly Eggers Neumann¹
Flávio Campos²

RESUMO

Como a brincadeira pode potencializar a movimentação dos corpos dançantes? Essa pergunta fundamenta meu trabalho final no curso de Dança Bacharelado da UFSM e, também, diz do desejo que se instaura a partir da minha experiência e observação, tanto de colegas, como de alunas/os. Em minha trajetória, seja como bailarina ou como professora de ballet, vou percebendo que no meio mais tradicional (escolas e academias de dança) a brincadeira/o jogo dificilmente faz parte das dinâmicas das aulas, sobretudo, de jovens e adultos. Ao que me parece, isto se dá, pois as brincadeiras vão sendo “deixadas de lado” no início da adolescência, justamente num momento em que outras questões surgem e o olhar mais lúdico se perde. “Por que paramos de brincar?” Essa pergunta e seus desdobramentos me fizeram delinear uma temática de estudo que busco sintetizar neste texto. As perguntas que estão voltadas para mim mesma e se tornam um objetivo de estudo: Por que e quando parei de brincar ou passei a dar menos importância para a brincadeira? Para começar a responder, precisei revisitar a minha trajetória formativa e a história impregnada no meu corpo. Perceber onde a brincadeira esteve, e está, presente no meu percurso me fez ver sua importância para a minha dança. Isso me faz olhar mais para minhas aulas e me traz um desejo de brincar mais.

Palavras-Chave: Formação em Dança; Processo Criativo; Ballet; Brincadeiras; Inventário no Corpo.

ABSTRACT

How can playtime enhance the movement of dancing bodies? This question is the foundation of my final work as a Dance major at UFSM and, also, it says something about the desire that comes from my experience and observation, both of my colleagues and students. In my trajectory, either as a dancer or as a ballet teacher, I have been noticing that, in the traditional setting (dance schools and academies), playing is hardly ever a part of the dynamics in the classes, especially for teenagers and adults. It seems to me that this happens because play is "left aside" in early adolescence, precisely at a time when other issues arise and the more playful look is lost. "Why did we stop playing?" This question and its unfoldings made me outline a study theme that I try to synthesize in this text. The questions that are directed at myself and become a goal of study: Why and when did I stop playing or start giving less importance to play? To begin to answer, I needed to revisit my formative trajectory and the history impregnated in my body. Realizing where play was, and is, present in my journey made me see its importance to my dance. This makes me take a closer look into my classes and brings me a desire to play more.

Keywords: Formation in Dance; Creative Process; Ballet; Play; Inventory in the Body.

¹ Graduanda em Dança Bacharelado pela Universidade Federal de Santa Maria, bailarina desde 2000 e professora de ballet desde 2011.

² Doutor e Mestre em Artes da Cena pela UNICAMP. Graduado em Artes Cênicas pela UNIRIO. Bailarino-Pesquisador-Intérprete e Professor Adjunto do Curso de Dança Bacharelado da UFSM. É coordenador do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Processo BPI: formação e criação em Dança do Brasil” e integrante do Grupo de Pesquisa (CNPq) BPI e Dança do Brasil.

1. Olhar para dentro, brincar e perguntar... contextualizando trajetórias

Como a brincadeira pode potencializar a movimentação dos corpos dançantes? Essa pergunta é uma das várias que foram elaboradas durante o ano em que esse trabalho foi desenvolvido. O desejo desse estudo surge e se instaura a partir da minha experiência durante a graduação e, também, da minha vivência como bailarina e professora. Com o passar dos anos dando aulas de ballet, e também fazendo, observei que a ludicidade presente nas aulas das crianças pequenas é deixada de lado no final da infância. Compartilhando com colegas de trabalho o incômodo que surgia a partir disso, chegamos a uma constatação: quando o lúdico saía, começava a evasão de alunas na escola. A ideia, então, foi tentar trazer elementos das aulas das crianças pequenas para as aulas dos mais velhos. Mas como fazer isso? Acredito que essa pergunta seja de fato a sementinha para o desenvolvimento da presente investigação³.

Foi a partir dessa pergunta que passei a prestar mais atenção na importância da brincadeira dentro dos espaços formativos. Observo que em ambientes de estudo mais “formais” de dança (academias e escolas), em especial aqueles relacionados ao ensino de ballet, a brincadeira/o jogo dificilmente faz parte das práticas, principalmente nas aulas de jovens e adultos. Ao que me parece, essas práticas são “deixadas de lado” no início da adolescência, momento em que, ousado dizer, este olhar mais lúdico se perde e então os corpos tornam-se mais “rígidos”, “presos” e menos expressivos.

Assim como indica Fernanda Battagli Kropeniskki (2020), observo que em algum momento entre a infância e o início da vida adulta as pessoas deixam de brincar ou, pelo menos, passam a dar menor importância para o ato. “Por que paramos de brincar?” Essa pergunta e seus desdobramentos me fizeram delinear com mais nitidez uma temática de estudos e me fez pensar sobre minha própria prática como artista e professora de ballet. Era, portanto, uma pergunta que voltava para mim mesma e, conforme ia e vou me debruçando sobre ela, ganhou novos impulsos e provocações: Por que e quando parei de brincar ou passei a dar menos importância para a brincadeira? Ao reconhecer essa

³ Esse texto foi desenvolvido a partir do meu trabalho de conclusão da graduação em Dança Bacharelado na UFSM. O trabalho, realizado ao longo do ano letivo de 2022, foi defendido em 07 de fevereiro de 2023 (NEUMANN, 2023 - no prelo). As autoras desse texto são, respectivamente, discentes e orientador do trabalho. O trabalho como um todo é composto por um processo de criação coletiva que culmina num espetáculo e, também, de um relatório descritivo que conta com a arguição de uma banca em defesa pública.

pergunta como aquilo que mobiliza meu processo de criação, precisei revisitar a minha trajetória formativa e as histórias impregnadas no meu corpo.

Para melhor entender esse “como” e “quando” parei de brincar e, principalmente, como a brincadeira pode transformar os espaços de formação e de criação em dança, precisei olhar para minha trajetória antes da graduação em Dança. O recurso de revisitar a história incrustada em nosso corpo foi aplicado de duas formas complementares. Uma delas se deu através da organização de uma linha do tempo (separada em Antes, Durante e Depois da graduação em Dança). A outra se deu em diferentes etapas da graduação a partir do contato com o método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)⁴, mais especificamente com um dos seus eixos, o Inventário no Corpo⁵, e também com alguns aspectos de suas cinco ferramentas.

Ao tentar responder à pergunta e olhar para minha história, reconheço o momento exato em que, na minha adolescência, eu passei a dar menos importância para a brincadeira. Isso se deu nos anos finais do ensino fundamental, confirmando, assim, minhas constatações quando da formulação das minhas perguntas para esse estudo. Ao retomar a pergunta, tive a percepção de que quando voltei a brincar - e isso demorou algum tempo considerável - meu corpo experimentou uma liberdade desprovida de julgamentos, tanto os externos, quanto os de mim mesma. Então, a partir dessas novas informações, passei a olhar para minhas experiências - atuais e passadas - de forma mais acolhedora e atenta, pois os desvelamentos faziam com que as perguntas se transformassem. Claro, também a partir dos procedimentos e das discussões em aulas (laboratórios de criação), bem como das leituras feitas a partir de revisão bibliográfica.

Dito isso, penso que em algum momento de nossas vidas, muitas de nós, já ouvimos que é hora de parar de brincar. Ou ainda, que é hora de dar atenção para coisas “mais importantes”. Por vezes esse dizer que devemos “parar de brincar” não é feito diretamente, mas é algo que vai sendo incutido em nós através de comentários e olhares, fazendo

⁴ O método BPI foi criado pela Prof^a Dr^a Graziela Rodrigues, sendo organizado em três eixos que se correlacionam: Inventário no Corpo, Co-Habitar com a Fonte e Estruturação da Personagem. O BPI possui cinco ferramentas para o desenvolvimento de seu processo formativo e criativo, sendo elas: Técnica de Dança, Laboratórios Dirigidos, Pesquisas de Campo, Técnica dos Sentidos e Registros (CAMPOS, RODRIGUES, 2015; KROPENISCKI, CAMPOS, 2021; RODRIGUES, 2018).

⁵ Inventário no Corpo é um dos eixos do método BPI, onde o bailarino passa a ter mais consciência de seu corpo a partir de uma pesquisa de campo que se dá, verticalmente, em sua história pessoal, o que viabiliza uma investigação sobre si e o aspectos sociais, fisiológicos, emocionais e culturais que o constitui (CAMPOS, RODRIGUES, 2015; KROPENISCKI, CAMPOS, 2021; RODRIGUES, 2018).

instalar e perdurar o sentimento de que brincar passa a ser errado. A isso ousou chamar de “a morte do brincar”. Essa “morte” pode até acontecer de modo brusco, mas penso que a brincadeira vai “morrendo” aos poucos já durante a infância, principalmente quando a brincadeira é cortada pelos mais diversos motivos. O brincar é “morto” e com isso o corpo se aprisiona, passa a assimilar e replicar “padrões” pelos exemplos que recebe, até que passa a ter dificuldade para “escapar” deles. O adulto quando brinca dificilmente chama o ato de brincadeira, encontrando outras formas de nomear e, por vezes, nega que está brincando. Mas pense comigo, esse adulto não aproveita os momentos em que brincar é visto como “permitido” ou “aceitável”, escapando desse aprisionamento? Por exemplo, se olharmos para o Carnaval e toda a sua comemoração, o que ele é se não uma grande brincadeira?

[...] podemos considerar que, geralmente, o brincar está associado à infância, a crianças que ao crescerem acabam se distanciando desse brincar. Nesse sentido, a cultura popular aparece como essa permissão (des)necessária para um brincar que envolve diversas gerações. E nesse brincar as danças acontecem, o corpo parece se despir das amarras do cotidiano (KROPENISCKI, CAMPOS, 2021, p.1411).

Sempre tive um bloqueio quando me pediam para improvisar na dança. Muitas vezes fugia daquilo por não conseguir imaginar o que fazer, não saber lidar com o que era pedido. As aulas na graduação me ajudaram, de certa forma, a criar um maior “vocabulário” de movimentos, contribuindo para que o “improvisar” passasse a ser algo “menos pior”. Apesar dessa ampliação de movimentos, improvisar seguia sendo algo muito difícil e que parecia tentar me paralisar.

Durante a pandemia, nas disciplinas que aconteceram de modo online, eu consegui, pela primeira vez, me sentir minimamente confortável para improvisar e de início pensei que isso se relacionava ao fato de estar “sozinha” e de não haver alguém olhando diretamente para mim. Porém, agora, consigo perceber que não foi exatamente isso, ou só isso. Eu me permiti brincar. E ao brincar com o que surgia eu consegui improvisar. Na primeira disciplina em que percebi “brincar o improvisado” eu o fiz brevemente e, já no trabalho final da disciplina, brinquei de me esconder atrás de uma árvore na coreografia que foi gravada. Esse brincar de esconder me marcou de tal forma que essa célula de movimento apareceu no espetáculo de formatura. Depois, esse brincar veio com mais força, sem que eu me desse conta inicialmente, em outra disciplina. Do trabalho desenvolvido nela, que foi feito a partir da minha história, muita coisa também perdurou e apareceu no espetáculo,

como por exemplo: as pinceladas no ar; os passos com desequilíbrios que foram melhor explorados; e, ainda, a asa que surgiu naquele momento de aula e foi se modificando até se tornar um importante elemento cênico da minha composição coreográfica.

Ao remontar essa trajetória recordei que a primeira vez em que brinquei em uma aula da graduação foi em Danças do Brasil II, feita antes das demais disciplinas citadas. Foi nessa disciplina que tive o primeiro contato com o Inventário no Corpo e foi ali que a amarelinha apareceu pela primeira vez. Brincamos despretensiosamente, desconfiadas no começo, mas depois despojadas de julgamentos, gritando e correndo com alegria de criança que só precisava brincar livremente. Essa vivência me mobilizou de tal forma que fiz o trabalho final da disciplina no formato de uma amarelinha. Na época me pareceu algo meio apartado de tudo, mas agora vejo que não, pois percebo que isso ainda mobiliza outras lembranças. Lembranças que vão desde a brincadeira de amarelinha na pré-escola, até o desejo de pular no pátio das séries iniciais quando já estava no final do ensino fundamental, mas não o fazer porque já era “grande” para aquilo. Ou então, pular timidamente pela amarelinha quando atravessava o pátio sozinha e acreditava que ninguém estava olhando.

Ao constatar que voltei a brincar durante a graduação em Dança, eu percebi que, desde então, meu corpo passou a experimentar uma liberdade desprovida de pré-julgamentos (externos e internos). Eu me permiti brincar novamente e pude constatar o valor dessa experiência no meu corpo e na minha história. Tomar consciência disso, dar permissão à brincadeira e a constatação do seu valor, corrobora uma melhor compreensão sobre o “aprisionamento” da minha movimentação e da minha expressividade. Percebo esse aprisionamento ao me dar conta dos muitos padrões sociais existentes e o que eles trouxeram para meu corpo. Modelos que nos são apresentados e muitas vezes impostos, seja pela sociedade como um todo, ou em âmbitos menores como nossas famílias e a escola. Ao irmos assimilando esses padrões, vamos entrando numa “caixinha” que nos limita e prende. E sair dela, geralmente, não é fácil, é necessário, primeiramente, reconhecê-la e reconhecer a si mesmo. Perceber que eu estava numa dessas “caixas” e que brincar me ajudava a me libertar dela, me fez olhar com mais atenção para minhas aulas e me trouxe, e ainda traz, um desejo de brincar cada vez mais.

2. Brincar para desatar a criação cênica

Afim de tentar suprir esse desejo e responder as perguntas que surgiram pelo caminho fiz experimentações práticas, observei com maior atenção as aulas feitas e dadas fora da universidade e, também, busquei por referências (processos, textos, espetáculos e experimentações) que pudessem contribuir com esta investigação.

Durante o ano pude fazer várias experimentações, das quais destaco:

a) Meu corpo de hoje: depois de realizarmos uma prática intensa de contato profundo com nosso corpo, deveríamos desenhar como estávamos sentindo o nosso corpo naquele momento. Após desenhar, colamos o papel pardo na parede e ao observar tive um incômodo que eu não sabia definir. Esse desconforto só cessou quando guardamos o desenho, quase um mês depois, mas antes de guardar precisei adicionar asas ao meu desenho. Aquele procedimento me ajudou a olhar mais para mim mesma e para minha história.

b) Trajetórias: contamos uns para os outros nossas histórias/trajetórias com a dança, isso tanto para nos apresentarmos como para olhar mais para nós mesmos. Em seguida fomos provocados a dançar essa nossa história, numa composição que estaria no cerne dos solos que cada um dançou numa das primeiras cenas do espetáculo. Percorremos um trajeto nas proximidades do prédio do curso, cada um solitariamente e por caminhos diversos, em seguida fazendo um mapa dele e identificando pontos que nos marcaram. Olhar para o que eu tinha percorrido, no mapa e na minha trajetória com a dança, e também para os encontros que aconteceram durante aquele caminho, me fez ver como as nossas histórias estão todas interligadas - a minha, as nossas e as suas. Essa interligação que senti, também se fez presente quando fomos desafiadas a dançar simultaneamente uma de nossas células de movimentos enquanto, ao mesmo tempo, observávamos, interagíamos e guardávamos um movimento da sequência dos outros.

c) Linha do tempo: construímos nossas linhas do tempo tendo a graduação como referência no tempo/espço e separada em três partes: Antes, Durante e Depois. No “Antes” buscamos nossa história de antes da entrada no curso. Para o “Durante”, relatamos nosso caminho enquanto discentes da graduação em Dança. Já no “Depois”, listamos nossos desejos e o que queremos para o futuro - próximo ou mais distante. Para mim, o mais difícil sempre foi pensar ou expressar o que eu desejava para esse futuro, mesmo quando estava na minha frente aquilo que eu queria.

d) Aula: cada um de nós planejou e aplicou uma aula para os demais colegas. Essa aula deveria: ser dividida em três grandes partes (aquecimento, “técnica” e criação); e ser pensada a partir das nossas experiências e buscando fazer uso de nossas perguntas individuais. Foi desafiador e, ao mesmo tempo, maravilhoso pensar numa aula de ballet que trouxesse algo relacionado à brincadeira/ao jogo, enquanto também foi uma oportunidade de experimentar algumas coisas que sempre tive vontade e nunca havia tido a chance de testar.

e) Procedimentos: depois das aulas (minha e dos colegas) fomos novamente desafiados a elaborar um procedimento que levasse à criação de uma “pílula” de movimento a partir da aula que havíamos aplicado. Achei isso ainda mais desafiador do que planejar a aula, mas foi aí o momento em que começaram a surgir imagens - como a da amarelinha - e que me mostravam, por exemplo, o caminho das pedras para inserir mais a brincadeira nas minhas aulas e na minha dança. Um segundo procedimento a partir das aulas foi criado e em seguida os dois foram aplicados com os colegas.

f) Mapas: com a conclusão de um primeiro momento de trabalho, cada um construiu um mapa registrando o que havia ficado após esse período. Sentados em roda fomos passando os mapas uns para os outros e fazendo comentários curtos sobre o que nos saltava os olhos, a pessoa que ficava sem mapa tinha o desafio de criar uma frase que englobasse o que havia sido dito pelos outros. Após passarmos por todos os mapas e ficarmos pelo menos uma vez observando o grupo, cada um escolheu quatro palavras para cada rodada. Com essas dezesseis palavras formamos uma frase e também pensamos numa imagem para cada conjunto ou rodada. Então com quatro conjuntos de frase mais imagem, escolhemos quatro objetos e experimentamos movimentações com eles. Eu trouxe para a experimentação giz de cera, bolha de sabão, corrente e quebra-cabeça. Esses momentos trouxeram lembranças que até então não tinham vindo e também uma movimentação diferente. Construí um novo esquema com essas frases e imagens e, inevitavelmente, a minha pergunta se modificou novamente.

3. Espetáculo - revelando as cenas

Parte importante deste trabalho foi o espetáculo “Percurso: Risco Traços Tortos”⁶, que estreou no Teatro Caixa Preta (Espaço Rozane Cardoso, no prédio 40 da UFSM) em dezembro de 2022 e teve um total de 6 apresentações (16, 17 e 18/12/2022 e 20, 21 e 22/01/2023). O espetáculo, em sua montagem, tem um roteiro criado por nós e separado em 10 partes, das quais falarei um pouco.

3.1. Chegança

No primeiro momento tínhamos um ambiente, separado do espaço cênico, onde haviam 3 televisões nas quais passavam, simultaneamente, as histórias dos três bailarinos antes da graduação em Dança. Ao entrar as pessoas eram recebidas por nós três e convidadas a assistir os vídeos, enquanto permaneciam naquele espaço por mais alguns minutos, podiam tomar um café com biscoitinhos. Havia, ainda, um momento de transição e o público era conduzido para ocupar as cadeiras.

3.2. Preparar casa-corpo-solo

No momento seguinte, entramos no espaço cênico, com a plateia sentada nas cadeiras dispostas em semi-arena, um grande U. Ali eu pego meu primeiro objeto, a bolha de sabão. Pegar o fôlego e em seguida soprar continuamente as bolhas na direção do público tinha, tanto a intenção de me acalmar, como de enviar energias positivas para as pessoas que assistiam ao espetáculo e para meus amigos que dançavam comigo. Fazíamos um jogo trocando os objetos entre nós, ficávamos com o objeto de cada um pelo menos uma vez. Nesse jogo podíamos manipular os objetos: eu juntava as partes de corpo de papel espalhadas pelo chão e jogava o tecido para onde e como queria, tudo sempre dentro do espaço cênico. Havia aqui uma indicação e um sentido dentro do roteiro, fazer as nossas ações como que convidando as pessoas a fazerem parte do que estava para

⁶ Espetáculo de formatura (2022) da VII turma do curso de Dança Bacharelado da UFSM com criação e composição de Gabrielly Eggers Neumann (autora do presente trabalho), Joan Felipe Michel, Tainan Silva do Amaral e Flávio Campos (orientador). Nos momentos em que uso o plural durante o texto me refiro a procedimentos e momentos compartilhados com meus colegas Joan e Tainan.

acontecer. Conseguir me conectar e interagir com o Joan e o Tainan durante esse jogo me trazia mais segurança e confiança para o restante do espetáculo.

3.3. Solos 1

Esse solo foi criado desde o início do ano, sofrendo alterações conforme o tempo passava. Dançamos simultaneamente, cada um o seu, mas sem deixar de notar a presença dos outros e por vezes interagir - sutilmente - com eles. No início do meu solo eu brinco com as bolhas de sabão. Brinco de desviar, de fazer voar e de estourar as bolhas, usando várias partes do corpo e os diferentes níveis. Por vezes, até brinco usando a asa que estava presa na minha cintura, para mover ou estourar as bolhas. Depois eu passo a brincar com a asa e com os desequilíbrios, num brincar o improviso ao lidar com as diversas possibilidades de me equilibrar sobre diferentes apoios. Ao soltar a asa da minha cintura, passo a brincar de movê-la com as mais diversas partes do meu corpo, até o momento em que a solto. Nesse ponto, busco rememorar e trazer para o corpo e para a dança as sensações e movimentos experimentados e explorados durante a parte anterior da coreografia com as bolhas e a asa. É um momento de sentir a asa e as bolhas sem elas estarem ali fisicamente, em uma ação de interagir com as lembranças e os sentimentos que elas me trazem. Consigo agora fazer uma analogia desse momento do meu solo com outros: o corpo desenhado se manteve presente mesmo após não estar mais pendurado no espelho, minha história estava presente mesmo quando eu não olhava diretamente para ela.

3.4. Encontros

A quarta parte, juntamente com a quinta, foi talvez a que mais demoramos para elaborar e decidir que de fato estava pronta. Aqui a brincadeira aparece em vários momentos. Num primeiro os outros dois enrolam e enroscam a minha asa em mim e depois eu devo me soltar dela. No seguinte brincamos de pega-pega, um dos bailarinos utilizando um mastro pendular e por vezes voando por cima de nós ou vindo pelo chão nos obrigando a pular ou correr para não sermos pegos por ele. Depois passo a brincar com o Tainan, usando meus movimentos de pinceladas no ar. Ele também faz movimentos com os braços, mas na intenção de simbolizar ondas e outros elementos relacionados a sua pesquisa. No

jogo que se estabelece entre nós, passamos a lançar um para o outro nossos movimentos, até que tudo está tão embaralhado que fica difícil identificar com quem surgiu o movimento que cada um está fazendo. Por fim, os três pegam seus tecidos e - juntos, mas cada um com o seu - os movimentamos pelo espaço até parar num ponto pré-determinado para realizar uma sequência também definida, a qual terminamos abaixados. Levantamos e caminhamos até o lugar de início da próxima parte.

3.5. Tramas em movimento

Começamos a quinta parte dançando juntos. Repetimos, quatro vezes e em deslocamento, uma pequena célula de movimento, até chegarmos no centro do espaço e formar um triângulo entre nós. Ali, repetimos a sequência mais três vezes e depois saltamos na direção do mastro pendular que está bem no centro do espaço. Ao chegarmos bem próximos uns dos outros, fazemos a sequência uma última vez. Com pequenos saltos, como uma pipoca pulando na panela, nos afastamos do centro do espaço até chegar nas laterais. Ali a amarelinha aparece. Juntos, mas cada um na sua amarelinha imaginária e no seu ritmo, atravessamos o palco de uma lateral a outra pulando pelas casas da amarelinha e jogando ou recolhendo a pedra. Em seguida as bolhas de sabão voltam. Primeiramente eu soprava convidando os dois a brincarem comigo e depois que eles começavam a soprar as bolhas, eu soltava o meu frasco e passava a me mover pelo caminho que eles criavam com as bolhas que sopravam. Inicialmente ia como que puxada ou empurrada por elas e depois pulava uma amarelinha imaginária numa longa diagonal pelo palco até o ponto final desse trajeto.

3.6. Vídeos Durante

Num momento de recuperar o fôlego, novos vídeos eram exibidos, agora contando nossas histórias durante a graduação e mostrando o momento em que elas se uniram, nos levando até o espetáculo que estava acontecendo.

3.7. Partilhas para o futuro

Com nossos Antes e Durante já presentes no espetáculo através dos vídeos, faltava trazer também o Depois. E, para isso, cada um de nós elaborou três perguntas relacionadas ao futuro e aos nossos desejos. Na sétima parte do espetáculo, fazíamos a brincadeira do “2 ou 1” e quem perdia (ou ganhava) em cada rodada ia até a frente de uma das plateias e fazia uma de suas perguntas, ou por vezes fazendo uma das perguntas elaboradas pelos outros. Feita a pergunta, os três respondiam ao mesmo tempo, sempre voltados para uma das filas de público. Foi decidido fazer um total de quatro rodadas, sendo que nas três primeiras nós respondíamos e na última repetíamos duas vezes a pergunta para alguém do público, trocando a pessoa para quem a pergunta era direcionada.

3.8. Solos presente

O oitavo momento certamente é o que mais me emociona: um solo presente para os dois colegas. Fazer o presente foi difícil no início, eu não conseguia pensar em nada, até que encontrei a música que me parecia certa para pensar em dar uma dança de presente. Foi então que o Joan me falou algo que fez todo o sentido: “dançar com os outros, mesmo sozinho”. No fim, a coreografia estava repleta de brincadeiras: pular poças, atravessar cercas, esconde-esconde atrás da árvore, me pendurar e girar no mastro pendular, fazer o livro (um elemento usado na coreografia) “voar”, me pendurar num cipó, pular amarelinha e até virar uma cambalhota.

3.9. Fazer juntos para seguir

Começando a nos encaminhar para o fim, voltávamos a dançar juntos. Nesse percurso para a finalização, nos deslocamos do centro do espaço cênico até o fundo, nos mantendo próximos e avançando ao passar por espaços vazios que encontramos em meio aos outros. Em seguida trouxemos a lembrança de uma trama de barbantes, e fizemos um deslocamento em linha reta, do fundo para a frente do espaço cênico, numa brincadeira de passar pelos fios que imaginávamos. Nesse momento estávamos mais separados, cada um atravessando seus obstáculos simultaneamente e em linhas paralelas, porém tentando avançar com deslocamento constante e no mesmo tanto que os outros. Ao chegar na frente

o deslocamento continuava com a mesma intenção - brincar de atravessar os fios -, mas agora um atrás do outro, fazendo um círculo ao redor do mastro e depois voltando para nossos objetos do início do espetáculo.

3.10. Solos 1 - fluxos para o fim

No momento final, volto para minha asa, abrindo-a e retornando a brincadeira de movê-la com diferentes partes do meu corpo e de diferentes formas. Faço isso até o momento que finalizamos juntos, soltando nossos objetos e saindo do espaço cênico.

3.11. Pós-espetáculo

A adrenalina no primeiro dia foi tão grande que ao terminar o espetáculo era como se tudo tivesse acontecido em 15 minutos e não em mais de 1 hora. Eu sentia que eu conseguiria, tranquilamente, dançar tudo mais uma vez, coisa que não aconteceu em nenhum dos outros dias. Ao retornar para o Caixa Preta em janeiro, me senti mais leve e mais segura ao dançar, em especial nos dias 20 e 22, quando senti que consegui brincar mais.

Conversar com as pessoas ao final do espetáculo e observar as suas reações trouxe a sensação de “missão cumprida”. Muitas estavam emocionadas e várias estavam chorando ou relataram ter chorado de emoção. Acho que o depoimento que mais me emocionou foi o de uma pessoa que agradeceu pelo espetáculo, pois pode relembrar sua infância e as memórias das brincadeiras.

4. Considerações para fechar essa brincadeira

Ao olhar para as perguntas e seus desdobramentos ao longo do meu processo, passo a enxergar e experimentar, cada vez mais, a relação entre improvisar e brincar. Sinto meu corpo mais liberto e atento às suas limitações, sem me cobrar ou me julgar, e com isso aproveito melhor as possibilidades que dançar e brincar me trouxeram e me trazem a todo momento. Nesse sentido, Márcia Duarte Pinho (2013) diz que a brincadeira, ou o jogo, traz o inesperado, o imprevisível, dentro do seu “universo” estabelecido e que quando lidamos com esse inesperado nós improvisamos. Pensar na improvisação a partir desse novo

ângulo me fez perceber que eu improvisava nos mais diversos momentos em que dançava. E isso, geralmente, se dava de forma natural, sem que eu percebesse, e me fez ver o jogo/a brincadeira e a improvisação de outra forma. Essa compreensão me deu certo gás para tentar um pouco mais a cada dia, me deixando menos insegura e mais confortável.

Já Fabiana Marroni Della Giustina (2010) me ajudou a refletir sobre o “vocabulário” de movimentos que eu já tenho em meu corpo. E, também, sobre como tudo que eu já fiz pode trazer algo novo para minha movimentação e que ao experimentar outras coisas esse meu “vocabulário” se ampliará e, conseqüentemente, irá me trazer mais possibilidades de movimentação. Além de aumentar o nosso "vocabulário", criando uma "linguagem corporal" cada vez mais ampla, os jogos contribuem para que tenhamos mais consciência do nosso corpo e da nossa movimentação (DELLA GIUSTINA, 2010).

Jarbas Siqueira Ramos (2017) fala que quanto mais se mergulha no jogo/dança, mas o improvisar acontece pois um está interligado ao outro. Para Jarbas, “ao improvisar, a intenção do dançante/brincante é realizar a sua ação com o mais alto grau de qualidade física, sensitiva, emotiva, sgnica e comunicativa” (RAMOS, 2017, p. 22). Com o avançar das experimentações durante esse ano de trabalho consegui perceber exatamente isso que Ramos diz, quanto mais eu me permitia brincar, quanto mais entrava na brincadeira, mais natural, fluida e segura eu me sentia com minha dança e a possibilidade de improvisar.

Passar a pensar na brincadeira como propulsora para a criação fez com que eu me sentisse mais leve, mais segura de mim e menos preocupada com julgamentos - inclusive os meus próprios -, e me aproximou mais de mim mesma. Como dizem Kropeniscki e Kunz (2020, p. 9) “dançar e brincar são formas de comunicar, são expressões de sentimentos, manifestações de culturas, experiências subjetivas, singulares” e “é o distanciamento de si próprio que leva ao distanciamento tanto do brincar quanto do dançar” (KROPENISCKI, KUNZ, 2020, p. 14).

Perceber as mais diversas coisas relatadas nesse texto no meu corpo e na minha história vem me ajudando a me libertar do “aprisionamento” em que estava. Ter tido a oportunidade de experimentar a brincadeira como alavanca para a criação e improvisação em dança me faz querer brincar e experimentar ainda mais e querer levar isso para outras pessoas. Perceber que a brincadeira/o jogo vem me trazendo mais liberdade, tanto de movimentação, como de expressão, me faz olhar mais para minhas aulas e alunas. O meu desafio agora é pensar em como fazer para que a brincadeira possa estar dentro das minhas aulas de ballet, tanto para crianças, como para adolescentes e adultos. Ou ainda,

como proporcionar que a minha experiência narrada neste relato possa ser vivenciada por outros bailarinos? E mais, como mostrar que a brincadeira pode deixar nossas movimentações cada vez mais potentes? Por ora, vou soprar um pouco mais das minhas bolhas enquanto danço, para ver se as minhas perguntas já não trazem as respostas que procuro.

Referências

CAMPOS, FLÁVIO; RODRIGUES, GRAZIELA ESTELA FONSECA. O Processo BPI e suas Especificidades Epistemológicas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v.5, n.3, p.490–506, 2015. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/index.php/prese-nca/article/view/52182>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2023.

DELLA GIUSTINA, FABIANA MARRONI. Dançar Jogando para Jogar Dançando-A Formação do Discurso Corporal pelo Jogo. **Anais ABRACE**, v.11, n.1, 2010. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3200>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2023.

KROPENISCKI, FERNANDA BATTAGLI; CAMPOS, FLÁVIO. Um retorno atento ao brincar: caminhos possíveis para a dança. **Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil?** [recurso eletrônico] / organizadores: Ana Terra ... [et al.]. – Campinas: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes, p. 1402-1413, 2021. Disponível em: <<http://portalabrace.org/4/index.php/publicacoes/40-publicacoes-digitais/643-e-book-abrace-como-as-artes-da-cena-podem-responder-a-pandemia-e-ao-caos-politico-no-brasil>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2023.

KROPENISCKI, FERNANDA BATTAGLI; KUNZ, ELENOR. Dança: Caminho de possíveis (re)encontros com o brincar e se-movimentar. **Movimento**, v.26, 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mov/a/pztJ5Gbj84q7WnTrgWq3TjK/?format=html>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2023.

PINHO, MÁRCIA DUARTE. Quando a dança é jogo. **Anais ABRACE**, v.14, n.1, 2013. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2804>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2023.

RAMOS, JARBAS SIQUEIRA. O dançar/jogar/improvisar nas danças brasileiras: poéticas de uma encruzilhada. **Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea**. Organização: Ana Carolina da Rocha Mundim – Uberlândia: Composer, p. 11-33, 2017.

RODRIGUES, GRAZIELA. **Bailarino, pesquisador, intérprete: processo de formação / 3 ed.** Lauro de Freitas, BA : Solisluna, 2018. 231 p.

ARTE E TRANSGENERIDADE: PLURALIDADE DE VOZES NOS PROCESSOS CÊNICOS

B Campos¹
Marcelo Rocco²

A segunda metade do século XX foi um período marcado mundialmente por grandes conflitos e revoluções. Eventos geopolíticos tais como a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã, causaram repercussões expressivas no globo, culminando em diferentes ideologias nos mais distintos contextos sociais, o que contribuiu no fortalecimento de pautas sociais relacionadas principalmente às questões étnico-raciais, de gênero e decolonialidade, que é um termo que discutiremos mais à frente. Durante tais décadas, vimos ainda um movimento intenso de descolonização no continente africano e asiático (que se reflete na conquista de independência de países nesses territórios), sem falar no processo de globalização, que traz uma outra perspectiva para o desenvolvimento da arte, da política e da tecnologia a partir de então. Esse processo de conquista de autonomia por parte de territórios e culturas historicamente subjugadas pela colonização e o avanço na visibilidade de pautas marginais, facilitado pela velocidade da informação, criou consigo nas últimas décadas o fortalecimento dos movimentos de resistência nos moldes da contemporaneidade. Essas lutas sociais aos poucos passaram a ganhar visibilidade e desestabilizar a estrutura de poder colonial eurocêntrica e heterocisnormativa na qual fomos inseridos.

Nessa lógica, as teorias sobre performatividade de gênero e transgeneridade passam a ganhar destaque e afrontar diretamente a cultura dominante a partir da ideia da desconstrução do gênero enquanto condição estritamente biológica. Esse aspecto se relacionará aos avanços dos estudos decoloniais³, um fenômeno contemporâneo que busca analisar e questionar as estruturas de poder estabelecidas a partir de uma ótica colonial européia. E para explicar a colonialidade através de uma linha de pensamento latino-feminista, trago aqui um trecho de Lugones, onde a pesquisadora argentina faz o uso

¹ Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

² Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

³ A teoria decolonial ganha força na América Latina a partir dos anos noventa como um movimento que busca se desvincular da produção de conhecimento eurocentrada, a fim de estabelecer espaço para uma episteme latina historicamente anulada pelo poder colonial. Com destaque para pesquisadoras como Aníbal Quijano, María Lugones e Walter D. Mignolo, a teoria decolonial se torna fundamental para o fortalecimento da produção acadêmica latina.

do termo “colonialidade de gênero” para evidenciar a dependência direta das relações coloniais européias com a noção de construção de gênero num contexto de latines e colonizadas. A autora descreve:

A colonialidade de gênero permite-me compreender a opressão como uma interação complexa de sistemas econômicos, racializantes e engendrados, na qual cada pessoa no encontro colonial pode ser vista como um ser vivo, histórico, plenamente caracterizado. Como tal, quero compreender aquele/a que resiste como oprimido/a pela construção colonizadora do lócus fraturado. Mas a colonialidade do gênero esconde aquele/a que resiste como um/uma nativo/a, plenamente informado/a, de comunidades que sofrem ataques cataclísmicos. Assim, a colonialidade de gênero é só um ingrediente ativo na história de quem resiste. Ao focar naquele/a que resiste situado/a na diferença colonial, minha intenção é revelar o que se torna eclipsado (LUGONES, 2014, p. 6).

Dessa maneira, é importante compreender o caráter interseccional da violência colonial. Onde fica explícita a necessidade de uma leitura sócio-cultural ampla que nos permita entender mais a fundo as origens da violência de gênero na América Latina e, sobretudo, no Brasil. Se torna fato que a desconstrução de gênero discutida na contemporaneidade latina tem relação direta com a teoria decolonial.

Digo que a decolonialidade se relacionará aos processos de desconstrução de gênero porque a partir dos movimentos colonizatórios (com destaque aqui às colônias caribenhas e sulamericanas), as noções de construção de gênero sustentadas por séculos pelas populações originárias desses continentes sofreram drásticas alterações, que serão revisitadas, questionadas, e sobretudo confrontadas a partir da onda de estudos decoloniais das últimas décadas. A complexidade de todos esses processos, conectados entre si pela necessidade de resistência da cultura original, dão origem às estratégias de luta vistas ainda hoje, na atualidade. Contra a impossibilidade de exercer suas identidades transgêneras, é que as travestis⁴ brasileiras das décadas de setenta e oitenta passam a criar organizações políticas que as representassem enquanto identidade, representação política essa que até aquele momento não existia.

Ainda trazendo o pensamento de Maria Lugones (2014), é necessário que entendamos a importância da subjetividade dentro da decolonialidade de gênero, isso porque é a partir dela e apenas com ela que é criada a possibilidade de resistir a tal sistema, já que antes da iniciativa de luta, é necessário que se crie a compreensão de quem se é, de onde vêm seus saberes e quais são as influências culturais que constroem sua

⁴ “Travesti” era o termo usado para designar as transfeminilidades num geral naquele momento, questão que desenvolverei mais à frente no texto.

identidade. Essas noções se formam a partir da subjetividade, pois buscando reconhecer nossas identidades e confrontando o tradicional, o europeu, o erudito, o binário, branco e capitalista, é que se cria a ruptura que desestabiliza a ordem colonial e resiste a ela.

Assim, foi com o avanço das estratégias de luta, dos movimentos decoloniais e da necessidade de tornar a subjetividade visível que construímos um campo dentro da performance arte ao qual darei destaque: a performance de resistência. O movimento artístico da performance de resistência nos ajuda a compreender o lugar do corpo trans dentro desse momento histórico. Mas o início de tal linguagem artística foi construído muito lentamente, já que bem antes da consolidação da pauta trans tivemos o surgimento do movimento feminista radical, que ocorreu a partir da década de 60. Segundo Nascimento (2021):

Na tentativa de explicar as condições de opressão da mulher, as feministas radicais procuraram estabelecer uma essência universal que unificasse as lutas feministas. Advogando a existência de uma “natureza feminina”, elas passaram a compreender que a opressão de todas as mulheres estava vinculada ao exercício das funções reprodutivas. (NASCIMENTO, 2021, p. 31).

Na performance de resistência, essa vertente feminista ganha muito destaque nos momentos anteriores aos anos oitenta, mas retomo que esse foi um momento de conflitos sociais intensos, e a falta de representatividade nesse campo artístico passa a incomodar aqueles que se encontravam à margem. Com isso, questões relacionadas à interseccionalidade começaram a surgir como forma de problematizar o enfoque daquelas lutas que se levantavam através da militância e das artes: quais eram as mulheridades⁵ que podiam lutar por seus direitos naquele contexto? Como seria possível ignorar questões de classe, raça e cultura que não estavam sendo pautadas até então? A luta de gênero nesse cenário incluía essas pautas de maneira justa para todes como forma de dar voz mesmo para es sujeites mais marginalizados socialmente?

Com a certeza da grande desigualdade e segregação promovida por aqueles artistas que ganhavam destaque no momento (por mais que o objetivo inicial de tais performances fosse justamente o de questionar corpos colocados à margem, porém sem essa perspectiva interseccional e decolonial), aos poucos pode-se ver a reação a reação:

⁵ O termo “mulheridade” surge de maneira a englobar todos os corpos que performam a feminilidade independentemente da lógica heterocisnormativa e binária de gênero. O termo tem sido usado recentemente no transfeminismo brasileiro por pesquisadoras como Helena Vieira (2015) e Letícia Nascimento (2021).

Durante os anos 80, entretanto, outros aspectos da história pessoal, outras tensões entre *self* e sociedade, começaram a ser cada vez mais explorados pela performance. Classe e raça começaram a receber o tipo de atenção inicialmente dada a gênero, fornecendo uma performance de identidade muito diferente e mais ampla. Enquanto esse ainda é um projeto em processo, uma das características mais distintas da obra de performance, dos anos 1980 e do início dos anos 1990 nos EUA, tem sido o aparecimento de performers e comunidades de espectadores dedicados a estender um tipo de autoexploração e exploração de gênero, que era inicialmente executado na década precedente por mulheres educadas, brancas e de classe média, a mulheres de classe social baixa, homens e mulheres homossexuais, e homens e mulheres de cor (CARLSON, 2009, p. 181).

O fato é que a partir do momento em que o debate feminista branco, de uma elite detentora do poder hegemônico se estabelece nas grandes potências capitalistas dessa época, parcelas sociais até então invisibilizadas (como era o caso de mulheres negras, de classe baixa ou homossexuais) passam a reivindicar suas lutas. E é justamente analisando esse processo histórico de forma mais ampla, que podemos associar tais movimentos sociais às expressões artísticas de resistência daquele momento. No campo da performance artística, essa evolução dos temas dentro das obras conforme o passar das décadas pôde ser vista facilmente:

A obra de performance, baseada primeiramente em material autobiográfico e frequentemente dedicada a dar voz aos indivíduos previamente silenciados, tornou-se, no início de 1970, e ainda permanece nos anos 1990, a maior parte da performance social e politicamente engajada (CARLSON, 2010, p. 187).

Essas performances de resistência, apesar de extremamente importantes para o estabelecimento de lutas sociais que nos acompanham ainda hoje, encontraram certa dificuldade para ganhar espaço dentro do mundo das artes. Isso porque a linguagem político-estética que acompanhava e ainda acompanha esse movimento, com destaque àquela que rompia com a norma branca de uma elite heterocisnormativa reproduzida no início, desestabilizava duplamente as estruturas sociais de poder, pois como se percebe, essas identidades abordavam questões que se contrapunham até mesmo à corrente feminista de destaque no momento, que dava enfoque a tópicos de cunho mais liberal e terminava por apagar questões relacionadas à interseccionalidade, o que hoje identificamos como pontos de luta relacionados à segunda onda do feminismo. Dar espaço de ação a uma mulher negra por exemplo, assim como às identidades que fugiam de um padrão de feminilidade aceito enquanto “mulher”, era desafiar o sistema, dar voz às identidades estruturalmente silenciadas e exploradas durante os últimos séculos, mesmo após o avanço de certas pautas feministas. É com o desenvolvimento dessas influências que construímos no decorrer das últimas décadas a noção de performance de resistência no Brasil.

Apesar da existência de diversas personalidades transgêneras no decorrer da história, em diferentes contextos sociais e culturais, nosso recorte será voltado à história da luta trans no Brasil, mais especificamente a partir do período da ditadura militar brasileira da segunda metade do século XX. Durante esse momento, um dos grandes impactos causados pela Guerra Fria foi o estabelecimento de consecutivas ditaduras militares cruéis de cunho conservador na América Latina. Essa relação é constituída pela estratégia capitalista estadunidense de barrar os avanços do comunismo cubano, que se mostrava uma potência relevante e ameaçadora para os Estados Unidos, tanto por uma ótica geopolítica quanto econômica daquele momento. Para barrar tal “avanço comunista” principalmente após o marco da Revolução Cubana ocorrida no ano de 1959, o país norte americano passa a apoiar o crescimento de movimentos conservadores militares nos países latinos e caribenhos que, aos poucos, estabelecem os seus governos em toda a região. Essa série de ditaduras militares causaram um impacto inimaginável nas próximas gerações das nações que viveram a implementação de tal sistema, (principalmente quando tratamos de questões relacionadas à diversidade e aos direitos humanos) esse processo político passa a ganhar notoriedade com o início da ditadura brasileira instaurada no ano de 1964, já que o Brasil representava enorme influência territorial e populacional dentre os Estados ao redor. É em meio a esse cenário político que certas pautas da comunidade transgênera passam a ganhar visibilidade, a se orientar pelo surgimento do vírus do HIV, a consequente estigmatização desses corpos e a constante violência policial contra expressões trans.

Porém, é necessário compreender que a proeminência desse tema na sociedade brasileira acontece a partir de um recorte bastante específico de expressão de gênero. Mesmo sabendo que identidades transgêneras (re)existiram durante toda a história humana, a evidência dos corpos trans com vulva, por exemplo, sempre sofreu um grande apagamento social. Um apagamento que, hoje, tem sido debatido (mesmo que ainda de forma ainda incipiente), mas essa não era a realidade dos primeiros corpos trans a expressarem publicamente seu gênero dentro da comunidade trans brasileira moderna das últimas décadas do século XX. Há aproximadamente seis décadas, com o início de uma visibilidade mais latente da comunidade e cultura gay cismasculina nas grandes cidades, surge também a possibilidade de expressões femininas nos espaços onde tais comunidades tinham alguma liberdade para se expressar. Nesse contexto social dos anos

finais da década de 1960 e início dos anos 1970, “travesti” aparecia como um estado de espírito, como uma performance, e não ainda como identidade de gênero:

Nesse período, o termo ‘Travesti’ não era utilizado como categoria propriamente identitária. Geralmente ele aparecia em expressões como: “ter um travesti” e “estar em travesti”. As “bichas” muitas vezes realizavam festas e concursos nos quais se vestiam com indumentárias femininas e assim apareciam “em travesti”, prática que era proscrita para os “bofes”. Um bom exemplo desses eventos eram os famosos bailes de travestis realizados durante o carnaval no Rio de Janeiro (CARVALHO et al., 2013, p. 322).

Mas a compreensão dessas expressões femininas aqui, ainda não eram entendidas enquanto expressões transgêneras, e por muitas vezes realmente não eram, e se tratavam apenas de expressões afeminadas de corpos cisgêneros. Como naquele momento a identidade trans ainda não era entendida tal qual atualmente, homens homossexuais eram minorizados apenas por possuírem expressões “demasiadamente femininas para um homem”, mesmo se tratando de homens cisgêneros. O estigma era imposto a partir do “ser feminino”, e não necessariamente sobre as identidades de gênero reafirmadas conscientemente por esses sujeitos.

O ponto é que essa feminilidade era rejeitada abertamente pela população gay cismasculina brasileira durante as décadas de 1960 e 1970. Isso por conta da busca da “conquista de respeitabilidade sexual” por essa classe (CARVALHO e CARRARA, 2013), que via as bichas como um problema para a imagem homossexual, um problema num processo de conquista de espaços, acolhimento e representatividade. Se associar ao feminino e abraçar tais expressões de feminilidade seria para esses corpos cismasculinos aceitar um espaço de exclusão social, um espaço de violência de gênero e sua estigmatização. O feminino mais uma vez é posto à margem, alvo da estrutura normativa de gênero e sexualidade vigente fortalecido pela violência estatal de um governo antidemocrático. E relacionando a nossa história aos conflitos geopolíticos aqui contextualizados, nos ateremos a partir de então à estruturação da violência estatal brasileira dessas seis últimas décadas e seus consequentes impactos para a comunidade transgênera brasileira atual.

Então, a realidade ditatorial latina, caribenha, e consequentemente a brasileira, como já disse, passa a criar políticas diretamente voltadas ao apagamento desses corpos já historicamente estigmatizados pelo Estado. Pessoas em situação rua, indígenas, negres, homossexuais, transgêneros e qualquer outra expressão que colocasse em risco o sistema conservador imposto nesses países, passaram a ser alvo direto do poder vigente. Através

de torturas, segregação social, ameaças, sequestros e extermínios, o governo militar brasileiro passa estabelecer uma exclusão estratégica que legitimará outras futuras medidas genocidas pelo Estado brasileiro. Todo esse contexto de violência e exclusão evidentemente se relaciona à uma das mais repercutidas pandemias da história contemporânea: a pandemia de AIDS. Por essa razão, a população LGBTQIAP+, com destaque às pessoas trans, passa a ser ainda mais reprimida.

Com o surto de AIDS que teve seu início nos anos 80, e a pouca informação disponível sobre o tratamento daquele vírus até então desconhecido, toda a ideia que se tinha da comunidade travesti e homoafetiva até então foi drasticamente reformulada: o “câncer gay” passa a ser a imagem que se reproduz de nossa comunidade. Os impactos do vírus do HIV para a comunidade LGBTQIAP+ foram imensos, e é importante apontar que esses foram sentidos principalmente para as parcelas que já se encontravam em situação de maior vulnerabilidade social, como era o caso das travestis que se prostituíam em pontos de prostituição dos grandes centros urbanos do país.

Tais eventos precederam uma operação policial organizada diretamente para a repressão da comunidade trans paulistana. Porém, já antes dessa operação ser implementada na capital paulista, a polícia já agia a favor da “limpeza da cidade”. Ainda durante a ditadura, no ano de 1980, já eram criadas estratégias para coagir essa população e que apenas legitimaram a violência promovida nos anos futuros. Uma importante política de segregação foram as chamadas “rondas”, promovidas pelo delegado José Wilson Richetti, que continuaria envolvido em tais medidas de violência nos próximos anos:

As rondas, que se tornaram política de segurança oficial do Estado, tinham por objetivo, nas palavras de Richetti: “limpar a cidade dos assaltantes, traficantes de drogas, prostitutas, travestis, homossexuais e desocupados”. Em 1º de abril de 1980, O Estado de S. Paulo publicou matéria intitulada “Polícia já tem plano conjunto contra travestis”, no qual registra a proposta das polícias civil e militar de “tirar os travestis das ruas de bairros estritamente residenciais; reforçar a Delegacia de Vadiagem do DEIC para aplicar o artigo 59 da Lei de Contravenções Penais; destinar um prédio para recolher somente homossexuais; e abrir uma parte da cidade para fixá-los”. A matéria cita ainda o delegado Paulo Boncristiano, na época lotado na Delegacia Seccional Sul, para quem “estão dando excessiva liberdade a estes homossexuais que tomaram conta das ruas importantes da Capital e de bairros estritamente residenciais”. Segundo consta de declaração de Richetti à imprensa, de 300 a 500 pessoas eram levadas por dia para delegacias. No dia 31 de maio de 1980, a Secretaria de Segurança Pública do Estado publicou nota oficial elogiando tanto as operações de rondão, como as condutas do delegado Richetti. (MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO, 2022).

E como se não bastasse o prestígio que já recebia pelos militares no momento, Richetti é homenageado postumamente passando a nomear a Delegacia Seccional de Polícia Centro. A cidade de São Paulo era o foco da promoção do extermínio da população transgênera na época. Isso é comprovado com a operação policial que acontece alguns anos após o fim da ditadura militar a partir de 1987.

Foi justamente no maior centro urbano brasileiro, que uma operação policial de extermínio à população trans teve início. Em 1987, nos dias finais de fevereiro na cidade de São Paulo, é lançada pela Polícia Civil do Estado de São Paulo a “Operação Tarântula”:

A polícia Civil do Estado resolveu entrar no ‘combate’ à AIDS na cidade de São Paulo. Com este objetivo, foi lançada na madrugada de anteontem a ‘Operação Tarântula’, um comando especial de policiamento que visa realizar detenções em flagrante de travestis nos principais locais de prática do ‘trottoir’ - aliciamento de ‘fregueses’ nas vias públicas. As primeiras ações da ‘Tarântula’ já resultaram em 56 detenções, segundo Márcio Prudente Cruz, 52, delegado-chefe do Departamento das Delegacias Regionais de Polícia da Grande São Paulo (Degran). Cruz afirma que a operação deverá durar o ano todo. [...]

Segundo Cruz, o objetivo da ‘Operação Tarântula’ é basicamente ‘espantar a freguesia’ e assim diminuir a propagação da doença. ‘Os tempos de Nostradamus estão chegando’, diz. Ele afirma acreditar que estamos num período pré-apocalíptico. [...]. A respeito do nome dado à operação policial, Cruz diz que a autoria é do delegado Aranha. “A Tarântula tem vários braços, braços longos, e o objetivo é atingir várias ruas e várias avenidas onde se efetua o ‘trottoir’ indecente”. (FOLHA DE SÃO PAULO, 1987, p. A 20).

Determinada a acabar com o suposto “trottoir indecente”, a polícia paulistana passa invadir boates, pontos de prostituição e até mesmo as residências de mulheres transgêneras. Após a abordagem, essas mulheres eram levadas à força para as delegacias da capital, onde eram submetidas a tortura e privação de liberdade injustificada. Isso quando não eram exterminadas nas portas das boates ou mesmo dentro de suas próprias casas.

Os casos foram inúmeros e estima-se que ao menos trezentas pessoas foram detidas durante a breve duração da operação, que teve seu término estabelecido em 10 de março, onze dias após o início, depois da repercussão negativa da brutalidade das ações policiais. Porém, apesar das terríveis consequências e mesmo após declarado o seu término, os crimes da Operação Tarântula foram aos poucos omitidos de nossa história recente, e o que fica é o estigma imposto ao corpo trans:

A redemocratização burguesa no Brasil carregou, e muito, as marcas das estruturas sociais já instaladas no país. Os pilares do racismo e do machismo – elementos da transfobia – encontrou ambiente confortável nos desdobramentos da Constituição de 1988. As instituições arquitetadas e reorganizadas excluíam – e ainda excluem de forma orgânica – os corpos dissidentes da centralidade social e impediam participação efetiva destes na construção de uma nova realidade deveras democrática. Seriam os mecanismos de Tarântula reciclados e reaplicados? (PIRES, 2021, p. 1).

É possível estabelecer uma evidente conexão entre as políticas de extermínio trans idealizadas por aquele governo ditatorial e o estigma social ainda vivido por nós na impossibilidade de exercer nossas identidades e pertencer a espaços de forma minimamente confortável (apenas para dizer o mínimo, já que assassinatos e abusos motivados pela transfobia são uma realidade alarmante no Brasil).

Porém, é importante ressaltar que o todo o apagamento construído sobre esse recorte na história não se deu por falta de luta e resistência, muito pelo contrário, já que apesar de tamanha repressão, esse foi um momento crucial para o fortalecimento de coletividades LGBTQIAP+ brasileiras. Novamente ligando luta à arte e ainda durante o ano de 1987, é assassinado no dia 23 de dezembro o artista Luís Antônio Martinez Corrêa⁶, grande figura do teatro moderno brasileiro morto com 107 facadas por motivações de caráter evidentemente homofóbico. O homicídio se torna um marco para a classe artística e LGBTQIAP+, o que trouxe questionamentos sobre a vulnerabilidade vivenciada por aqueles artistas não pertencentes a uma lógica heterocisnormativa e binária de gênero. Era preciso levantar essa pauta: qual era o espaço dedicado às questões de gênero e sexualidade dentro das artes cênicas?

Por conta dos inúmeros casos que vinham à tona, a atenção que a violência contra a nossa população ganhava nas grandes metrópoles dá origem ao documentário “Temporada de Caça” (MOREIRA, 1988), que busca desvendar a motivação de tamanha brutalidade e anuncia a formação de grupos de resistência a partir da impunidade dessas ações:

[...] filmado entre 1987 e 1988 e lançado em 1988, exatamente no momento em que ocorria a Operação Tarântula [...], o documentário inicia uma série de explicações

⁶ Irmão caçula do famoso teatrólogo Zé Celso, Luís foi responsável pela direção de importantes obras teatrais durante sua carreira, como foi o caso da peça musical “Ópera do Malandro” (escrita por Chico Buarque de Holanda) montada em 1978, e o clássico russo “O Percevejo” (do dramaturgo socialista Maiakóvski) apresentado entre os anos de 1981 e 1983. De caráter fortemente político, o trabalho de Luís explorava um teatro coletivo e de resistência dentro do contexto ditatorial de nosso país, deixando um grande legado para o teatro brasileiro do século XX.

sobre a violência direcionada à população LGBTI de São Paulo e do Rio de Janeiro e aponta como acontecimento motivador o assassinato brutal do diretor de teatro Luís Antônio Martinez Correa, irmão do também diretor Zé Celso. A impunidade do crime de cunho visivelmente “lgbtifóbico” ocorrido em 1987 mobiliza pessoas vinculadas às artes e à dramaturgia, que fazem uma série de protestos públicos e denúncias [...] (CAVALCANTI et al., 2018, p. 183).

Tais protestos geraram repercussão principalmente dentro da própria comunidade LGBTQIAP+, e cada um dos crimes violentos motivadores dessa reação foram de grande impacto à luta trans do nosso país. O limite já insustentável de todas aquelas opressões passa a mobilizar grupos de militância que ganham cada vez mais visibilidade e em escala nacional, o que reflete diretamente no avanço de pautas da comunidade transgênera das últimas décadas. Organizações sociais de grande alcance, como é o caso da ANTRA¹ (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), por exemplo, têm sido responsáveis por promover ações que visem a qualidade de vida de transgêneres e o mapeamento da violência enfrentada por nós. Com o crescimento da pauta e o desenvolvimento dessas organizações, o MONART (Movimento Nacional de Artistas Trans) surge como um grupo de resistência pela representatividade trans dentro das artes. A criação do grupo se dá a partir da necessidade de melhores oportunidades e condições de trabalho para a classe trans artística.

Com o “Manifesto Representatividade Trans”, documento emblemático para sua trajetória, o MONART convida a classe artística a questionar o apagamento da comunidade transgênera dentro da profissão, além de fazer um apelo ao fim do transfake (discussão motivada a partir do espetáculo “Gisberta”, onde o ator cis Luís Lobianco representou a travesti brasileira que deu o nome à peça). Pautado por esses e outros exemplos recentes de estigmatização de artistas trans, o manifesto conclui:

Nós estamos aqui e existimos. Chega de Trans Fake.
Cansamos de servir apenas como experimentos exóticos para teatro, cinema, televisão e trabalhos acadêmicos.
Queremos e precisamos de oportunidades, de empregos.
Convidamos as pessoas cisgêneras a olhar/conhecer nossos trabalhos de perto.
Sem as pessoas cisgêneras como nossas aliadas, não conseguimos acessar os espaços da arte, pois esses espaços foram estruturados para que nós não estivéssemos neles. Nós, artistas, podemos questionar opiniões, mudar essa visão transfóbica estrutural, abrir corações e mentes. Precisamos de empatia.

¹ A ANTRA é criada no ano 2000 na cidade de Curitiba como forma de unir organizações voltadas ao enfrentamento à transfobia. Com mais de 80 filiações de coletivos e instituições atuantes na luta trans, a associação é atualmente a maior rede de representação transgênera da América Latina e Caribe.

Este manifesto visa sensibilizar e conscientizar: autores, escritores, dramaturgos, diretores, produtores, cineastas, assistentes, equipes técnicas, produtoras, agências de atores, SATED, publicitários, grupos, associações, coletivos artísticos, atores e atrizes cisgêneros.
Resistiremos e Lutaremos!
Juntos somos muito mais fortes (MONART, 2017).

A partir da criação do MONART e do lançamento do manifesto, a pauta conquista vagarosamente espaços de visibilidade na cena artística. Esse é o caso do “Manifesto Transpofágico”: escrito e encenado por Renata Carvalho, o espetáculo tem sua estréia em 2019 a partir da pesquisa “transpóloga” que a artista desenvolve desde 2007, explorando a antropologia do corpo travesti.

Renata, fundadora do MONART, traz consigo a experiência social de um corpo travesti através da cena. Abordando a violência, a estigmatização e a sexualização de nossos corpos, a atriz se coloca no palco enquanto corpo despido (literal e metaforicamente) para a humanização e sua conseqüente construção do afeto. No formato de um monólogo, a obra permite que a artista explore o contato com o público de forma incisiva e provocativa, suscitando o deslocamento do corpo trans do espaço de subjugação e colocando-o ao centro. O “Manifesto Transpofágico”, assim como outras tantas referências da arte transgênera atual brasileira, nos traz um olhar para a história da construção do gênero a partir das influências socioculturais vividas nas últimas décadas. Dessa forma, nossa arte se expressa enquanto resistência nos permitindo lutar contra um estigma transfóbico construído historicamente, além de fazer viva essa memória, de luta e visibilidade.

Referências

CARLSON, MARVIN. **Performance: Uma Introdução Crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARVALHO, M.; CARRARA, S. **Em direção a um futuro trans? Contribuição para a história do movimento de travestis e transexuais no Brasil**. Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana, p.319-351, 2013.

CAVALCANTI, C.; BARBOSA, R.B.; BICALHO, P.P.G. (2018). Os Tentáculos da Tarântula: Abjeção e Necropolítica em Operações Policiais a Travestis no Brasil Pós-redemocratização. **Psicologia: Ciência e Profissão**, 2018, v.38, p.175-191.

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. **José Wilson Richetti - Biografia**. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 2022. Disponível em: <<http://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/jose-wilson-richetti/>>. Acesso em: 30 de dezembro de 2022.

LUGONES, MARÍA. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.22, n.03, 2014.

NASCIMENTO, LETÍCIA. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

PIRES, LUCAS. **Operação Tarântula, Ditadura Militar e Ausência de Travestis nas Instituições**. Uberlândia: SintetUFU, 2021. Disponível em: <<http://www.sintetufu.org/noticias/sintet/operacao-tarantula-ditadura-militar-e-ausencia-ee-travestis-nas-instituicoes/>>. Acesso em: 18 de novembro de 2022.

POLÍCIA Civil “combate” a Aids prendendo travestis. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 de mar. de 1987. Cidades. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9793&anchor=4104163&origem=busca&originURL=&pd=13ed0ae2ffbc13f870d6502b0d4fb452>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2023.

MONART. **Manifesto “Representatividade Trans”**. São Paulo, 12 de jan. de 2018. Facebook: Representatividade Trans. Disponível em: <<https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/pfbid0hp1Sqzb69C9vDx77RTLpLc94zKzrQ2yb8XWYewAVvt rTWb LHsCeW67Mz5EjnbbC8l>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2023.

A DRAMATURGIA DE LEVI HALL DE MOURA NA HISTÓRIA DO TEATRO PARAENSE

Yasmin de Almeida Ramos¹
José Denis de Oliveira Bezerra²

RESUMO

Este artigo apresenta a dramaturgia de Levi Hall de Moura na história do teatro paraense. A partir da análise da peça *Maiandeuá* (1944), propomos uma reflexão acerca: dos sentidos poéticos e socioculturais dessa obra; das relações entre a sua escrita e os modos de pensar e fazer teatro na Belém dos anos 1920; e do modo de pensar o contexto sociocultural brasileiro e amazônico do século XX. Assim, utilizamos a pesquisa documental, em jornais e revistas, ao Acervo Público Digital da Biblioteca Arthur Vianna (Belém/PA) e da leitura das obras do autor, reunidas em Martins, Soares & Magalhães (2022).

Palavras-Chave: Levi Hall de Moura; Dramaturgia; História; Teatro Paraense.

ABSTRACT

This article presents the dramaturgy of Levi Hall de Moura in the history of theater in Pará. Based on the analysis of the play *Maiandeuá* (1944), we propose a reflection on: the poetic and sociocultural meanings of this work; the relationship between his writing and the ways of thinking and doing theater in Belém in the 1920s; and the way of thinking about the Brazilian and Amazonian sociocultural context of the 20th century. For this purpose, we used documentary research, in newspapers and magazines, to the Public Digital Collection of the Arthur Vianna Library (Belém/PA) and the reading of the author's works, gathered in Martins, Soares & Magalhães (2022).

Keywords: Levi Hall de Moura; Dramaturgy; History; Paraense Theater.

1. Introdução

O presente artigo apresenta os resultados do processo de pesquisa de iniciação científica desenvolvido sobre a dramaturgia de Levi Hall de Moura na história do teatro paraense, com a finalidade de contribuir e ampliar os estudos sobre o fazer teatral no Pará.

Neste sentido, buscamos problematizar o lugar da dramaturgia na produção teatral amazônica paraense, tomando como base as obras de Moura, no campo teatral, para perceber como esse autor representou aspectos culturais da região em sua escrita dramática.

O que nos motivou e justificou a pesquisa é a necessidade de confrontar a marginalização da dramaturgia amazônica na história do teatro nacional. Por isso

¹ Graduada do curso de Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal do Pará. Formanda do Curso Técnico de Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA. Integrante do Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia. Bolsista PIBIC-ET/CNPq. E-mail: yasminalmeidamos@gmail.com.

² Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes e da Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará. E-mail: denisbezerra@ufpa.br.

objetivamos compreender o período histórico e sociocultural brasileiro e amazônico em que o autor produziu suas obras teatrais; refletir sobre os sentidos poéticos e socioculturais de suas peças; e analisar as relações entre dramaturgia e os modos de pensar e fazer teatro na Belém do século XX.

O processo de pesquisa partiu do trabalho documental, como metodologia, para o levantamento de fontes que nos possibilitou analisar, em uma perspectiva histórica teatral, a produção dramaturgical de Levi Hall de Moura. Dessa maneira, com o material coletado, traçamos o perfil biográfico do autor estudado, destacando suas ocupações e textos produzidos, ao longo da carreira, em jornais e revistas encontrados no Acervo Digital da Biblioteca Arthur Vianna (Belém/PA). Em seguida, buscamos analisar a peça *Maiandeuá* (1944), única das obras do autor a ser encenada até então.

Diante disso, propõe-se, primeiramente, traçar o perfil bibliográfico do autor estudado, destacando suas ocupações e textos produzidos, ao longo da carreira, em jornais e revistas encontrados no Acervo Digital da Biblioteca Arthur Vianna (Belém/PA). Em seguida, busca-se analisar a peça *Maiandeuá* (1944), única das obras do autor a ser encenada até então.

Ao final do trabalho, nosso objetivo será enfatizar a relevância e a importância do autor para a história dramática e teatral brasileira e amazônica, mostrando que a sua produção é responsável por criar um ambiente representativo do imaginário amazônico, sem deixar de ser crítico, sendo esse um ponto moderno presente em seus textos.

2. Levi Hall de Moura

Proveniente do Reino Unido, a família Hall chegou ao Brasil e residiu, primeiramente, no município de São José de Ribamar, no Maranhão, onde nasceu Angelina Hall, mãe de Levi. Ao casar-se com o paraense Álvaro Rodrigues de Moura, a então Angelina Hall de Moura mudou-se para a capital paraense para viver ao lado do marido. Em Belém, teve três filhos: José de Ribamar Hall de Moura, Levi Hall de Moura e Sílvio Hall de Moura.

Levi Hall de Moura, o segundo filho, nasceu no dia 1^a de outubro de 1907. Durante sua infância, estudou o ensino primário no Externato Silva, localizado, à época, na rua Presidente Pernambuco, em frente ao grupo Escolar José Veríssimo. Em 1917, aos 10 anos de idade, Levi perde o pai e sua mãe torna-se uma viúva que precisa cuidar de três crianças sozinha. Foi um período difícil para os Hall de Moura, que tiveram muitas

dificuldades financeiras e nem dinheiro para comprar sapatos possuíam, como bem coloca Júlio Victor dos Santos Moura, filho de Levi, no trecho: “Pobres, as crianças, depois adolescentes, não possuíam nem sapatos para ir à escola. Por isso, frequentavam as aulas de tamanco” (MOURA, 2020).

Em 1920, aos 13 anos, Levi tornou-se diretor do *Estado do Pará infantil* (Estadinho), suplemento cultural do jornal *O Estado do Pará*, do qual seu irmão mais velho, José Ribamar, era o redator principal. Coursou o secundário no Colégio Estadual Paes de Carvalho, onde, no último ano de curso, esteve como redator principal do mensário do corpo estudantil, o *GPC*, e terminou o preparatório com distinção em Português, História Universal e Filosofia.

Ao trabalhar no mensário do Colégio Paes de Carvalho, o jovem escritor começou a sua trajetória literária produzindo poesias para os alunos de sua escola. A maioria dos seus poemas encontrados, por seu filho Arnaldo Moura³, datam do ano de 1924: *Súplica*, *Da angústia das horas* (6 de março), *Flama Indiscreta* (6 de março), *Seios* (6 de maio), *Do Modernismo dos meus versos* (4 de agosto), *Solteirona*; além de outros datados do ano anterior, como *Beijos* (março de 1923) e *A todos que compreendem* (1923-1924).

No ensino superior, graduou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade do Largo da Trindade, obtendo o grau de Bacharel em advocacia em 1º de janeiro de 1934, sendo orador oficial da solenidade. Em seguida, Levi Hall de Moura ingressou na magistratura como juiz, em 1954, e foi defensor público na Justiça Militar Federal. Em meio à área jurídica, foi advogado, promotor público, consultor jurídico, escrivão de polícia, pretor e juiz de direito. Exerceu, também, cargos em vários territórios do Norte do país, desde o Pará até o Acre.

No Magistério, atuou como professor de Língua Portuguesa da Academia Livre de Comércio da Fênix Caixeiral Paraense, do Ginásio Acreano, da Escola Normal do Rio Branco, no Acre, e do Colégio Estadual Paes de Carvalho, em Belém. Lecionou, ainda, História da Civilização, História do Brasil, História do Comércio e Legislação Fiscal.

Os periódicos em que mais publicou foram os jornais *Folha do Norte* e *Folha Vespertina*, ambos do estado do Pará. Assim, após uma série de publicações, em capítulos, no suplemento de Arte e Literatura do Jornal *Folha do Norte*, Levi publica *Esquema da Origem e da Evolução da Sociedade Paraense* (1957), um ensaio de sociologia, história,

³ Disponíveis em: Levi Hall De Moura Escritor Poeta Teatrólogo. Acesso em: 18/11/2022 às 11:47.

política, religião, filosofia, linguística e etnologia. Mais adiante, como romancista, na década de 1970, publicou a obra *O Terreno e o Infante*, a qual discorre sobre a trajetória de um personagem sem nome que enfrenta diversos problemas em sua vida pessoal e começa a apresentar mudanças estranhas de comportamento.

Foi membro da *Academia Paraense de Letras*, fundada por Gengis Freire de Souza e pelo Patrono Bruno Seabra. Na Instituição, que frequentou até os últimos dias de sua vida, ocupou a cadeira de número 8. Pela APL e, também, pela já extinta Editora Cejup, responsável por muitas das publicações de autores paraenses, publicou postumamente o ensaio *Papel das Camadas médias nas revoluções de classe (1986)* e o romance *Oceano Perdido (1986)*.

Aos 74 anos, vítima de parada cardíaca, Levi Hall de Moura faleceu em 24 de abril de 1983, deixando filhos, netos e bisnetos. Em 2007, foi homenageado pela Academia Paraense de Letras, no transcurso de seu Centenário de Nascimento, na Semana Cultural da APL e, no dia 3 de abril de 2020, os familiares de Levi conseguem, na justiça, a anistia política ao autor que, durante a ditadura militar, foi perseguido pelos militares por conta de seus posicionamentos partidários e sociais.

PORTARIA Nº 996, DE 3 DE ABRIL DE 2020 A MINISTRA DE ESTADO DA MULHER, DA FAMÍLIA E DOS DIREITOS HUMANOS, no uso de suas atribuições legais, com fulcro no artigo 8º do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias da Constituição Federal de 1988, regulamentado pela Lei nº 10.559, de 13 de novembro de 2002, publicada no Diário Oficial da União de 14 de novembro de 2002, e considerando o resultado do parecer proferido na 2ª Sessão do Conselho da Comissão de Anistia, realizada no dia 19 de fevereiro de 2020, no Requerimento de Anistia nº 2010.01.66839, resolve: Declarar anistiado político post mortem LEVI HALL DE MOURA, filho de ANGELINA HALL DE MOURA, nos termos do artigo 1º, inciso I, da Lei nº 10.559, de 13 de novembro de 2002. DAMARES REGINA ALVES (Diário da União, 2020, p. 62).

Diante disso, é possível observar que a vida de Levi foi marcada por muitos momentos importantes e diversas formações que contribuíram para formar o dramaturgo e escritor que aprofundaremos a seguir.

3. O Dramaturgo

Ao longo de sua carreira como dramaturgo, Levi Hall de Moura publicou sete peças de teatro. São elas:

- (1) *Duas Famílias Paraenses* (1937);
- (2) *Maiandeuá* (1944);
- (3) *Símbolos* (1948);
- (4) *O Lobisomem* (1957);
- (5) *Sangue para a Paz* (1959);
- (6) *Severa Romana* (1961);
- (7) *O Reino Encantado* (1976).

Das sete, apenas *Maiandeuá* foi encenada. As outras seis peças nunca foram montadas para a cena teatral. Mais recentemente, no ano de 2022, Bene Martins, Mailson Soares e Zeffa Magalhães publicaram a obra *Peças Teatrais: Levi Hall de Moura*⁴, na qual são apresentadas duas peças, antes inéditas ao público, intituladas *Moça Casamenteira* e *Linha de Cura*.

3.1. *Maiandeuá*: a peça

A peça *Maiandeuá*, publicada em 1955, mas originalmente escrita em 1944, retrata, em primeiro plano, o cotidiano de uma comunidade simples e humilde, situada na Vila da Barca, área periférica do bairro do Telégrafo em Belém do Pará, nos anos 1940. As moradias das pessoas que vivem nesse local são de madeira, no estilo de palafitas. Ao lado desses lares, está localizado um manguezal. Pontes fazem a ligação entre as casas e evitam o contato direto com a lama. O mar está sempre presente, pois essas pessoas moram próximas ao rio. As águas, logo no início da dramaturgia, estão revoltas.

Na primeira cena da história, as personagens Coló e Noca são introduzidas aos leitores como duas comadres, que estão, cada uma em frente à porta de sua casa, conversando sobre as marés e, em seguida, sobre seus filhos. Esse momento da peça é marcado pelo diálogo entre as duas mulheres, durante o qual Noca revela suas preocupações com sua filha Joana, por, segundo a mãe, “não era deste mundo” e, ao nascer, a menina já era muito querida “da gente do fundo”.

⁴ Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/bitstream/prefix/1030/1/Livro_PecasTeatraisLevi.pdf>. Acesso em: 18 de novembro de 2022 às 11:56.

Joana, filha de Noca, é uma menina muito inteligente e curiosa. A trama da peça coincide com o principal desejo da protagonista: conhecer *Maiandeuca*. Como apresenta a jovem, *Maiandeuca* seria uma terra encantada localizada entre os municípios de Marapanim e Maracanã, no Pará, onde há inúmeras praias. Coló já diz à comadre logo na cena inicial que essa terra misteriosa é “cousa do Fundo” e diz para a mãe de Joana ter cuidado com a filha e mantê-la longe d’água. A menina acaba sofrendo um afogamento e desaparece após cair nas águas turvas do rio.

No início do segundo ato, passados sete anos, encontram-se Noca e Coló conversando novamente em frente às suas casas. Dessa vez, as mulheres falam sobre as diferenças entre ricos e pobres, destacando que somente os menos afortunados são infelizes e vivem no desamparo. Joana reaparece, misteriosamente, interrompendo o diálogo entre as duas comadres, relatando que estava em *Maiandeuca*, e diz que retornou para buscar todos ali para regressarem com ela à ilha. A menina coloca que a terra encantada é “felicidade” e “amor”, que todos serão felizes no paraíso submerso.

No terceiro ato da peça, são apresentados dois médicos legistas, Pinto Lobo e Xavier Vale, que discutem sobre a veracidade das alegações e relatos da protagonista acerca da ilha submersa. Ambos estão convictos que a jovem é enferma da imaginação e que tenta fazer com que todos os cidadãos da Vila da Barca cometam suicídio atirando-se ao mar e, por isso, insiste que a solução ideal é internar Joana em um manicômio.

Luiz Raul, advogado, é outro doutor presente na discussão. Ao contrário dos dois colegas, tenta defender a integridade dos relatos feitos pela filha de Noca e procura fazer com que os demais compreendam que talvez a menina possa estar dizendo a verdade e não pretende machucar ninguém, mas os dois médicos pouco escutam as palavras do defensor de Joana.

Os três doutores convocam a menina desaparecida para questioná-la sobre seu sumiço de sete anos e perguntam sobre o local misterioso onde esteve durante todo esse tempo. O mais inquisidor de todos, Pinto Lobo, não acredita nas palavras de Joana e insiste em afirmar que a jovem influencia as pessoas a seguirem o caminho para morte.

O drama termina com Joana conseguindo fugir dos doutores pela porta dos fundos da casa em que estava. Algumas indicações no texto pontuam que um corpo caiu na água, houve alguns gritos, pessoas correram pelas pontes da Vila da Barca e ouviram-se dois tiros de revólver. Em seguida, a personagem Lurdes, esposa de Pedro, melhor amigo de infância de Joana, de quem todos na comunidade diziam ser o futuro marido, caso a menina

não tivesse sumido, aparece correndo enfurecida dizendo que Joana levou o seu marido para o fundo das águas.

3.2. Maiandeuá: o imaginário amazônico

A ilha de Maiandeuá é real e está localizada numa região próxima ao município de Maracanã, no estado do Pará, Norte do país. Sua formação compreende as vilas de Algodual (sendo a mais famosa delas e, por consequência, associada à própria localidade), Fortalezinha, Mocooca e Camboinha. Esse lugar apresenta a dicotomia de ser real, com uma representação geográfica e histórica próprias; e imaginário, ao ser misterioso e guardar acontecimentos ditos fantásticos.

Para o nome da cidade encantada de Joana há algumas origens possíveis na história. A primeira delas é proposta por Elizel Paixão (1994 apud SOUZA, 1999). Segundo ele, *Maiandeuá* vem de *nheengatu*, palavra tupi que significa “*Língua Boa*”.

[...] Misturou-se assim, termos portugueses com indígenas. A palavra ‘mãe’, por exemplo, foi traduzida para ‘Mäya’, adicionando-se a isso outros sufixos tupinambás”. [...] Mäyaduva, ou Mäyaduba, onde ‘Duva’ ou ‘Duba’ significam ‘cheio’. Ou ainda ‘Deua’ = muitos. Na época das Sesmarias muitos colonos pleiteavam terras na ilha de Mayanduva, depois Mäyadeua - lugar de muitas mães.

Outro significado para *Maiandeuá* foi definido pelo historiador Carlos Rocque, ao caracterizar a ilha como:

Linda praia cheia de dunas, existente nos limites dos municípios paraenses de Marapanim e Maracanã. O vocábulo significa Lugar dos Maias, o que leva a supor que por ali andaram em emigração, os indígenas Maias. Existe uma lenda que lá há uma cidade submersa, cheia de riquezas sem conta (1968, apud SOUZA, 1999).

A lenda de *Maiandeuá* remonta ao chamado Sebastianismo, em Portugal, que seria a ideia messiânica de que o rei D. Sebastião, morto na batalha de Alcácer-Quibir, na segunda metade do século XVI, estaria, na verdade, vivo e se encantara para, em breve, retornar ao seu povo com um exército a fim de libertá-lo dos povos invasores (MAUÉS, 2005). Apesar de a história de D. Sebastião ter iniciado na Europa e compor o imaginário da população de tal continente, a ideia do encantamento do rei ainda ganhou desdobramentos em terras brasileiras, mais especificamente na Amazônia.

Os seres *encantados* estão presentes na tradição do imaginário amazônico a partir da mistura de lendas e mitos provenientes dos próprios saberes das comunidades

caboclas, indígenas e negras com outros de culturas externas ao Brasil, como as europeias. Loureiro (2002) define *encantaria* como:

[...] um lugar no fundo dos rios, onde os deuses e mitos habitam. A encantaria é um olímpio submerso, é um lugar da moradia dos deuses que estão repousando no fundo dos rios. Por isso eu imagino que a paisagem amazônica é amazônica porque ela é floresta, rio e encantaria. É isso que faz a diferença em relação a outras paisagens, porque natureza tem em toda parte do mundo. Então a encantaria, é o que poetiza o rio e a cultura amazônica. Quem estuda literatura sabe que chamamos isso de maravilhoso épico. A encantaria é o maravilhoso do rio é a impregnação no rio da mitologia, do lendário, do sobrenatural. Impressão produz uma poetização do rio, porque lhe dá uma dimensão além da dimensão concreta que as águas e as margens conferem ao rio.

Os seres *encantados* são criaturas pertencentes a esse imaginário amazônico e que podem praticar ações tanto benéficas, às populações ribeirinhas, quanto maléficas. Para compreender como esses seres estão presentes no drama de Levi Hall de Moura, antes, é necessário distinguir os diferentes tipos de *encantados* que existem na cultura amazônica. Assim, recorremos ao que Maués (2005) destaca:

Os encantados são normalmente “invisíveis” aos olhos dos simples mortais; mas podem manifestar-se de formas diversas. A partir dessas formas distintas de manifestação, eles são pensados em três contextos, recebendo, por isso, denominações diferentes. São chamados de bichos do fundo quando se manifestam nos rios e igarapés, sob a forma de cobras, peixes, botos e jacarés. Nessa condição, eles são pensados como perigosos, pois podem provocar mau olhado ou flechada de bicho nas pessoas comuns. Caso se manifestem sob a forma humana, nos manguezais ou nas praias, são chamados de “oiaras”; neste caso, eles frequentemente aparecem como se fossem pessoas conhecidas, amigos ou parentes, e desejam levar as pessoas para o fundo. A terceira forma de manifestação é aquela em que eles, permanecendo invisíveis, incorporam-se nas pessoas, quer sejam aquelas que têm o dom “de nascerça” para serem xamãs, quer sejam as de quem “se agradam”, quer sejam os próprios xamãs (pajés) já formados: neste caso, são chamados de caruanas, guias ou cavalheiros. Ao manifestar-se nos pajés, durante as sessões xamanísticas, os caruanas vêm para praticar o bem, sobretudo para curar doenças.

No caso da peça *Maiandeuá*, Joana, personagem principal, teria a terceira forma de manifestação dos encantados: a que ocorre nas pessoas com um dom para o xamanismo. Isso fica claro quando, no drama, as comadres Noca e Coló conversam sobre a menina e a primeira comenta: “O Manduca sempre disse que eu tivesse muito cuidado com a Joana. Desde que ela nasceu que ele diz isso. Que a Joana era muito querida da gente lá deles. Da gente do fundo, a senhora não sabe?” (MOURA, 2022).

Ainda, as *águas* sempre foram um ambiente temido pela mãe de Joana justamente por representarem o desconhecido e a fonte de encantamento da filha para o mistério. Na

peça, Coló comenta com sua comadre Noca que:

Quando há essas águas grandes eu me lembro sempre da Joana. É de quem eu me lembro logo. Eu, se fosse a comadre, não deixava Joana se afastar de si nesse tempo! Não está lembrada da maré grande de março? Quando ela veio correndo a dizer que tinha visto um casal de índios bonitos, batendo a mão pra ela, chamando-a, detrás do banheiro do finado João Souza, perto dos açazeiros? (MOURA, 2022).

Na literatura, a *água* está atrelada à cura, vida e fertilidade. Nas culturas ribeirinhas, aparece nas emoções e sentimentos dos homens e mulheres das regiões mudando o estado de espírito desses povos.

A água é e sempre foi um personagem de grande destaque na novela mítica de muitos povos. É, ainda, tal como era para as civilizações mais antigas, considerada geradora de vida. Para os egípcios, o dia da inundação do Nilo marcava o primeiro dia do seu calendário, e no limo e lodo das águas gestava-se também a crença na existência de seres habitando o mundo líquido. Porém, mais que em qualquer outro lugar ou região brasileira, são as águas que determinam na Amazônia, o comportamento da população (PEREIRA, 2001).

Em *Maiandeuá*, a água é o mistério, o desconhecido e o que intriga todas as pessoas residentes da Vila da Barca. Porém, o fundo rio também apresenta a significação de lugar de salvação e paz para essa população humilde, que é orientada e guiada por Joana para a tal cidade encantada no rio, quando a protagonista retorna das profundezas. Apesar de muitos discordarem da veracidade dos relatos de Joana no drama, existe um povo que vive na beira do rio, nas matas e conhece as histórias, as lendas e os mitos, que acredita no encantamento da menina ribeirinha. Nesse momento, explicita-se um contraponto entre o religioso *versus* o cético, o culto *versus* o popular. Todas essas dualidades são propositais na obra de Levi, pois o autor procurava expor esse lugar dos opostos em seu texto, como forma de crítica àqueles que achavam sua cultura superior a outra só por ela estar presente no dito “cânone”.

A importância da obra de Levi Hall de Moura para a construção do *imaginário amazônico* na dramaturgia e no teatro moderno da Amazônia deve ser valorizada, pois o autor reconstrói uma lenda pertencente à cultura da região Norte do país e moderniza o tema, expondo não somente as características presentes na formação histórica-social de uma população, como também os problemas políticos enfrentados pela sociedade mais pobre daquele período em que a obra foi escrita.

3.3. Maiandeua: a encenação e repercussão na cena teatral paraense

Vinte e dois anos após sua publicação, em 1955, no ano de 1977, *Maiandeua* chega aos palcos de Belém, encenada pela Federação do Teatro Amador do Estado do Pará (FETAPA) e dirigida por Cláudio Barradas. As apresentações foram realizadas na escola Kennedy e no Colégio Augusto Meira, na capital paraense, nos dias 27, 28 e 29 de maio. Assim, no mesmo ano da apresentação da peça de Levi, a FETAPA divulga em seu boletim informativo, o *EM CENA*, uma matéria a respeito do espetáculo de Barradas:

No próximo dia 27 de maio ocorrerá a estreia de “MAIANDEUA”, peça do teatrólogo Levy Hall de Moura, que a Federação de Teatro Amador do Pará escolheu para encenar neste ano de 1977. A referida peça será encenada na Escola John Kennedy, próximo à Praça Batista Campos, onde permanecerá ainda nos dias 28 e 29 do mesmo mês. [...] A Direção do espetáculo é de Cláudio Barradas com Cenografia de Otávio Pinto e Rui Godinho e elenco formado por atores filiados a FETAPA. [...] Na oportunidade, esta Federação estará homenageando o autor de “Maiandeua”, pelos relevantes serviços que tem prestado ao teatro paraense. [...] A montagem do espetáculo tem o patrocínio da Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo (1977).

Os mesmos membros do corpo editorial do *EM CENA* não puderam deixar de fazer observações sobre a demora na encenação da peça de Levi. Por conta disso, publicaram, na mesma edição de divulgação de *Maiandeua*, uma entrevista com o autor da obra. Assim, na entrevista, Levi Hall de Moura revela sua satisfação em ver, finalmente, sua peça encenada, mas sem deixar de reconhecer a demora no aceite pelos grupos teatrais de Belém em montá-la:

Enfim, vejo programada, ensaiada, a fim ser montada a peça teatral de minha autoria “Maiandeua”. Esta peça foi escrita por mim em 1944, após eu ler uma reportagem do jornalista Flávio Pereira (já falecido), sobre a “vila da Barca”, e a lenda “Maiandeua”, de Oswaldo Orico (retirada do “Vocabulário de lendas Amazônicas”), me inspirei, e repleto de entusiasmo, transportei a referida lenda para a “vila da Barca”. “Maiandeua” foi publicada em 1955 na Revista da Academia Paraense de Letras onde ocupo a cadeira Bruno Seabra. Tal publicação deu, portanto, o conhecimento do trabalho ao Teatro do Estudante, única agremiação teatral que havia entre nós na época. Não obstante essa divulgação, o Teatro do Estudante preferiu ignorar o texto. Ninguém me procurou, nenhum Grupo se lembrou de “Maiandeua”. Mostrei o meu texto para diversas pessoas, dentre as quais posso citar: Maestro Waldemar Henrique, Paschoal Carlos Magno, Tito Franco de Almeida... Todos se entusiasmaram, mas não passou disso, com exceção de Tito Franco de Almeida, que, quando estava aprontando tudo para montá-lo teve morte súbita (EM CENA, 1977).

Apesar da importância da peça para a cena paraense, mesmo depois de 22 anos de espera para que finalmente a obra fosse encenada, ela ainda não foi recebida com a devida

relevância. Somente 34 anos depois da primeira representação de *Maiandeuá* foi que o drama ganhou maior reconhecimento.

No ano de 2011 - mais precisamente nos dias 20, 21, 22, 27, 28 e 29 de janeiro e 03, 04, 05, 10, 11, 12, 17, 18 e 19 de fevereiro - a peça *Maiandeuá* ganhou nova encenação, dessa vez realizada pelo Grupo de Teatro da Unipop, sob direção de Alexandre Luz. As apresentações ocorreram de quinta a sábado, às 20 horas, no Porão Cultural da Unipop.

A equipe técnica ainda contava com a iluminação de Walter do Carmo, assistência de iluminação de Adriane Gonçalves, sonoplastia de Duda Souza e Henrique Garcia, cenografia de José Luiz Santos, figurino de Nete Ribeiro e assistentes de cenografia e figurino do Grupo de Teatro da Unipop. O elenco de atores era formado pelos próprios alunos da Unipop: Amanda Santos, André Souza, Andrei Souza, Artur Coelho Filho, Clause Monteiro, Claudia Santiago, Nete Pamplona, Gabriela Mendonça, Geovani Moia, Jorge Anderson, Janaína Andrade, Maria Silva, Marisa Barros, Priscila Oliveira, Sttefane Trindade, Tainá Lima, Vanda Lopes e Washington dos Santos (ver figura 1).



Figura 1. Elenco da peça *Maiandeuá*.

Fonte: Porão Cultural da Unipop⁵.

A *Maiandeuá* de 2011 recebeu uma divulgação na imprensa paraense, o que significou maior repercussão da peça quando comparada à encenação de 1977. A nota publicada em jornal convidava o público amazônico a assistir ao espetáculo em cartaz no Porão da Unipop, chamando mais atenção para a cena local:

⁵ Disponível em: <<http://poraoculturaldaunipop.blogspot.com/2011/11/release-maiandeuá-20102011.html>>. Acesso em: 18 de novembro de 2022 às 12:08.

Manos e manas, muito cuidado com as “beiras de rios” nas horas grandes! É a hora dos encantados! E o destino? Maiandeuá! Não de hoje, nossa cultura é “mundiada” pelas toadas e vultos de uma espiritualidade misteriosa e encantadora que ultrapassa a mera questão folclórica de nossas comunidades ribeirinhas. Esses vultos, comumente, saem de nosso imaginário e incorporam no subconsciente dos mais antigos ao nos contar do que devemos e não devemos fazer em determinados horários quando nos encontramos à margem de um rio ou nos arredores da mata. Com Maiandeuá – o mundo encantado dos orixás – não é diferente. O pano de fundo desta vez é a vila da barca da década de 40 – um dos antigos mocambos de Belém – onde o desaparecimento e ressurgimento, após sete anos, da jovem Joana é motivo de esperança e crença pelos seus; e de desconfiança pelos doutores da Lei e da Ciência. Mas há motivos para sua volta! Um amor do passado faz com que “Joana da Barca” retorne à vila para resgatar Pedro – aquele que será sua companhia em Maiandeuá. Em uma adaptação do texto, de mesmo título, do autor paraense e Imortal da Academia Paraense de Letras Levi Hall de Moura, Maiandeuá mistura o mundo das encantarias com as problemáticas do cotidiano de quem vive a mercê do descaso das autoridades gestoras; assunto sempre comentado pelas comadres e vizinhas das estivas e revivido, agora, pelo Grupo de Teatro da UNIPOP no espaço Porão Cultural (Diário do Pará, 2011).

Mesmo com duas encenações de *Maiandeuá* e com a considerável e visível relevância de Levi Hall de Moura, ao longo de sua trajetória como dramaturgo, são poucas as suas obras que chegaram a ser encenadas e aquelas que o foram não tiveram seu devido reconhecimento, quer pela crítica, quer pelo público. Em 1977, com a representação da FETAPA, a obra do autor paraense ganhou, pela primeira vez, os palcos amazônicos e estreou a dramaturgia desse escritor na cena. Já em 2011, *Maiandeuá* aparece novamente, agora com a potência de seu escritor já conhecido e mais valorizado, e tem as atenções de alguns veículos da mídia local. É lícito mencionar que, ao propor o texto de um autor paraense aos alunos da Unipop, o diretor também está divulgando os saberes, histórias e conhecimentos da Amazônia para uma nova geração de atores, os quais irão tornar-se artistas mais conscientes sobre a cultura da própria terra.

4. Considerações Finais

A Amazônia sempre esteve às bordas das realizações e conquistas nacionais de maneira geral. Com o tempo, as manifestações populares ganharam força na cena local e contribuíram para a propagação do imaginário amazônico na literatura regional. Porém, tanto a cultura mais erudita quanto a mais popular da Amazônia, continuam, ambas, à margem do teatro nacional.

O *imaginário amazônico*, inserido por meio das lendas, dos mitos e das encantarias, contribuiu para a construção de textos tipicamente amazônicos e próprios de uma literatura regional. Assim, ao analisarmos a obra *Maiandeuá (1944)*, de Levi Hall de Moura, é possível

perceber esse cenário típico das regiões mais pobres do Norte do país, as quais se misturam com as florestas e rios e, geralmente, abrigam uma população mais humilde, mas que também vive em comunidades bem unidas.

Em Belém, as personagens da Vila da Barca, por exemplo, são pessoas comuns que moram em palafitas e acreditam nos misticismos e lendas que envolvem o universo das matas e águas amazônicas. A justificativa para ações inexplicáveis pela ciência, como o desaparecimento de Joana no fundo do rio e seu reaparecimento anos depois, são facilmente explicadas pela mitologia local, pois o *real* e o *imaginário* confluem e transformam-se em “respostas”, as quais procuram sanar as dúvidas dos acontecimentos “estranhos” que ocorrem nas localidades ribeirinhas.

A literatura dramaturgica amazônica é rica em matéria própria, em elementos únicos e originais, o que a diferencia do restante do país. Assim, a escrita de Levi Hall de Moura para a cena teatral também apresenta, na construção, características importantes da cultura amazônica, como as encantarias, as lendas e os mitos, da mesma forma que expõe o caráter crítico de seu autor, um homem antenado às problemáticas político-sociais de seu tempo, que mostrava as dificuldades enfrentadas pelo povo paraense mais humilde. Tudo isso torna Levi um autor moderno e extremamente relevante para o cenário dramaturgico amazônico tanto para aquela época quanto para os dias atuais.

Referências

BEZERRA, JOSÉ DENIS DE OLIVEIRA. **Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)**. 2016. 583 f. Tese (doutorado em História Social da Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

BITTENCOURT, JEAN GUILHERME GUIMARÃES. **Entre Urnas e as Togas: Justiça Eleitoral e Competição política no Pará (1982/86)**. 2012. 152 f. Dissertação (mestrado em Ciência Política) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

LEAL, LUIZ AUGUSTO PINHEIRO. **NOSSOS INTELLECTUAIS E OS CHEFES DE MANDINGA: repressão, engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951)**. 2011. 232 f. Tese (doutorado em Estudos étnicos e africanos) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

LOUREIRO, JOÃO DE JESUS PAES. Encantaria da Linguagem. **Cronos**, v.3, n.1, p.147-150, 2002.

MARTINS, BENE; LIMA, FÁBIO; CHARONE, OLINDA. **Seminários de Dramaturgia Amazônica: Memória**. Belém: EditAEDI, 2017.

_____; SOARES, MAILSON; MAGALHÃES, ZEFFA. **Peças Teatrais: Levi Hall de Moura**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes – UFPA, 2022.

MAUÉS, RAYMUNDO HERALDO. Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião. **Estudos Avançados**, v.19, n.13, p.259-274, 2005.

MOURA, JÚLIO VICTOR DOS SANTOS. Desembargador Sílvio Hall de Moura, vida e obra. **Revista Juspará**, [s.vol.], n.7, p.32-39, 2020.

MOURA, SÍLVIO HALL DE. **História da Magistratura Paraense**. Belém: CEJUP, 1989.

MOURA, LEVI HALL DE. 22 anos de Espera. **Em Cena**, [s. vol.], n. 1, maio de 1977. Disponível em: <<http://cpvsp.org.br/upload/periodicos/pdf/PEMCEPA051977005.pdf>>. Acesso em: 18 de novembro de 2022 às 12:30.

PEREIRA, FRANZ KREUTHER. **Painel de lendas e mitos da Amazônia**. Belém: Virtual Bookstore, 2001.

SOUZA, PATRÍCIA INÊS GARCIA DE. **Mayandeuá: espaço e imaginário em narrativas de uma comunidade do litoral paraense**. 1999. 248 f. Dissertação (mestrado em Teoria Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

ARQUEOLOGIAS EM GAGA: DO PRESENCIAL AO ON-LINE

Demmy Cristina Ribeiro de Sousa¹

RESUMO

Este texto evidencia a linguagem de movimento *Gaga* como promotora da criação de imagens corporais durante sua prática presencial e online. Para tanto, utilizo do termo Arqueologia como meio de navegação, construção, amadurecimento das novas imagens durante a pesquisa corporal. A partir das experimentações com a linguagem que ocorreram entre 2019 e 2022, levando em conta a observação das aulas e transformações corporais que foram adquiridas ao longo do processo. Foi possível identificar ferramentas metodológicas utilizadas com recorrência e suas influências no surgimento de novas imagens. Sendo assim, tais elementos contribuíram no desenvolvimento de potencialidades criativas e na incorporação do movimento. Para a coleta de dados, conta com a análise de materiais como: vídeos, participação em workshops, aulas on-line e presenciais, e a contextualização da minha experiência em *Gaga*. A fim de trazer uma reflexão sobre o modo de trabalho desenvolvida pelo coreógrafo israelense Ohad Naharin.

Palavras-Chave: *Gaga*; Ohad Naharin; Arqueologia; Pesquisa em Dança; Improvisação em Dança.

ABSTRACT

This text evidences the language of *Gaga* movement as a promoter of the creation of body images during her face-to-face and online practice. To this end, I use the term Archaeology as a means of navigation, construction, maturation of new images during body research. From the experiments with language that occurred between 2019 and 2022, taking into account the observation of the classes and the body transformations that were acquired throughout the process. It was possible to identify methodological tools used with recurrence and their influences on the emergence of new images. Thus, such elements contributed to the development of creative potential and the incorporation of the movement. For data collection, it relies on the analysis of materials such as: videos, participation in workshops, online and face-to-face classes, and the contextualization of my experience in *Gaga*. In order to bring a reflection on Naharin's way of working.

Keywords: *Gaga*; Ohad Naharin; Archaeology; Research in Dance; Improvisation in Dance.

1. Vestígios arqueológicos em Gaga

Através dos vestígios arqueológicos desvendados em *Gaga* permitem compreender a existência de novas possibilidades criativas em dança. A cada nova aula mais se aprende sobre como ouvir o seu corpo, como atualizar um movimento familiar e como dar “voz” às camadas que não são visíveis, mas que fazem parte do processo e formação de novas imagens. No entanto, alguns vestígios não se expressam com clareza, pois requer maior disponibilidade do participante.

Gaga explora o processo de formação e elaboração do movimento, ao invés do resultado. Através de sua vivência é possível reconhecer os limites e explorar as

¹ Manuara, artista da dança, professora, pesquisadora em dança-teatro e da linguagem de movimento *Gaga*. Doutoranda em Artes Cênicas (UDESC), bolsista CAPES, sob orientação de Bianca Scliar. Instagram: @demmyrs E-mail: demmy.h@hotmail.com

potencialidades corporais, acessando camadas internas, como o coreógrafo comenta durante o documentário *Gaga: O amor pela dança* produzido por Tomer Heymann em 2017, “Romper limites é uma questão cotidiana. Eu posso sentir que rompi meus limites hoje, mas então, eu tenho novos limites. Estou em um novo lugar. Amanhã, isso não será o suficiente e vou investigar mais.” Sua prática requer um treinamento diário, onde busca alcançar um corpo mais disponível e conectado com o movimento.

Apesar de ser uma linguagem conhecida mundialmente, ainda existem poucos materiais bibliográficos que ponderem e está ligada com o seu fundador. A linguagem *Gaga* foi desenvolvida com mais profundidade durante os anos 90, pelo coreógrafo israelense Ohad Naharin, dentro da companhia de dança *Batsheva Dance Company*, em Israel.

O coreógrafo iniciou sua pesquisa corporal após uma lesão nas costas que o deixou com danos permanentes. Durante o processo de recuperação ele teve de aprender a lidar com suas limitações, como esclarece, “Lidar com minhas limitações foi a experiência de aprendizagem mais significativa no estudo do meu corpo.” (*Gaga: O amor pela dança*, 2017). Foi nesse momento que começou a desenvolver a linguagem de movimento, *Gaga*.

A partir disso passou a investigar formas de como poderia explicar e criar uma linguagem através de palavras e movimentos. A dimensão que *Gaga* tomou em termos de trabalho, contém uma universalidade existente nas suas camadas e na forma de desbloquear o corpo por meio da imaginação, e com o auxílio dos estímulos criativos disponíveis no *Playground Gaga* que ocorrem por intermédio da improvisação em dança. Como comenta Luiza Saab (2015, p. 33):

Gaga é considerado um processo de trabalho diferente da maioria dos treinamentos de dança já existentes. Os bailarinos não dançam combinações pré-estabelecidas de movimento, mas respondem aos estímulos verbais que chamam a atenção para partes específicas do corpo, qualidades e ações. Essa exploração “sem regras” dos movimentos fornece aos bailarinos uma gama imensa de movimentos que vão além dos métodos tradicionais de treinamento. Metaforicamente, podemos comparar os estímulos verbais a uma caixa de ferramentas cheia de “texturas” (como suave, forte, apertado, afiado, conectado, tenso, entre outros) que os bailarinos podem utilizar para aplicar em seus corpos (SAAB, 2015, p. 33).

Gaga é possível reconhecer os limites e explorar a potencialidade corporal, o qual sua filosofia parte do íntimo direcionando o praticante a revisitar camadas adormecidas. Além de ser um trabalho que busca atingir certo nível de profundidade, é possível sentir a energia e a sensação do movimento viajando dentro do corpo.

2. Experiência em Gaga

Meu primeiro contato com a linguagem ocorreu em outubro de 2019, quando participei do workshop sobre *Gaga* em São Paulo, foi dirigido por Shamel Pitts, ex-integrante da *Bathsheva Dance Company*. Suas aulas focaram em principais ferramentas corporais apresentadas na proposta de Naharin. Tal experiência proporcionou na descoberta de novas possibilidades criativas, a fim de revelar potencialidades.

No início da aula o professor coloca a música, caminha até o centro da sala e começa a se mover. Enquanto isso, ao seu redor todos livremente começam a se mover. Não é coreografado. Na medida que a aula avança o professor fala na mesma proporção que se move. Gerando imagens sensoriais e metáforas.

Como primeiro estímulo a *lena* é o centro do corpo, o centro da força em *Gaga*. Localizada entre o umbigo e o útero, sendo esta, responsável, pela ativação da força em meio a locomoção. Todo movimento acontece a partir dela, sendo considerada o motor principal que impulsiona na criação do movimento.

Conforme o professor falava, a aula criava ritmo, dinâmica e textura. Cada estímulo acompanhava uma variação de energia que se alteravam entre 30% e 100%, sobretudo, era introduzido o *fator tempo*. Ciane Fernandes no livro *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas* (2006, p. 135) comenta que – “O fator tempo indica uma *variação* na velocidade do movimento, que se torna gradualmente mais rápido ou mais devagar.”

Percebo que essa *variação* temporal acompanha com recorrência aos estímulos *Gaga*. São como desafios em relação ao quanto de movimento realizarei durante a prática, ao mesmo tempo, que exige atenção e disponibilidade.

A transição entre os estímulos ocorre num piscar de olhos. O professor solicita que nosso corpo chacoalhasse como o movimento de uma cobra e, o mesmo deveria acontecer nas vértebras, como um eco. Com isso, já estávamos em *shake*. O seu fluxo é livre, o uso do peso varia de leve a forte, o mesmo ocorre com a espacialidade e o consumo de tempo é variado.

Quando o *shake* surge na aula o seu foco sempre é direcionado. No caso desta aula, o professor focou nas vértebras. Mas, em outras o foco inicial pode variar. É comum em *Gaga*, após esse estímulo o professor acrescentar uma contagem até dez, como forma de aceleração do movimento.

O próximo estímulo foi o *float*, a flutuação e reforçou com a ideia de estarmos flutuando na água. Nos alertou que seu uso precisaria estar acompanhado de um sorriso, que nos daria a sensação de flutuação e deixaria o movimento mais leve. O *float* não é desacelerado, ele acontece como se inflasse o corpo de ar e pode ser experienciado em qualquer velocidade.

As *luas* das mãos, foram citadas ao final da aula. Elas estão localizadas no metacarpo e no metatarso. Nos orientou que as mãos não poderiam se fechar, pois esse gesto causaria bloqueio no fluxo do movimento. Manter por um longo período as mãos abertas, me trouxe a sensação de estar segurando uma lua cheia em cada palma e permitiu que pudesse distribuir a atenção em outras partes do corpo.

Além disso, nos orientava sempre para mantermos os olhos bem abertos e a boca aberta como forma de construir um corpo com cores. Pois, todo o movimento precisava mover e ser expressivo.

A cada comando vocal a aula cria forma e o participante incorpora o movimento, na mesma proporção. As aulas são baseadas na escuta profunda e na ampliação da consciência física. Posto que, as instruções acontecem por intermédio da pesquisa pessoal do professor e das imagens que são geradas durante a prática.

Nesse sentido, *Gaga* coloca o corpo na posição de multissensorial. As aulas são dinâmicas, fluidas e apresentam textura. Toda essa potência explosiva permite que seu participante reconheça o lugar de intimidade. Às vezes, as aulas parecem uma escavação. Quanto mais se cava e, se encontra algo interessante é removido com pincéis mais finos. Mas, *o que estou desenterrando? Que outras coisas estou inconscientemente navegando? Se eu continuar cavando, o que mais vou descobrir?*

É como se fosse um mergulho ao desconhecido. Como participante percebo que ocorre um trabalho de agenciamento do corpo com camadas já existentes, trazendo mais sensibilidade através das experimentações. Por exemplo, uma das frases mais mencionadas durante as aulas que estimula a escavação pessoal – “Esteja disponível!” de forma instantânea, ela foca no local em que o movimento está sendo criado.

3. Iluminando novas imagens

A partir do agenciamento das novas imagens em *Gaga*, podemos citar o livro *A era da Iconofagia: Ensaios de Comunicação e Cultura* de Noval Baitello Junior, com a

distribuição das imagens repetidas no espaço público – “Inaugura-se, com este trânsito, também uma transitoriedade, que por sua vez abre um vazio.” (2005, p. 13). Com a abertura desse vazio é necessário que novas imagens sejam geradas para preencherem e suprirem a sensação de ausência.

Percebo que esse preenchimento do vazio se dá através do nascimento das imagens, como uma passagem que nos leva a escuridão. Você é impulsionado a querer iluminar o escondido. A cada camada acessada é revelado um mundo de cores que habitam na escuridão, um mundo escondido na velocidade, nas brechas, nas barreiras e na fluência do significado. Você sente que penetra o impossível. As imagens estão sempre em movência e dependendo do lugar de origem sua iluminação é modificada.

Tudo o que ocorre no acontecimento gera uma imagem e memória, e sua compreensão necessita de um símbolo, aliás, um símbolo necessita de imagens que possam representá-lo. Como ocorre em *Gaga*, sua proposta age por intermédio de linhas entrecruzadas. Todo o repertório é aproveitado, as experiências se cruzam e dão origem a novas imagens.

É um processo de atualização que ocorrem ao mesmo tempo entre camadas internas e externas. Esse processo pode ser definido como um tipo de *iconofagia*, como descreve Junior (2015, p. 17) onde – “as imagens desgastadas são devoradas por novas imagens que as reciclam.”

De acordo com Katan (2016), na prática *Gaga* somos instigados a encontrar na experiência física os desafios preexistentes no hábito, a linguagem direciona seus participantes a identificar a origem do movimento criado. Ao invés de pensar somente na aparência, a prática em si é a ponto de acesso para a incorporação do movimento. Por isso a importância de ausência de espelhos durante as aulas.

Essa ausência do reflexo nos direciona a utilizar da imagem do outro como referência. Em *Gaga*, a criação desse cosmos se dá através do professor. Ele fica no centro e os alunos ao redor. Por exemplo, quando ele traz a provocação do “macarrão que cozinhou demais”, imediatamente é resgatada na memória a última vez que comi ou preparei um macarrão.

À vista disso a imagem sugerida no corpo do professor, as imagens dos demais alunos e a junção das minhas lembranças do “macarrão que cozinhou demais”, simultaneamente criam muitos modos de existência que se fundem e geram uma variedade

de imagens. Essa relação as comparo como um universo que se interliga a muitos planetas, onde estão em perpétua ressonância e numa relação de “intermundos”².

Quando uma conexão é estabelecida em sala de aula, uma coisa puxa a outra, depois outra, de maneira ilimitada. Como Lapoujade comenta no livro *Ficções do pragmatismo* (2022, p. 09) que – “Qualquer “ponta” de experiência pode ser ligada a uma outra “ponta”, prolongar-se ou bifurcar-se em algum lugar, de acordo com relações móveis e provisórias.” O que percebo é que a própria disposição dos elementos em sala de aula, são iminentes a existência de um fluxo contínuo que se cruzam e enredam novas direções.

Podem ser entendidas como linhas de influência que se ligam e revelam as coisas. Que dá possibilidade para que as ideias se fundam. Em outras palavras, uma coisa pode existir em vários sistemas. A forma de sua existência, depende das crenças e, é o que determina se acredito que algo virou potência.

Sob a ótica do pensamento de William James, Lapoujade ilustra no seu livro *William James, a construção da experiência*, (2017, p.85) que a “crença é uma disposição para agir.” Só podemos acreditar se confirmamos. A confiança é o germe de toda crença. Então, se acreditarmos que o movimento é de um “macarrão que cozinhou demais”, de fato, estaremos nos movendo como tal.

Por outro lado, se o professor passar confiança que seu movimento é de acordo com a provocação, isso afetará toda a rede. Na medida que se alimentam de nossas crenças, são sustentados e passam a existir, eles se tornam seres possíveis que revelam uma variedade do imaginário. Como complementa Lapoujade (2017, p. 35) – “Ao mundo dos fenômenos e ao cosmos das ideias, é preciso então acrescentar o *reino das ficções*, que compreende todos os seres imaginários.”

Torna-se um corpo coletivo que evocam, escavam, ritualizam e se atualizam. Esse trabalho de escavação criado pela *iconofagia* ilumina a escuridão das imagens e faz percebermos que são extensas e profundas. Como comenta Junior (2005, p. 17):

As imagens não apenas evocam arqueologicamente as representações da finitude, como também trazem à tona as figuras associadas ao obscuro universo da sombra, resgatando suas personagens e sua arqueologia. É também no processo de resgate das profundezas arqueológicas que se manifesta a riqueza das imagens (JUNIOR, 2005, p. 17).

² De acordo com Lapoujade (2017, p. 15) – “os seres são realidades plurimodais, multimodais; e aquilo que chamamos de mundo é, de fato, o lugar de vários “intermundos”, de um emaranhado de planos.”

Essas provocações atingem zonas restritas, o acesso as novas imagens acontecem porque as reconhecemos, reagimos e devoramos. Onde coloca-se em risco, cruza regiões desconhecidas, permite viajar pelo não dito. É um processo criativo que revela padrões, conseqüentemente, as instruções recebidas nas aulas direcionam para essa descoberta. Como argumenta Katan (2016, p. 18):

Assim, a articulação do movimento sempre envolve um novo reconhecimento através da familiaridade, mesmo quando essa familiaridade está implícita. Conseqüentemente, enquanto dançam, os dançarinos não articulam apenas movimentos; eles articulam seu ato de compreensão física (KATAN, 2016, p. 18, tradução nossa)³.

A compreensão física é aumentada em relação a percepção do movimento. Percebo que *Gaga* é uma força em forma de potência criativa que algo sai da escuridão para a luz. Traz uma visão de coletividade, de célula ou algas marinhas. Como se todos nos passássemos a ser um *corpo-coletivo*, um organismo que é afetado e arrebatado de forma sincronizada, mas com qualidades, ângulos, texturas diferentes.

4. Para além das transformações

Em 2020 a Covid-19 afetou o mundo de maneiras diferentes, além de uma comoção mundial. Trouxe uma estranha comunhão solitária de isolarmo-nos uns dos outros, mesmo se justificando na dramatização social. A partir do livro *A cruel pedagogia do vírus* (2020, p. 14), Boaventura de Sousa Santos aponta que a pandemia irrompe a luz da normatização social e faz emergir uma nova claridade – “A claridade pandêmica e as aparições em que ela se traduz.” Trouxe a luz o discriminatório, tornando visível a injustiça social aos menos favorecidos. Sobretudo, é um vírus que se exprime no plural, mas acontece no singular.

Diante da situação atual da pandemia trouxe alterações nas relações que acontecem por meio de contratos sociais. Lapoujade (2022, p. 243), sob luz do pensamento de William James, comenta que as relações são todas *contratuais* e complementa – “Estão todas fundadas em um contrato, ou melhor, o contrato funda-se na pressuposição de que os indivíduos agem, exclusivamente, tendo em vista interesses determinados, e de que há neles uma parte interessada ou egoísta.”

³ “Thus, articulation of movement always involves new recognition though familiarity, even when this familiarity is implicit. Accordingly, while dancing, dancers do not articulate solely movements; they articulate their act of physical comprehension.” (KATAN, 2016, p. 18).

Tendo em vista esse pensamento, o contrato é um acordo entre os indivíduos numa escala social e individual, que carrega consigo interesses, crenças e desejos. A proximidade e o toque físico que são mediadoras em fechar os contratos, durante a pandemia foram cessadas. Fomos impedidos de nos envolver em tal atividade e passamos a nos relacionar através de pequenos avatares nas plataformas digitais.

Antes do agravamento da Covid-19, já podíamos observar um mundo em crise social, ecológica, política, coletiva e individual. A pandemia só ressaltou todos os problemas que a sociedade já vinha enfrentando nos últimos 40 anos. Porém, essas modificações no funcionamento do cotidiano podem ser simplificadas na fala de Santos (2020, p. 06):

Torna-se possível ficar em casa e voltar a ter tempo para ler um livro e passar mais tempo com os filhos, consumir menos, dispensar o vício de passar o tempo nos centros comerciais, olhando para o que resta à venda e esquecendo tudo o que se quer, mas só se pode obter por outros meios que não a compra. A ideia conservadora de que não há alternativa ao modo de vida imposto pelo hipercapitalismo em que vivemos cai por terra (SANTOS, 2020, p. 06).

Essa nova realidade atinge de forma dramática pessoas menos privilegiadas, mesmo assim foi possível estabelecer uma reflexão coletiva das condições planetárias. De acordo com Santos (2020) o próprio termo etimológico da palavra pandemia traduz-se em “todo o povo”, o qual a situação de isolamento social é uma estranha comunhão de destinos. Vivenciamos de forma coletiva o medo caótico pela morte, nos privando do “normal” que conhecíamos.

Por outro lado, a pandemia e a quarentena revelaram possíveis alternativas de sobrevivência. Buscamos alternativas para manter conexões, sendo assim, houve uma migração do toque presencial para as plataformas on-line. Nossas casas tornaram-se uma extensão do ambiente de trabalho, onde empresas e escolas migraram para o modelo do “home office”. Todos buscávamos ter relações, mesmo de forma midiática. Sobretudo, o contexto Covid-19 só intensificou o uso das plataformas digitais.

Dessa forma, a arte durante a pandemia agiu como forma de acolhimento da sociedade – um acalento. Grupos artísticos e escolas de artes cênicas adaptaram-se para o ambiente virtual, com ofertas de: aulas, palestras, reprises de espetáculos, cursos, podcasts, lives etc. Que viabilizavam o cruzamento entre informação e aprendizagem mantendo a narrativa do “sem sair de casa” e preenchendo os longos dias em ausência da rotina.

O corpo midiático assume novos significados, na tela passa a ser uma projeção da imagem corporal. Sendo possível aparecer e desaparecer quando quiser, além de poder acessá-lo infinitas vezes. A respeito disso Rezende (2005, p. 11) comenta que o corpo se torna – “incorporal, não é mais ligado ao tempo presente; suas metamorfoses infinitas o fazem eterno porque ele é vivido em imagens, para além de uma distinção entre o existente e o não-existente.” Contudo, passamos a estabelecer novas ressignificações que se dão através da relação.

Em março de 2020, as aulas de *Gaga* migraram para plataforma digital. Nos primeiros meses o acesso a prática se configurou em doações, mas em meados do ano inseriam pacotes de aulas e workshops com duração de três dias. De modo geral, as aulas regulares ocorriam de forma contínua nos sete dias da semana, com duração média de 45 minutos, sendo ministradas por Ohad Naharin e professores certificados.

Mesmo no formato digital é possível se conectar com a paixão do mover. A diferença que se nota está na disposição do professor e a exibição do avatar do aluno na tela. Isso gera uma sensação de espelho e de pré-julgamento da aparência do movimento. Porém, sempre existirá um entre na relação digital, como comenta Lehmann (2008, p. 366):

“No entanto, “esse nicho ecológico” da percepção imediata é ao mesmo tempo o campo de uma intersubjetividade que põe em jogo a interação entre os corpos, uma relação do encontro comum em uma situação social que constitui um outro “tempo” entre “sujeitos” (LEHMANN, 2008, p. 366).

Isso porque, sempre existirá a presença do outro como co-presença que afeta no acontecimento da experiência, sobretudo, novas relações serão criadas na realidade midiática. Ainda assim, a experiência de *Gaga* em qualquer formato consegue nos desafiar, instigar e estimular no desenvolvimento das potencialidades através da experiência. Em vez de focar no “o quê” da forma do movimento, *Gaga* realça o “como”, cintilando uma série de qualidades e propostas criativas.

O vocabulário de Naharin permite intensificar o motor, engloba a capacidade de articular e escutar o seu corpo antes de dizer o que tem de fazer, escutar o balanço, antes de precisar da música. A respeito disso, o coreógrafo comenta sobre o aprendizado de sua linguagem – “Nós aprendemos a amar o nosso suor descobrimos a paixão para mover-se e conectar-se ao esforço, descobrimos o animal que existe dentro de nós e o poder da imaginação.” (GALILI, 2008). A linguagem *Gaga* proporciona a facilidade de apropriação de

tamanho, velocidade, textura e intensidade, sendo possível mapear o corpo e atravessar a extensão do eufemismo ao exagero em instante.

Referências

FERNANDES, CIANE. **O corpo em movimento: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ª edição – São Paulo: Annablume, 2006.

GALILI, DEBORAH FRIENDS. **Going Gaga: My intro to Dance Classes**. Israel: 2008. Disponível em: <<https://www.dancerinisrael.com/2008/11/going-gaga-my-intro-to-gaga-dance/>>. Acesso em: 08 de março de 2021.

HEYMANN, TOMER. **GAGA: O amor pela dança**. Colorido, NTSC, legendado, 1 hora e 43 minutos. Paris: Icarus Films, 2017.

JUNIOR, NORVAL BAITELLO. **A era da Iconofagia: Ensaios de Comunicação e Cultura**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

KATAN, EINAV. **Embodied philosophy in dance: Gaga and Ohad Naharin's movement research**. 1st e. London: Palgrave Macmillan, 2016.

LAPOUJADE, DAVID. **William James, A construção da Experiência**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____. **Ficções do Pragmatismo**. São Paulo: n-1 edições, 2022.

LEHMANN, HANS-THIES. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Orfeu Negro, 2017.

REZENDE, RENATA. **O corpo digital como duplo: a tecnologia purificando as formas**. Trabalho apresentado ao NP 08 – Tecnologias da Informação e da Comunicação, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Rio de Janeiro: 2005.

SANTOS, BOAVENTURA DE SOUSA. **A cruel pedagogia do vírus**. 1ª edição. São Paulo: Boitempo, 2020.

SAABI, LUIZA BELOTI ABI. **As coisas que viajam dentro de você**: Um registro do processo de trabalho de *Gaga*. Brasília, 2015. 110f. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

MEXE! UM PROGRAMA PERFORMATIVO DE ENTREVISTAS PARA MAPEAR MODOS DE PRODUZIR E VIVER DE ARTISTAS TEATRAIS QUE TAMBÉM SÃO GESTORES NA CIDADE DE BELO HORIZONTE/MG

Igui de Oliveira Silva¹

RESUMO

A pesquisa² em desenvolvimento busca mapear modos de produzir e “viver de arte” de artistas teatrais que também são gestores e ou produtores culturais no cenário de Belo Horizonte/MG. Para tanto, desenvolvemos o programa de entrevistas **MEXE!**, que revela e registra as trajetórias e biografias das artistas teatrais e suas articulações com a produção cultural e história política local. Este texto apresenta o roteiro da entrevista e as principais reflexões desta pesquisa, e analisa o material produzido identificando práticas e modos de produção em teatro em Belo Horizonte. Assim, essa pesquisa investe no encontro como motivador dos fluxos criativos e políticos buscando compartilhar e expandir os olhares e modos de produzir arte em um cenário escasso e árido de financiamento e incentivos artísticos como o do atual contexto brasileiro.

Palavras-Chave: Gestão teatral; Produção Cultural; Políticas Culturais; Viver de Arte.

ABSTRACT

The ongoing research seeks to map ways of producing and “living on art” by theatrical artists who are also cultural managers and/or producers in the Belo Horizonte/MG scenario. To this end, we developed the MEXE! interview program, which reveals and records the trajectories and biographies of theatrical artists and their connections with cultural production and local political history. This text presents the interview script and the main reflections of this research, and analyzes the material produced, identifying practices and modes of production in theater in Belo Horizonte. Thus, this research invests in the meeting as a motivator of creative and political flows, seeking to share and expand the views and ways of producing art in a scarce and arid scenario of funding and artistic incentives such as the current Brazilian context.

Keywords: Theater management; Cultural Production; Cultural Policies; Living on Art.

1. Apresentação. Ou como abrir o debate

Não há outra forma de começar a apresentação desta pesquisa sem dizer da relação intrínseca entre criação e produção na minha experiência e formação artística em teatro. Desde a formação técnica em Teatro pelo Centro de Formação Artística e Tecnológica/Cefart – Palácio das Artes, da Fundação Clóvis Salgado, está autores se aproxima da produção e gestão cultural. Recordo que no espetáculo de formatura da escola técnica, além de atuar, também integrava a equipe de produção do trabalho. E mesmo a escola ofertando apenas uma disciplina de produção e gestão cultural, algo sobre o interesse na compreensão dos modos de produção e gestão nas artes despontava em mim,

¹ Igui de Oliveira Silva é artista e gestore da Plataforma Beijo. É estudante de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais – (UFMG) e tem orientação da Professora Doutora Heloisa Marina.

² Esta pesquisa Programa foi financiada pelo Apoio à Iniciação Científica e Tecnológica - PIBIC da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

resultando numa sensação de que a produção é também criação. A partir daí toda uma relação de amor e ódio com a produção foi sendo construída a cada dia. Participei de diversos cursos e oficinas, sempre de curta duração, integrei a equipe de produção de instituições culturais, de grupos de teatro, coordenei a gestão de mostras artísticas e me aproximei do ativismo cultural e criei a Plataforma Beijo, espaço de criação artística LGBTQIA+, no qual hoje atuo e produzo, juntamente com parceiros e amigos de trabalho. É preciso dizer, entretanto, que esta é a minha primeira tentativa de elaborar e organizar academicamente um saber sobre a produção e gestão cultural. Porque até então, essa experiência, com poucos cursos aqui e ali, foi construída na urgência, no desejo visceral de fazer acontecer, nessa zona de choque (MARINA 2017) entre a atuação e a produção. Entre o prazer e a necessidade de fazer acontecer. De qualquer forma, não me interessa aqui compreender mais criteriosamente quais características e ou circunstâncias me levaram a produzir, ou como assumo somente agora um campo de reflexão tão fundante em minha trajetória artística e antes tão pouco explorado teoricamente por mim. Esses não são os interesses dessa pesquisa de iniciação científica. Deixemos essa reflexão para outro momento, na certeza de que tudo tem o seu tempo.

O interesse aqui é ouvir e registrar processos de agência entre a atuação e a gestão de outros artistas atuantes na cidade de Belo Horizonte, e levantar alguns traços da prática em produção e gestão cultural realizadas nos dias atuais, na capital mineira. Assim, o objeto desta pesquisa são os processos e os modos como artistas contemporâneos gestam seus trabalhos na cidade. A aproximação com o campo se revela como exercício da escuta em um formato de programa de entrevistas, que será disponibilizado nas redes sociais, com o desejo de compartilhar de forma simples e divertida experiências de gestão e atuação. E, com isso, refletir criticamente sobre a cena e esboçar contribuições à literatura em produção cultural local.

Vale destacar que embora os estudos e pesquisas sobre os modos como as artistas vivem de teatro, indagando sobre o como e quando seja possível tal façanha, e seus atravessamentos e implicações com o campo sócio-político, estejam cada vez mais intensos, ainda é pouca a produção intelectual com o tanto que podemos avançar. Este estudo se junta aos esforços em analisar e, quem sabe, ampliar a compreensão dos modos de viver de arte e o que vem se desenhando na terra do teatro de grupo no cenário contemporâneo.

Portanto, este estudo busca lançar olhares e escuta para agentes culturais de Belo Horizonte que vem produzindo com continuidade seus trabalhos em formato de teatro de grupo nos 05 últimos anos. Artistas da cena teatral que também são produtoras de seus trabalhos, coletivos e espaços culturais e que tem contribuído com a movimentação artística cultural da cidade.

A partir dos estudos iniciais e na preparação e criação de um roteiro de entrevistas, de caráter popular, aparecem duas imagens-hipóteses para essa pesquisa: ARRANJAR E CAMARIM.

ARRANJAR aparece aqui como um movimento, uma ação que faz algo acontecer. Um dialeto que traz uma camada de precariedade e uma potência na realização. Arranjei uma solução. Quem arranja, atua e produz. Então pergunto, como es artistas de BH arrancam seu trabalho? Quais tipos de estratégia são utilizados para se movimentar entre a criação e a produção que essas artistas revelam?

A segunda imagem é o CAMARIM. Espaço, divisão, no teatro, onde os atores se preparam, mudam de roupa, fazem a maquiagem, antes e depois de se apresentarem. Em algumas definições é chamado também de gabinete. Entretanto, no campo artístico que me aproximo, o CAMARIM também pode funcionar como espaço de produção e gestão, espaço de trocas executivas que sustentam a apresentação teatral. Ou seja, o CAMARIM é o espaço também da produção e gestão do teatro de grupo. Aqui, há uma tentativa de desconstruir um imaginário romântico da prática teatral através das artistas que também são produtoras, e com isso desierarquizar as partes do ciclo de criação-origem-trajetória (EJEA 2011) da criação teatral.

Com essas imagens, o programa se propôs a entrevistar artistas no dia e nos espaços de apresentação. Aqui há uma aposta artística-metodológica que permite a espontaneidade, em um espaço-tempo onde, acreditamos, poderemos captar nuances do real da vivência da artista/gestora. Com isso, buscamos um programa vivo e divertido, materializando outros formatos para assuntos em produção e gestão cultural.

A escolha de compartilhar as entrevistas em formato audiovisual e disponibilizar em redes sociais, contribui com o esforço em preservar experiências e narrativas políticas do Brasil pós-golpe e da crescente precarização das políticas culturais no país. Isso, porque de acordo com Rubim

“A disputa política--cultural da memória se apresenta como um dos desafios mais vitais a ser enfrentado. O estudo e a reflexão crítica acerca das políticas culturais desenvolvidas naquilo que elas tenham de acertadas, equivocadas e/ou insatisfatórias aparecem como outro desafio, a ser realizado mesmo nos atuais tempos sombrios” (RUBIM. p. 56. 2021).

Ainda do ponto de vista teórico-metodológico, o trabalho revisitou pesquisadoras na área como MARINA (2017), EJEJA (2011), CANCLINI (2009), RUBIM e TAVARES (2021) e JAMESON (1984), estudando a condição pós-autônoma da arte, suas relações com o mercado de arte e possíveis resistências a homogeneização cultural da modernidade tardia.

Portanto, a metodologia de análise desta pesquisa se baseia nos depoimentos de artistas teatrais contemporâneos residentes em Belo Horizonte, em formato de entrevista e com estudos bibliográficos dedicados aos temas. Buscamos destacar os depoimentos das artistas entrevistadas e como seus percursos e trajetórias artísticas apontam concepções e modos de gestão, e revelam relações entre a prática artística e o cenário das políticas culturais.

Quero também propor aqui o uso da linguagem inclusiva e não binária, de forma a marcar a escrita como reflexo do nosso tempo e ampliar formas de modelos narrativos que somam na luta pela diversidade de expressões de gênero, tanto na oralidade quanto na escrita.

Agradeço em poder dizer que esta proposta de pesquisa surge como um desdobramento da disciplina Políticas Culturais e Mecanismos de Fomento, do curso de Teatro da Escola de Belas Artes- UFMG realizada pela autora, que a desenvolve agora no âmbito da Iniciação Científica, com orientação da Professora Heloisa Marina.

Agradeço também ao trabalho de parceiras de vida e arte. Ao Cristiano Oliveira que generosamente vem proporcionando conversas inspiradoras para a criação do programa e que assina a edição e direção dos episódios; Ezequiel Loustou que com sua expertise sonora sempre esteve disponível para os dias de gravação e captação de som; A parceria com a artista Brama Bremmer que me acompanhou nos dias de gravação, fazendo de tudo um pouco; Ao amigo e figurinista Luiz Dias por compor e emprestar roupas incríveis fortalecendo a dimensão artística do programa de entrevistas; A Aisha, Pablo e Pedro que foram essenciais ao cederem os equipamentos técnicos para a realização das entrevistas. Um agradecimento especial a Professora e Orientadora Heloisa Marina por acreditar e confiar nesta pesquisa, e a Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG, tão fundamental para a realização deste trabalho. Ao curso de Teatro da Escola de Belas

Artes, a toda Universidade Federal de Minas Gerais e ao Núcleo de Pesquisa “Atuar e Produzir” que possibilita diálogos importantes para a pesquisa acadêmica. E claro, a todas as artistas entrevistadas que cederam gratuitamente e de forma generosa seu tempo para esta entrevista e que aceitaram gravar momentos antes de suas apresentações.

2. Entrevistades

A escolha de quais artistas entrevistar e analisar nos trouxe uma posição ético-política identitária. Optamos, portanto, realizar uma escolha com perspectiva feminista e LGBTQIA+³.

Importante afirmar que essa escolha dialoga como a cena contemporânea do teatro belorizontino, e busca visualizar como esses artistas tencionam os modos de produção hegemônicos da cidade e apontam inovações não somente cênicas, mas também de gestão. Isso porque a cena cultural da capital mineira vem se constituindo nos últimos anos como uma cena fortemente politizada e trazendo à tona grupos e coletivos marcados por pautas identitárias e decoloniais. Tal perspectiva se comprova com o surgimento de grupos como Espaço Preto, Plataforma Beijo, Zula Cia de Teatro, Toda Deseo, Cia Anômala, Fancheleticas, Bacurinhas, Cabaré das Divinas Tetas, Breve Cia, entre outros coletivos que apontam por outros teatros.

Após a definição dessa perspectiva, buscamos no site da Fundação Municipal de Cultura, dos Centros Culturais Municipais, nas programações dos Teatros públicos e privados artistas que estivessem em cartaz entre os meses de maio e setembro e que dialogassem com os critérios de escolha apontados anteriormente.

Dessa forma, este texto traz as posições das artistas Eli Nunes, artista autônoma e que colabora com diversos coletivos e Dagmar Bedê, fundadora, integrante e gestora do Cabaré das divina tetas.

³ Sigla que corresponde a pessoas que se identificam como lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, intersexo, queer. O + corresponde a outras formas de identificação.

3. As entrevistas

Nesse projeto as entrevistas foram realizadas entre maio e setembro de 2022, em espaços culturais de Belo Horizonte. As entrevistas foram realizadas horas antes dos espetáculos e duraram cerca de 25 minutos cada, com exceção da entrevista com Eli Nunes que teve duração de 40 min. As entrevistas foram realizadas em formato de programa com o roteiro descrito anteriormente e serão disponibilizadas ao final da pesquisa, em plataforma virtual.

As entrevistas foram realizadas com duas câmeras de vídeo, dois microfones e um rebatedor de luz, quando necessário. Identificou-se a necessidade de uma terceira câmera, para assim gravar as laterais e frontalmente. Todos os equipamentos desse projeto foram cedidos por artistas residentes em Belo Horizonte.

As imagens captadas sofreram edição e cortes, sem danificar o conteúdo e as ideias des entrevistades, constituindo um programa de entrevista de cerca de 20 minutos. Essa escolha é orientada pelo desejo de aproximar o conteúdo da estética das redes sociais/internet, e destacar o caráter performativo do programa. Os enquadramentos privilegiaram os planos médios e primeiro plano, dando destaque as entrevistades e teve direção de Cristiano Araújo.

Embora as entrevistas sigam o mesmo roteiro performativo, cada uma delas traz dimensões singulares, sendo cada uma delas experiências únicas. As entrevistas juntas compõem um campo amplo de discurso que ora se aproximam e ora se distanciam entre si. Aqui vamos identificar, analisar e pensar as entrevistas em diálogo com o campo teórico e com as imagens-hipóteses, tentando propor questões para pensar a produção e gestão realizadas por artistas na cidade de Belo Horizonte.

4. MEXE! Que programa é esse? Ou sobre a construção da entrevista-roteiro.

Sempre ouvir a pergunta: “Você mexe com teatro?”. Questionamento que parece comum na vida dos artistas. Em algum momento da minha formação artística, a ideia de “mexer” com teatro parecia com conotação negativa, inferior. Pensava: “Estudo teatro, trabalho como teatro, quero viver de teatro.” Entretanto, com o passar dos anos, e mais recentemente, integrando o núcleo de pesquisa “atuar e produzir”, a ideia de “mexer” com

teatro ressignificou e se transformou. O nome do programa de entrevista então surge como um movimento *Kuir*⁴, de tomar para si um termo e transformá-lo em sua potência.

Aqui, “mexer” com teatro ganha amplitudes, rompe as barreiras binárias e normativas de pensar a prática profissional em artes. Reconhece a realidade em sua dimensão normativa e capitalizável, e ao mesmo tempo, traz sua capacidade disruptiva, de transformação do fazer.

Mexe! procura ampliar os modos de produzir conteúdo em produção e gestão cultural e é ainda é uma estratégia de contribuir criticamente no debate público sobre cultura e política. Dessa forma fomenta uma cultura política sobre as artes, reconhecendo que as fronteiras de cultura, política e comunicação estão cada vez mais misturadas (LIMA, *apud* MÁRCIO E TAVARES *et al*;2019).

5. O que queremos saber? A construção do Roteiro como resultado

A preparação da entrevista se deu a partir da criação do roteiro. Buscamos criar dispositivos de conversa disparadores dos conteúdos de interesse dessa pesquisa. Para tanto, foram realizados estudos e revisões bibliográficas sobre gestão, produção e política cultural, investigações sobre programas de entrevistas, e improvisações para a criação das perguntas e dispositivos. O resultado é um roteiro performativo dividido em 06 temas-momentos, que orienta as entrevistas, e aborda a sustentabilidade em arte, a relação das artistas com as políticas públicas de cultura e como moldam seus processos de gestão, a fim de dialogar com as imagens hipóteses.

O primeiro momento da entrevista busca “quebrar o gelo”, “descontrair” as entrevistades e deixá-las mais à vontade com a entrevista. Para tanto, é perguntado como a artista se prepara para a cena e como ela usa o espaço do CAMARIM. Embora seja uma pergunta simples, ela aproxima a entrevistade da imagem do camarim, uma das imagens-hipóteses dessa pesquisa.

Aqui percebemos como as artistas revelam que o espaço do camarim é um espaço de conexão coletiva, entre artistas e técnicos. Que a produção e gestão usam este espaço, também em sua dimensão de criação. Nas palavras de ELI: “o camarim tem essa relação

⁴ Apropriação da Teoria política *queer* que surgiu nos anos 80 com estudos de autoras feministas como Judith Butler e lança olhares sobre as performatividades de gênero e sexo.

meio coletiva. O momento que você tá com a equipe, com quem você vai tá em cena, ou nos bastidores... Ali... Essa energia para se conectar” (NUNES,2022, entrevista)

Dagmar em sua entrevista, articula sua experiência com o teatro de rua, e traz também o camarim como espaço de produção, criação e coletividade.

O segundo momento é chamado de *Entrelinhas da bio*.

O dispositivo busca trazer à tona a trajetória profissional e pessoal da artista entrevistada de forma a friccionar essas dimensões. O dispositivo funciona da seguinte forma: A apresentadore escolheu um item do currículo da entrevistada contida em material solicitado previamente e convida a entrevistada a compartilhar sua vivência pessoal daquele período.

O objetivo é acessar e revelar nuances entre a documentação curricular de apresentação e o universo pessoal da entrevistada, proporcionando leituras críticas e contextualizadas dos trabalhos, enfrentamentos e desafios em construir carreiras profissionais artísticas. Isto é, quem vê close, não vê corre.

Aqui vale destacar que a trajetória de Dagmar revela a importância das políticas culturais universitárias, já que sua inserção no universo da palhaçaria se deu através do projeto Rondon- um projeto cultural de extensão universitária da UFMG.

Na fala da entrevistada podemos notar também que a prática da produção constituiu como um caminho de entrada na Companhia Circunstância. Aqui caberia aprofundar os estudos e compreender como a produção é porta de entrada para artistas em início de carreira.

Já para Eli, percebemos como a prática profissional em fricção com a formação acadêmica geraram reflexões profícuas e fundamentais na construção de linguagens artísticas críticas. Dessa forma, Eli traz seu curso de graduação em dança para o debate, inquietando as funções com o mercado que estes cursos quase não assumem.

O terceiro dispositivo, *Pergunta de Milhões*, tem caráter mais indagativo, mas não por isso, mais fechado, e aponta as principais questões para essa pesquisa.

Nesse momento, o recurso de perguntas estruturadas e respostas livres permitem a artista entrevistada compartilhar sua experiência de modo pessoal, elaborando dados de análises para a pesquisa que permeiam as experiências em modos de gestão e criação em arte.

Para este momento foram criadas as seguintes perguntas:

1 - Como você transita entre a produção, realização, e a criação? Isto é, como você se movimenta entre essas dimensões?

2 - O que é para você viver de arte? Como você vive de arte?

Em sua resposta, Eli Nunes afirma que, em sua experiência, os espaços coletivos sempre foram importantes como local de aprendizagem para a produção. Nas palavras delu “no coletivo fui aprendendo funções que preciso executar sem ter o coletivo” (NUNES,2022, entrevista). A fala, além de afirmar o potencial formativo das experiências em coletivo, pode sugerir também que o coletivo é ainda o principal espaço de aprendizado em gestão e produção cultural.

Ainda elaborando sobre as funções específicas, como produção, atuação e ou figurino, ele acrescenta: “Essa questão quantitativa...quem sabe mais do quê... é uma coisa colonial. Que nas outras culturas cada um sabe uma coisa e essas coisas se complementam. [...] não quer dizer que é mais importante. Eu quero saber fazer tudo sem uma coisa ser mais importante. ” (NUNES,2022, entrevista)

Tal colocação nos questiona sobre os modelos de produção hegemônicos e hierárquicos que muitas vezes tentamos seguir. A experiência de Eli nos faz atentar, portanto, para uma movimentação entre produção e criação sem constituir uma mais importante que a outra, e mais, que elas se completam. Aqui se arranja um modo que se opera na participação de todo o processo de criação do objeto artístico, sem se alienar as etapas do processo, e sem ignorar a importância da produção. Um arranjo próprio dessa experiência de Eli aparece também como "malandragem"(NUNES,2022, entrevista), isto é, a capacidade de fazer de tudo um pouco. Uma situação que não é só dada pela precariedade do fazer teatral em Belo Horizonte ou pela falta de remuneração, como Eli diz na entrevista, mas também se vincula com outra forma de conceber o trabalho e a participação coletiva.

Já quando abordada sobre o que é viver de artes, Eli Nunes, imediatamente brinca: “desespero” e continua refletindo... "Aqueles... risos... ah gente, sei lá.... Quero ver essa entrevista daqui uns anos e rir com essa resposta. Nossa que difícil gata! ” (NUNES,2022, entrevista). Eli continua a resposta e diz que somente agora está vivendo “100% de arte” (NUNES,2022, entrevista), já que trabalhou muitos anos e de forma continuada e fixa com a arte-educação. Hoje é uma pessoa autônoma, “artista e tantas outras coisas” (NUNES,2022, entrevista). Diz de editais, do corre-corre, de uma experiência de “onipresença” (NUNES,2022, entrevista). Que ser autônomo demanda outro tempo e

disciplina do trabalho “fixo” (NUNES,2022, entrevista). Interessante perceber que Eli destaca também que a experiência como autônomo possibilita ser múltiplo, e realizar diversas funções.

Nesse trecho destaco a fala “artista e tantas outras coisas” (NUNES,2022, entrevista) que nos mostra que a prática da vida do artista, muitas vezes, exige trabalhar em diversas funções e múltiplas jornadas. E mais uma vez percebemos aqui, que Eli ressignifica essa experiência como a possibilidade de ser diverso, com múltiplos saberes, deslizar entre outras áreas, como “ter rodinhas nos pés” (NUNES,2022, entrevista).

Dagmar vai declarar que “queria mesmo só atuar”. (BEDÊ, 2022, entrevista) mas compreende que vive de arte no Brasil e América Latina, sugerindo uma condição de precariedade e pouco recursos para pagar um profissional de produção. Segundo Dagmar, todo o trabalho de produção está direcionado para que possam estar em cena. Dagmar ainda reflete como a prática da produção é um movimento que existe em sua vida pessoal e profissional e afirma que “se a gente não faz não acontece” (BEDÊ, 2022, entrevista)

Destaco também que para além do “prazer e dor” (BEDÊ, 2022, entrevista) que existe na dimensão de viver de arte, Dagmar destaca os fantasmas, vulnerabilidades que atravessam a profissão. A artista não tem medo de revelar crises e instabilidades na prática artística. Dessa forma, a escolha artística – a palhaçaria, aparece como produtora de sentido na existência de Dagmar, para além da prática profissional. É modo de vida.

O quarto dispositivo, de caráter de associação livre, é carinhosamente chamado de *Completa e Transforma*.

O dispositivo busca tocar em assuntos diversos que captam alguma perspectiva política da prática da entrevistada, de forma espontânea e sem preparação prévia. O dispositivo convida a participante a completar a frase proposta pela entrevistadora de forma rítmica e ágil. As sentenças criadas e apresentadas as artistas e suas respostas foram as seguintes:

“Me sinto gestora quando” ...

Dagmar- eu preciso que as coisas caminhem.

Eli- quando me vejo no centro do palco e soube que eu construí aquilo.

“No brasil a arte é”

D- Um grande desafio.

E- Suor, sofrimento, mas satisfação, transformação.

“Sou uma artista atenta à”

D- Saber o que estou falando como que está chegando e o que está se entendendo.

E- Dentro e fora.

“No camarim gosto de fazer”

D- Xixi.

E- Baguncinhas e coisas gostosas.

“No camarim NÃO faço”

D- Cocô.

E- Não faço xoxação.

“Trocaria os teatros por”

D- Pela rua.

E- Teatros.

“A política cultural ideal para você é.”

D- A que dá dignidade ao artista. (...). Que abraça a cultura popular e as identidades.

E- Uma com a presença de todos os corpos.

“Me sinto motivada quando “

D- Colocada em risco.

E- Quando eu encontro as minhas, os meus, na prática.

“Mexo com teatro porque “

D- É o que faz sentido.

E- Nutre minha alma.

O quinto dispositivo, de caráter lúdico, convida a artista a realizar de frente para uma das câmeras, um trecho do espetáculo que será apresentado em seguida. O dispositivo

busca revelar e tocar no conteúdo do trabalho artístico de forma a dar pistas sobre quais teatros estamos falando.



Figura 1. Atriz Dagmar Bedê. Frame da Entrevista.

Fonte: Cris Araújo. Acervo de pesquisa. 2022.

O sexto e último dispositivo é o *Lista de compras*.

Esta ação busca por fim, listar itens, no sentido amplo do termo, fundamentais para a realização da ação artístico-cultural naquele dia. O dispositivo joga com as fraturas e distanciamentos entre as rubricas de um projeto e os itens da vida cotidiana não “planilhados” para a realização do objeto artístico, para tentar compreender os limites, desafios, formatos e estratégias de criação artística trazidas pela experiência das entrevistadas. Para tanto, a entrevistadora indaga:

“Cite quais os itens que foram essenciais, fundamentais para o espetáculo de hoje? O que foi necessário para fazer essa peça?”.

Em sua lista, Dagmar aponta que primeiramente é fundamental a Lei de incentivo à Cultura e as políticas públicas para a cultura, que promovem “dignidade” (BEDÊ, 2022, entrevista) para as artistas. Aqui a expressão refere-se a grande precarização do fazer artístico e no esforço de constituir um campo de trabalho digno para se exercer. Visto que o campo do trabalho da cultura ainda é desprovido de direitos trabalhistas, tetos de remuneração, férias e outros direitos no campo do trabalho.

Dagmar ainda destaca sua rede de apoio e familiares, e a equipe que a acompanha e acredita no trabalho. E destaca a importância dos movimentos de mulheres artistas, a comunidade LGBTQIA+

Já Eli afirma que o essencial é a “cara de pau” (NUNES,2022, entrevista) delu e de seu parceiro de cena. As diversas ideias ótimas, a vontade de fazer, o junta-junta de roupas e maquiagens, materiais plásticos, a confiança e a crença do teatro no trabalho e a disposição da equipe.



Figura 2. Igui Leal e Eli Nunes. Frame de Entrevista.

Fonte: Cris Araújo. Acervo de pesquisa. 2022.

6. Algumas conclusões e apontamentos para a continuidade da pesquisa

A pesquisa começa a identificar alguns traços nos modos de produzir e criar teatro em Belo Horizonte nos dias atuais. Podemos assim destacar a multiplicidade de funções realizadas pelas artistas entrevistadas, e também a participação em mais de um coletivo de arte. Cenário esse que redimensiona os modelos tradicionais de teatro de grupo na cidade. Temos agora que identificar os processos ocorridos que promovem essas mudanças dos modos de fazer. Assim, refletimos com os dados que temos até agora que essas mudanças possam está vinculada a entrada de novos atores na cena cultural e ao processo de democratização das políticas públicas na cidade que permitiram acesso a artistas das periferias, negros e LGBTQIA+ nos últimos anos. E, ou, como a crise da cultura dificulta a manutenção e sustentabilidade de grupos de teatro na cidade.

Assim, a questão que surge, portanto, e que merece ser aprofundada e identificada é o que os movimentos artísticos feministas e kuirs estão dizendo sobre a atual crise e conjuntura brasileira. (COLINNG 2021). Evidentemente são questões complexas e difíceis de responder e identificar. Entretanto, aqui percebemos contribuições na cultura e na arte a partir de uma perspectiva não heteronormativa, com compreensões decoloniais e interseccionais que realizam e produzem teatro.

Fica evidente também que é necessário aprofundar essas reflexões no campo do trabalho. Ou como podemos compreender numa perspectiva sócio histórica quem detém os modos de produzir e financiar arte no país. Num cenário em que o investimento vem em sua maioria de bancos e mineradoras, há que se compreender as desigualdades da distribuição dos meios de produção em arte. Quem no país tem acessos aos meios de produção e gestão cultural? Qual o interesse na ausência de disciplinas de produção e gestão nos cursos profissionais em teatro?

Em outras palavras, intuímos até aqui, que há má distribuição dos financiamentos e instrumentos de produção em arte é também um mecanismo de reprodução da pobreza e da desigualdade cultural no país capitalista. Enquanto somente poucas instituições possam sustentar e financiar as produções artísticas, a concentração de capital cultural e impactos na pobreza permanecerão também concentrados. Dessa forma, estamos problematizando e destrinchando o campo dos direitos trabalhistas de artistas e agentes do campo da cultura. Fica evidente com a pesquisa a ausência de qualquer direito no campo do trabalho artístico e como tal constatação ainda é pouco refletida nas pesquisas em arte.

Ainda assim, podemos afirmar que a prática em produção e gestão é porta de entrada na prática profissional em arte. Embora as entrevistas aqui não servem como amostras para análises mais gerais da cidade, é comum ouvirmos trajetórias artísticas que se iniciam através da prática da produção. A própria experiência desse autore passa por essa dimensão, assim como as artistas que produzem seus trabalhos de conclusão de curso e ou outras artistas que se aproximam da cena do teatro de grupo como assistentes de produção.

As considerações dessa pesquisa ainda revelam que as artistas ainda têm as experiências práticas coletivas como a principal forma de aprendizado e formação na área de gestão em arte. Gerando um campo de formação, contraditoriamente potente e precário, vivo e pobre. O que nos impele a pensar em modos de ensino-aprendizagem na área de produção e gestão em arte.

Percebemos então, quão diversos são os caminhos de gestão e produção para as artes da cena e complexas são seus atravessamentos com o mercado, a políticas públicas culturais e a economia. Há muito para ser debatido e compreendido para o fortalecimento dos meios de desenvolvimento da arte e cultura em nossa cidade, e esse é um esforço inicial de registrar e tentar identificar a participação e contribuição de artistas da cena na história local. Por fim, continuaremos as entrevistas e a busca pela compreensão das ações de produção e gestão em teatro à medida que registramos e ouvimos experiências reais de artistas contemporâneos.

Por fim, não poderia de explicitar, que esta pesquisa de Iniciação Científica, a pesquisa em artes cênicas, e o desenvolvimento e criação do programa de entrevista Mexe! é mais um caminho de subsistência em arte, para este autore.



Figura 3. Foto de abertura. Frame Programa Mexe! 2022.

Fonte: Acervo de Pesquisa. 2022.

Referências

CANCLINI, NESTOR GARCÍA. ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? In: Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo. Murcia: **CENDEAC.**, n.7, p.16-37, 2009.

COLLING, LEANDRO. **Política, cultura e comunidades LGBTQI+.** Em Cultura política no Brasil atual / Antonio Albino Canelas Rubim, Márcio Tavares (organizadores), p.155-197 São Paulo. Fundação Perseu Abramo. 2021.

EJEA, TOMÁS. **Poder y creación artística en México: un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)**. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2011.

JAMESON, FREDERIC. **Pós-Modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: editora Ática. p.27-79. 1984.

MARINA, HELOISA. **Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano: crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação**. Tese (Doutorado em Teatro. Área: Teorias e práticas teatrais). Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. p. 425. 2017

RUBIM E TAVARES, ANTÔNIO ALBINO CANELAS; MÁRCIO. (organizadores). **Introdução**. Em *Cultura política no Brasil atual*. – São Paulo. Fundação Perseu Abramo. p.07-11. 2021

4. GRUPO DE PESQUISADORES EM DANÇA

A PONTA DO ICEBERG: NEGOCIANDO A DANÇA PÓS-PANDEMIA

Holly Elizabeth Cavrell¹

RESUMO

Este artigo reflete como o retorno às aulas presenciais de dança está chegando para cada um. Inicialmente, alguém poderia pensar que estar de volta à sala de aula pareceria a transição mais fácil e bem-vinda, marcando o retorno de nossas vidas e anunciando o fim da pandemia. Ao reconhecer o cansaço e o medo de que nos acompanharam durante esta crise nos forçamos a fazer novas estratégias, encontrar novas formas de sustentabilidade ao longo dos meses mais sombrios e tentamos dar sentido à ruptura em nossas vidas. No entanto, aprendemos que a Covid continua a ser uma virada de jogo onipresente.

Palavras-Chave: Pós-Pandêmica; Dança; Formação e Aprendizagem.

ABSTRACT

This article reflects on how returning to in-person dance classes affects us. Initially, one would have thought that being back in the classroom would seem to be the easiest and most welcomed transition marking the return of our lives and announcing the end of the pandemic. In recognizing the fatigue and fear that accompanied us during this crisis we forced ourselves to make new strategies, encounter novel ways of sustainability throughout the dimmest months, and tried to make sense of the rupture in our lives. Yet we have learned that Covid has continued to be an all-present game changer in our lives.

Keywords: Post-Pandemic; Dance; Training and Learning.

O objetivo deste escrito inicialmente foi estudar e registrar como a transição de aulas virtuais para aulas presenciais afetou a forma como os bailarinos estão abordando seu treinamento e seu relacionamento com outros bailarinos. E agora, uma nova onda de Covid se infiltrou em nossos locais de trabalho e está se espalhando, ocupando hospitais e esvaziando as salas de aula. Então, meu escrito será sobre essa gangorra de uma época em que estamos vivendo e a resiliência e resistência que estamos construindo mesmo quando entramos na boca do leão mais uma vez. Mascarado, mas de volta à sala de aula em agosto, seria de se pensar que voltar pareceria ser a transição mais fácil e bem-vinda, marcando o retorno de nossas vidas e anunciando o fim da pandemia. *Business as usual*. A realidade não era tão fácil - falta de percepção espacial, incapacidade de reconhecer e repetir de memória certas sequências ritmicamente e, surpreendentemente, dificuldade em controlar o desejo de sair da sala de aula era predominante, porque afinal não há mais janelas do Zoom para fechar. Dois anos e meio negociando quartos, salas de estar e outros

¹ Holly Elizabeth Cavrell é doutora e Professora Titular do Departamento de Artes Corporais do Curso de Dança do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3307-3308> / E-mail: hcavrell@gmail.com.

ambientes geralmente restritos, juntamente com internet defeituosa, suprimiram a experiência de fazer parte de um cenário que normalmente encoraja testar limitações, não apenas do movimento do dançarino, mas também de seu relacionamento com espaço, tempo, fluxo, resistência e relacionamento dos corpos entre dançarinos. No retorno, o foco da bailarina saiu do computador e reestabeleceu o espaço geométrico – frontal, lateral, posterior (*backspace*), profundidade e altura – dimensões que as aulas virtuais não podiam oferecer.

Por meio de experiências pessoais e seus impactos na dança, examinamos artigos sobre as consequências do aprendizado interrompido durante a pandemia e a volta da incerteza de que essa nova onda da Covid seria a primeira de outras. Reconhecemos o cansaço e o medo que nos acompanharam durante esta crise, e nos forçamos a fazer novas estratégias, encontrar novas formas de sustentabilidade ao longo dos meses mais sombrios e tentar dar sentido à ruptura em nossas vidas. OK, avançamos, temos vacinas e lembramos que as máscaras nos protegem, mas ainda estamos enganados e nocauteados pelo Covid. Um pequeno resfriado? Não é o que as pessoas estão me dizendo quando ficam doentes. A lacuna de aprendizado que estava desaparecendo rapidamente por estar novamente presencial começou a aumentar e a confiança obtida através do contato físico está diminuindo novamente.

Há um mês, comecei fazendo um estudo geral tanto da rede escolar quanto da dança e fazendo um levantamento de alunos de dança que estavam acostumados com aulas presenciais e que passaram para aulas virtuais por causa da pandemia. Em um artigo de Christine Chung publicado no New York Times em outubro de 2022, a ansiedade social entre adolescentes e jovens adultos por vezes teve consequências graves. Um calouro entrevistado para o artigo comentou: “No Zoom, você pode silenciar, colocar o mute. Demorei um pouco para saber como falar com as pessoas.” (Chung, 2022, on-line)².

De acordo com este artigo, a ansiedade social, típica de jovens adultos na faixa dos 20 anos, foi exacerbada à medida que a pandemia forçou a maior parte do mundo ao isolamento. A volta ao presencial onde as pessoas trabalham e interagem com outras continuamente, com esse isolamento, afetou e impactou o comportamento. A geração que teve pouca ou nenhuma experiência presencial significativa em dança tem uma atitude muito reticente quando se trata de aprender e participar de situações coletivas. Voltar para

² Acessado em: 13 de novembro de 2022 às 14:05.

a sala de aula para muitos estudantes de dança é intimidante e readquirir as habilidades de inter-relacionamento tem sido um desafio. Chung falou sobre uma nova prática oferecida por alguns profissionais de saúde mental para lidar com a frustração e a exaustão que aumentavam o estresse. A solução foi gritar lá fora com os outros. O artigo continua comentando que, às vezes, é preciso um colapso real em nossas normas sociais, culturais e até de saúde mental para se transformar em algo melhor”, disse ela. “É quase como se você quebrasse para reconstruir de novo.” (Chung, 2022, online)³.

Pedi aos/as alunos/as da Dança da Unicamp, turma 2018, uma reflexão sobre como foi/tem sido este processo de aulas que aconteceram no formato remoto e depois, no momento que as aulas voltam a ser presenciais. Todos eles me deram permissão de usar suas respostas. Decidi não colocar seus nomes para respeitar suas identidades. Gostaria citar alguns depoimentos:

- 1) Pandemia da covid 19 foi um acontecimento histórico transformador de muitas estruturas, organizações, pensamentos e prioridades. A vida mudou inesperadamente, e necessitamos de tempo e espaço para reestruturar e adaptar cada jeito de viver. O mesmo aconteceu com a volta presencial. Cada parte da vida que se adaptou nos dois anos de isolamento social, senti que igualmente exigiu de energia para se reorganizar. Difícil distanciar a transformação pessoal da perspectiva na dança... pois o que antes era possível “separar” fisicamente, misturou-se, com mais todos os outros momentos e movimentos da vida. Tudo pareceu se concentrar em um lugar só, a casa. O único espaço que proporcionava algum tipo de segurança. Vivi um momento intenso, onde passei a maior parte do tempo com algumas pessoas do curso de dança em uma república estudantil. O primeiro semestre de 2020 pareceu meses de ressaca. As notícias da disseminação do vírus, o crescimento de mortes e descasos governamentais foram porres indigestíveis, chocantes e deprimentes. Nenhum projeto em desenvolvimento pareceu mais fazer sentido, vida social dilacerada por tempo indeterminado, sem perspectivas de motivação ou qualquer planejamento. Reconfiguração. Companhia de quem mora, intensificação das relações com as pessoas de casa, com os cômodos, com os cachorros, plantas, com modos de criar novos hábitos e rotinas dentro dessa condição. Muitos inícios após um grande

³ Acessado em: 13 de novembro de 2022 as 14:10.

fim. Encontros virtuais. Risos de nervoso, desgastes, conexões desfeitas, malfeitas, tentadas, frustradas. Sempre fui uma pessoa que gosta de movimentar o corpo, porém minha relação com a dança estava tão associada às atividades acadêmicas que me fez não conseguir dançar. Revivi práticas que fazia na adolescência como luta muay thai e corrida, também me abri para conhecer novas técnicas como yoga além de outras práticas que me aproximaram da espiritualidade. A naturalização do cenário caótico começou a acontecer, alguns sistemas de comunicação se consolidaram e a saudade de vivenciar em coletivos aconteceu, foi quando fazer aulas de dança online e criações com mídias passou a ser um novo ambiente possível de se aprender e estabelecer conexões. Esse momento introspectivo proporcionou também bastante autoconhecimento dos limites e possibilidades de mover. A decisão de desligar ou não a câmera, fazer ou não determinados exercícios me deu uma oportunidade de praticar autonomia a partir do respeito do desejo interno. Havia sim, estresses pela sobrecarga da internet, do espaço inadequado..., mas eles mais me afetavam quando a carga psicológica do momento/contexto estava pesando. Penso que aproveitei quando pude essas oportunidades, de criar com videodança, fazer aulas com roupas mais confortáveis, usar materiais e espaços que não seriam possíveis nas aulas tradicionais, isso enriqueceu meu repertório e concepções do que pode ser dança.

- 2) Durante o início de 2020, quando começou a pandemia de Covid-19, demoramos um tempo para entender a gravidade da situação e por quanto tempo teríamos de ficar afastados, o que também gerou um tempo de adaptação até chegarmos no modelo “aulas ao vivo por videoconferência”. Nesse momento, a falta de espaço adequado em casa, as negociações com a família ou com quem você morava para ter privacidade foram constantes, e a motivação para se fazer as aulas online foi difícil de encontrar para todos nós; mesmo assim seguimos com a insistência de se querer fazer dança e se movimentar também como uma forma de se lidar com tudo isso. Vivi várias reflexões e crises na época; pensava “me sinto bem quando danço, se não danço me sinto mal, mas não tenho motivação para começar; fazer as coisas online e sem ninguém parece não ter muito sentido” - era necessário, porém desafiador realizar percepções mais internas e individuais do corpo, e me sentia constantemente com menos paciência para participar das aulas, tendo que insistir muito. No

ano seguinte, já com a perspectiva que ficaríamos mais um ano inteiro afastadas, não tendo mais como postergar disciplinas práticas, e com o Trabalho de Conclusão do Bacharel em vista, algumas dinâmicas mudaram. Passar pelo processo de criação longe das orientadoras, e sozinha, teve seus altos e baixos. Mas através da criação, novos sentidos para a dança naquele momento foram sendo criados, e ter uma rotina de ensaios e aulas práticas e as aulas ao vivo foi importante - insistir nisso mesmo sem fazer muito sentido às vezes. Nos últimos meses do ano retornei para a UNICAMP para poder ensaiar e apresentar o TCC, e poder voltar a fazer aulas no barracão e frequentar a universidade foi muito importante e significativo; me senti mais motivada podendo encontrar as professoras orientadoras e alguns colegas também! Nesse momento, o foco era preparar o corpo para a criação. Finalmente, em 2022 pudemos estar na UNICAMP novamente e fazendo aulas com outras pessoas as coisas voltaram a fazer mais sentido. Poder fazer as aulas sentindo a energia do outro, poder trocar experiências e informações, indicar caminhos de movimento e alinhamento através do toque, perguntar e sentir ao vivo, enfim, tudo isso me ajuda a poder me perceber melhor. Com todas essas vivências, pude entender que as aulas online são uma possibilidade, que para mim, podem funcionar pontualmente, mas que para um trabalho contínuo e longo é muito mais difícil de sustentar a motivação e a concentração. Após essa experiência, sinto que valorizo ainda mais o contato com o outro presencialmente.

- 3) A transição das aulas do virtual, em época de pandemia, para o real, em que voltamos às aulas presenciais no início de 2022, gerou diversas ansiedades sobre o que esperar desse retorno e gerou grandes transformações no que diz respeito ao modo de estar presente observar as aulas. O caos da pandemia trouxe muito desconforto e desânimo ao realizar as práticas em casa e não mais com a turma reunida e o cuidado e olhar da professora estando próximos. Além de não colocar grandes expectativas sobre essa volta ao presencial porque a pandemia não melhorava e não tínhamos mais perspectivas de retorno. Porém, em 2021, tivemos que nos desdobrar para fazer acontecer mesmo que em isolamento, não podíamos mais parar e tivemos que resistir na dança e encontrar novos meios para conseguir exercer nossa profissão e estudo. Esse momento chegou e não tem nem comparação como estar presencialmente envolve muito mais estar entregue e estar em sintonia com as aulas.

Isso sem contar estar em sala e poder observar outros corpos e ser orientado fisicamente, o que faz com que o aprendizado seja absorvido mais organicamente. Contudo, não sinto que perdemos o curso por ter feito uma pandemia. Sinto, na verdade, que hoje estou com muito mais maturidade corporal e emocional para estar em sala de aula e assimilar as técnicas corporalmente.

- 4) Sinto que do remoto para o presencial, a minha percepção de espaço esteve em frequente mutação, isso porque materialmente o meu espaço de prática tornou-se bastante reduzido em comparação ao tamanho da sala de aula, mas também porque minha *cinesfera* social também foi se comprimindo conforme recebia e absorvia as notícias relacionadas a disseminação do COVID-19. Todas as propostas de ressignificação desse espaço de “casa” me geravam muita irritação e inconformidade de modo geral. Eu sabia que todos estavam sendo afetados pela pandemia, mas muita gente já estava sendo afetada por outras questões bastante preocupantes em seus contextos e toda essa situação com o Covid-19 só contribuiu para o agravamento dessas condições. No presente, a transição entre esses ambientes, por outro lado, tem sido um momento de reencontro, redescoberta, resgate e construção de novas possibilidades. Eu-corpo parece compreender que devo valorizar esse momento de retorno. Percebi que tenho me permitido errar um pouquinho mais, pouquinho mesmo, mas já é um passo importante nesse meu percurso com o coletivo.

- 5) As aulas práticas no ensino remoto começaram no ano de 2020, e por ser um universo ainda desconhecido no ensino de dança na Unicamp, a experiência foi realizada de maneira que sempre estava em manutenção. Todos juntos (coordenação, corpo docente e discentes) estavam se propondo a refletir sobre quais caminhos eram mais eficazes, considerando que cada pessoa tem um contexto e estrutura singular. O primeiro semestre de 2020 foi dado pela urgência, instabilidade, e ansiedade frente ao desconhecido. Para alguns, também foi marcado pelo medo e pânico de uma doença altamente contagiosa e com potencial para a fatalidade. O fato de não saber se seriam duas semanas, um mês, um ano ou mais tempo nessa realidade, proporcionou alternativas de emergência até que fosse encontrado métodos eficazes. Neste primeiro semestre pandêmico, as aulas aconteciam por responsabilidade e disciplina do aluno, que tinham videoaula gravado pela professora da

disciplina de técnica e deveria, no seu tempo, realizar exercícios de técnica adaptado: com pouco deslocamento, sem impactos, e de sequências reduzidas. Nesse primeiro momento, encontrei dificuldade para disciplinar minha rotina e corpo para as aulas de técnica, todo e qualquer obstáculo era gigante. Eu passava muito tempo sozinha em casa, estava recém-casada (cerca de um mês de casamento), tentando lidar com todas as mudanças que ocorreram. Mudei de casa, de igreja (que frequentava desde o meu nascimento), de cidade, fiquei distante da minha família pela primeira vez, e de surpresa ocorreu a pandemia que tirou minha única interação social que permaneceria da vida de solteira. Nessa fase, realizava uma pequena prática, junto com a videoaula, uma vez por semana. Era uma experiência muito reduzida de aprendizagem. Foi um semestre difícil. No segundo semestre de 2020 as aulas práticas se tornaram eletivas, ou seja, não houve disciplina obrigatória de técnica. Compreendendo as dificuldades que os alunos atravessaram durante o primeiro semestre, essa escolha foi refletida em conjunto com os alunos e cada um, com suas possibilidades, escolheu se faria a eletiva prática ou não. A minha escolha pessoal foi de manter apenas o ateliê de criação, cuja prática pode ser mais direcionada a aceitar o ambiente que eu estava: pequeno, sem tatames ou chão propício, sem privacidade nos cômodos.

Em 2021 a pandemia não era mais uma novidade, e o ensino remoto já era esperado. Essa condição tornou possível um planejamento mais realista, que ocasionou no retorno das disciplinas práticas obrigatórias. Nessa ocasião, já estava habituada às dificuldades com a tela. Não era possível observar os detalhes técnicos das sequências de exercícios proposta pela professora, dessa forma, o exercício era feito da maneira que cada um entendia, perdendo muito a qualidade dos movimentos. Da mesma forma que o aluno não conseguia observar o professor de maneira aproximada, os professores tinham grande dificuldade de prestar assistência aos alunos, não era mais um corpo em movimento conectado a uma turma, vivenciando o mesmo espaço e tempo. Eram corpos distantes, separados de maneira física, rítmica, e vivendo na dependência da conexão de internet. Depois de experimentar o sentimento de solidão, de distanciamento e afastamento, e sentir que uma turma inteira foi fragmentada em várias histórias únicas, paralelas e singulares, eu percebo o quanto valorizo o ensino presencial e o que ele proporciona: proximidade, contato, interação, troca, afeto, toque, e tantas outras preciosidades que até então eram

normalizadas e pouco apreciadas. Entendo também o privilégio de estar no mesmo ambiente que a professora e ter a oportunidade de me desenvolver com acompanhamento de uma profissional. A sensação, neste retorno, é de querer agarrar cada aula, experiência, sensação e correção como um repertório pessoal rico, é aproveitar cada encontro reconhecendo os privilégios e alegria de estar finalizando a graduação com essa oportunidade de estar entre amigos, professoras, espaços comuns, sorrisos, trocar esse ritmo compartilhado. Reconheço que o retorno é um recomeço, exige uma adaptação de rotina, trabalho corporal, e necessidade de adaptação emocional e psicológica para lidar com todas as questões de final de graduação. Agradeço a Deus pela oportunidade de finalizar a graduação assim, presencialmente, como sonhei e idealizei desde o momento em que me inscrevi no Vestibular.

- 6) Para mim, os maiores desafios do processo online de aulas de dança podem se resumir a três principais pontos: manter a motivação, lidar com o espaço físico disponível e a autocrítica ao meu próprio aprendizado. Acredito que são pontos comuns a vários de meus colegas de turma. Durante toda a pandemia, manter a esperança acesa foi um desafio. A morbidade das notícias que se repetiam na TV me levava, naturalmente, para um lugar emocional mais escuro e de desmotivação. Portanto, exercitar o fazer artístico foi um ato de resistência. Sentia que não estava evoluindo, mas sim tentando (e não obtendo tanto sucesso) manter o que estava em meu corpo, de um processo que havia sido brutalmente interrompido. Porém, com a retomada das atividades presenciais após o início da vacinação, podendo estar com pessoas novamente mesmo que de forma reduzida, me lembrei do porquê de fazer o que faço e estudar o que estudo atualmente. Moro em um apartamento relativamente pequeno, então, mesmo afastando todos os móveis do cômodo mais amplo (a sala), o espaço possível para as aulas de dança era bastante reduzido. Me via precisando adaptar as sequências coreográficas constantemente, até um ponto em que me sentia não fazendo o que estava sendo proposto - visto as quebras de fluxo e o cuidado constante para não me machucar esbarrando em algum móvel, o que aconteceu algumas vezes. Juntando esse contexto à uma bailarina que luta contra seus problemas de autoestima - essa já abalada visto a solidão da pandemia -, agora presa nessa visão 2d retangular dela e de seus colegas: o resultado foi uma falta de motivação tremenda. Eu não queria criar porque não me sentia boa bailarina e, por não

querer criar, muitas vezes eu não queria aperfeiçoar técnica alguma. Claro que, com o tempo, um hábito foi se alicerçando e a prática online se tornou mais orgânica e familiar. Tinha que lutar contra a tentação de apenas desligar a câmera e desistir da prática, muitas vezes. Agora, presencialmente e sem a possibilidade de fechar a webcam e o microfone, sinto que me entrego aos exercícios de técnica de maneira a não conseguir mais me autocriticar com tanta severidade. Por mais que existisse um certo conforto em poder acordar apenas vinte minutos antes do início da aula, já que a única preparação necessária era a de ligar o PC e afastar os móveis, eu prefiro o “desconforto” de precisar acordar cerca de 2h30 antes do horário de início da aula para poder pegar o ônibus até a Universidade. O espaço amplo, a energia compartilhada corpo a corpo e a separação entre casa e estudo/trabalho são fatores muito importantes para a atual manutenção do meu interesse nas aulas de técnica e na dança em geral. Os desafios ainda existem, nada é perfeito e totalmente pleno. Mas tem sido revigorante poder passar por eles no presencial, no olho no olho.

- 7) É inegável o quanto fazer aulas presenciais é melhor em diversos aspectos, senão em todos, em relação às aulas virtuais. O espaço, mesmo não sendo o ideal – atualmente com o chão de tatame e as turmas espalhadas pela universidade — é muito melhor que o ambiente doméstico. Há, de fato, espaço para a minha movimentação.

Durante a pandemia, assim como para todos, foi extremamente difícil me manter presente e disponível para as experiências em aula. As frustrações iam empilhando fragilmente, era muito fácil colapsar e simplesmente desistir da aula.

Sinto que tudo foi perdendo o sentido, por que estou estudando dança? Por que me manter no caminho artístico? Por que ser artista? O mundo precisa da minha arte? São questionamentos, até mesmo inseguranças, que renasceram neste período de forma muito mais intensa e permanecem com seus resquícios no hoje.

Talvez seja sobre o caráter utilitarista que a vida toma quando estamos imersos no capitalismo. Na verdade, creio que seja mais uma certeza do que um talvez.

Porque a arte não é útil, no sentido de produzir algo material. Arte é sobre expressão, sobre conexão. E numa lógica tão desumanizadora, ela jamais terá lugar. Fazer arte é resistir, é perseverar na humanidade. Então, o reencontro presencial com os corpos discente e docente, com minha turma é extremamente especial. O estar com

outros foi essencial para me reencontrar. A energia de cada corpo contagia e leva a frustração para longe. Embora os questionamentos permaneçam, a troca de experiências faz com que eu enxergue uma fagulha de esperança em perseverar e resistir na arte. Há dias mais difíceis e outros um pouco menos. No entanto, a presença faz com que tudo seja mais suportável. Pois creio que o fazer artístico-pedagógico só tenha sentido no coletivo e, estar presentes no coletivo, ao vivo, permite que eu sinta a potência de existir.

- 8) No ano de 2019 tive o orgulho de poder ter como principal e única profissão a dança, sendo desta vez mais que apenas um hobby ou algo que servia apenas para alimentar a alma, fechando o escritório e abrindo um espaço de dança. Este processo que levou tantos anos para ser assumido como profissão foi destruído em dias pela pandemia.

A pandemia me tirou muitas pessoas e sonhos, deixou no lugar um sentimento de medo, de pequenez, que se alastra como um “fracasso profissional”. Por mais que deseje que este período fosse uma obra ficcional e tenha trazido um sentimento de pausa, vazio. Este período foi lotado de movimento que de certa forma treinou o corpo (meu corpo) a ficar ansiosamente no aguardo, na insegurança, de um retorno que não é retorno.

A transição do espaço virtual para o real aqueceu novamente minha vontade de dançar, me trouxe o sentimento de gratidão de estar com meus colegas de turma e ter a oportunidade de fazer aulas novamente com as professoras que admiro.



Figura 1. Fim do semestre 2022 – Dança 018- Voltaram as máscaras.

Fonte: arquivo pessoal.

E agora, escrevendo em 2023, precisamos recuperar o tempo perdido ou simplesmente seguir em outra direção e continuar avançando de onde estamos agora? E onde estamos agora?

Nossa recém-fundada consciência da tecnologia ajudou a entender melhor um mundo digital inevitável que nos espera. Como avaliamos esse aprendizado, junto com a incerteza do momento presente? Essa gangorra é temporária ou permanente e, finalmente, estamos vendo apenas a ponta do iceberg?

Em novembro, depois de uma luta particular significativa com a Covid, tive uma outra apreensão da dimensão desse vírus. Embora eu tentasse compreender as diferenças entre a vida com ou sem esta doença, não poderia ter entendido isso à distância. De perto, foi quando fiquei doente, a Covid-19 assume uma perspectiva totalmente nova. Não é mais a ponta do iceberg mas, assim como o Titanic, lidar com as repercussões de atingir uma ameaça invisível que vai muito mais fundo e ainda está alojado em meu corpo com uma força caprichosa, mas durável. Dois meses depois, as dores de cabeça que não pararam totalmente me lembram que somos ridiculamente vulneráveis. Eu me tornei uma dançarina que não pode se mover para não cair exausta, minha frustração interior é constante.

Então, o retorno às aulas de dança é também um retorno à minha experiência pessoal da alegria de dançar. Quando perdi o olfato, me perguntei se pelo menos esse simples prazer voltaria um dia depois de ler histórias sobre pessoas que perderam o paladar e o olfato por meses. O meu voltou após cerca de uma semana estimulando aromas e temperos de cozinha. Eu conseguia me lembrar do cheiro deles, então consegui criar refeições sem muito sal e outros condimentos. Voltar a dançar é como relembrar o que é ocupar um espaço e dançar com outros corpos, embora agora as máscaras e as restrições de distanciamento estejam de volta. Os dançarinos hoje não têm tanto medo desde que as vacinas apareceram e, embora as máscaras tenham se tornado esse acessório voluntário, elas são removidas assim que alguém sai da sala de aula. Os alunos encolheram os ombros quando pegam Covid tirando apenas alguns dias de folga, voltando às aulas mesmo sintomáticos, mas se sentindo melhor. Existe um senso de cautela ao dançar juntos? Dançarinos e professores mais velhos estão mais vigilantes, principalmente depois de terem contraído o vírus. O tempo de recuperação pode variar, mas já vi casos mais longos e graves de dançarinos mais velhos em que o curso do vírus dura semanas, ao mesmo tempo em que seus colegas mais jovens não entendem o motivo de tanto alarido. Durante os meses em que as máscaras foram retiradas, de setembro a novembro de 2022, o ensino parecia como no passado. Quando o pico de casos positivos disparou novamente, vieram as máscaras e a mensagem não dita que ressoou foi: “você apreciou sua liberdade de retornar à sua antiga realidade? Você está feliz por estarmos dançando juntos de novo? Com máscaras, voltaram os períodos de exaustão, cautela e frustração excessivamente zelosas. Talvez não com tanta abundância, mas a memória recente de isolamento, distanciamento e proteção com máscara ainda era uma memória de curto prazo, e ainda temos o Zoom.

Em outro artigo da Psychology Today, a psicoterapeuta e terapeuta do movimento Shira Karman disse que “a experiência de Covid mudou seu sistema nervoso”. Ela acredita que nossas reações são biológicas e não emocionais porque nosso sistema nervoso é afetado por lembretes de “não toque” uns nos outros. A ansiedade provocada pelo distanciamento, uso de máscaras e medo em reuniões sociais são comuns. Ela continua dizendo que dançar, mesmo em casa, tem um efeito positivo. A desconexão que sentimos como comunidade de artistas e dançarinos durante a pandemia continuou a ser profundamente desorientadora na tentativa de reconhecer coletivamente nossa profissão e

buscar uma identidade. O isolamento nos afastou do sentimento de comunidade e, em muitos casos, dependia da memória para manter os dançarinos juntos como um grupo.

Karman continua: “Embora a dança possa nos ajudar a processar individualmente nossas experiências com a COVID, ela também pode reformular positivamente nossa identidade social em um ambiente comunitário – seja virtualmente ou pessoalmente além da COVID”. Karman também defende as vantagens de usar a dança para processar a pandemia, que envolve os neurônios do corpo relacionados à empatia, chamados de neurônios-espelho. Eles nos ajudam a aprender habilidades e comportamento social. Você está construindo confiança sem conversa” (Karman, 2022, apud Frye, online)⁴.

A transição do espaço virtual para o presencial mostrou à comunidade da dança que existem alternativas criativas e tecnológicas para passar por períodos de isolamento sem deixar de se movimentar envolvendo o corpo de outra forma. As ondas de Covid tornaram-se intermitentes, tornando-nos bastante dependentes das vacinas regulares. Ainda assim, nada substitui a alegria de se movimentar e dançar em grupo. O nível de energia transmitido de um corpo para outro é contagiante. Em 2023, a maioria dos mandatos de máscara não está mais em vigor, supondo que as pessoas não tenham mais medo de consequências graves se tiverem sido “Covidadas”. Cada vez mais pessoas estão sendo infectadas mais de uma vez e essa regularidade ou garantia de que cada um de nós não ficará de fora da festa Covid criou uma despreocupação nas multidões com as máscaras, principalmente porque a maioria dos casos dura apenas cerca de uma semana. Regras mais relaxadas em locais como cinemas, restaurantes, shoppings e até caminhadas nas ruas tornaram a maioria das pessoas mais ousada. Embora muitos aeroportos exijam comprovação de vacinação, as máscaras continuam sendo opcionais. A maioria das escolas nos Estados Unidos permite que alunos e professores escolham se usam máscaras ou não, mas os jovens quase sempre optam por não o fazer. A economia e os negócios comerciais melhoraram e, em alguns casos, a clientela aumentou desde a atividade pré-pandêmica. Como alguns locais ainda exigem mascaramento, como a Unicamp, a maioria dos locais flexibilizou a exigência e apenas sugeriu o uso de máscara. Às vezes é difícil lembrar quais lugares é necessário mascarar e, depois de três anos, o cansaço de usar máscaras cria resistência e esquecimento deliberado.

⁴ Acessado em: 10 de janeiro de 2023 às 13:15

Os bailarinos estão sujeitos a forças além de seus problemas habituais, como lesões e instabilidade no trabalho. A Covid nos colocou em uma gangorra. Quão enclausurados podemos ser? Quão protegidos estamos e como os mitos de saúde, força e bem-estar eternos que se ligam a uma dançarina são ameaçados quando um vírus destrói nossa rotina diária? (O que você quer dizer com um dançarino não é eterno?) Respiramos juntos enquanto dançamos em grupo como na *contact improvisation*, onde nossas partículas de ar estão constantemente se misturando. No futuro, os bailarinos recusarão essa proximidade, ou abordarão o contato tátil com apreensão, querendo manter distância de outro bailarino? A respiração é quase material de certa forma, formando pontes ou fios de partículas transportadas pelo ar de um corpo para outro. Não existe o meu espaço ou o seu espaço. Respirar muito perto é arriscado.

No futuro, veremos como treinamos os corpos dos dançarinos e até como dançamos. Seguindo em frente, deveríamos parar de lamentar nossos relacionamentos anteriores para dançar. Seremos capazes de aceitar que seremos infectados periodicamente ou permaneceremos cautelosos nos próximos anos? Mesmo que a maioria das estruturas formais e instalações educacionais, como escolas de dança e instituições de dança, não tenham retornado à sua glória pré-pandêmica, provamos o poder de nos reinventar como artistas de dança. Sobreviver é saber se adaptar, e a experiência é transformadora. “Encontrar novas práticas de navegação em riscos compartilhados e cuidados mútuos em meio a múltiplas vulnerabilidades” (Elswit, 2022, online)⁵.

Uma coisa é clara, porém, primeiro, precisamos respirar. Como negociarmos o espaço que nossa respiração ocupa é outra questão.

Referências

CHUNG, CHRISTINE. **Did the Pandemic Change Your Personality? Possibly**. New York Times. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2022/10/22/health/covid-impactpersonality-change.html?smid=em-share>>. Acesso em: 13 de novembro de 2022.

ELSWIT, KATE. **Dancing with Coronaspheres: Expanded Breath Bodies and the Politics of Public Movement in the Age of COVID-19**, Tandfonline. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09502386.2022.2073459>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2023.

⁵ Acessado em: 18 de janeiro de 2023 às 15:10.

FYRE, DEVON. **How Dance Can Relieve Stress and Help us Heal Covid-19, Psychology Today**. Disponível em: <<https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-art-effect/202211/how-dance-can-relieve-stress-and-help-us-heal-covid-19>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

SANDALL, EMMA. **How training at home changed us**. Dance Magazine, 2022. Disponível em: <<https://www.dancemagazine.com/post-pandemic-body/>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2022.

COREOGRAFIA JUNINA: MODOS SUBJETIVOS AMAZÔNICOS

Roberta Suellen Ferreira Castro¹

RESUMO

Este estudo parte da associação de reflexões originadas nos grupos de pesquisa que integro e de disciplinas realizadas no curso de pós-graduação em Artes – Mestrado (PPGARTES-UFPA). O objetivo é investigar as subjetividades presentes nos modos amazônicos relacionados aos grupos de quadrilha e seus integrantes, com destaque para a miss, assim como, compreender características específicas em coreografias juninas em concursos não oficiais ocorridos no estado do Pará. Subsidiada pela experiência como jurada e referências bibliográficas, a interpretação e análise de vídeo de apresentações se dão sob a perspectiva do pesquisador-observador.

Palavra-Chave: Subjetividade, Coreografia, Capitalismo, Identidade.

ABSTRACT

This study is based on the association of reflections originated in the research groups I am a member of and in subjects taken in the post-graduate course in Arts - Master's (PPGARTES-UFPA). The objective is to investigate the subjectivities present in the Amazonian modes, related to gang groups and their members, with emphasis on June miss, as well as to understand Amazonian differences and specificities in unofficial contests held in the state of Pará. Subsidized by experience as a juror and by bibliographic references, the interpretation and video analysis of performances is done from the perspective of the researcher-observer.

Keywords: Subjectivity, Choreography, Capitalism, Identity.

1. Introdução

Vinculada ao PPGARTE UFPA- Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará através da Linha de Pesquisa Teoria e Interfaces Epistêmicas em Artes, orientada pela prof^a. Pós-doutora Maria dos Remédios de Brito e pelo Prof. Dr^o. Saulo Silva da Silveira. Escrevo este texto a partir de reflexões resultantes das disciplinas “Artes e Pensamento Social na Amazônia”, “Artes e Teorias Decoloniais” e dos grupos de estudo “Leminiscastes” e “Deleuze e Educação: o aprender como experiência estética”.

Subsidiada por teóricos estudados nas disciplinas e projetos de pesquisa, volto-me ao campo da dança regional, cujo recorte temático se dá entorno da produção da coreografia junina em concursos não oficiais realizados no cenário da dança paraense. Assim, minha pretensão é investigar os modos coreográficos relativos à produção

¹ Artista e professora de Arte/Dança na SEDUC/PA, é mestranda no programa de Pós-Graduação em Artes UFPA. Integra os grupos de pesquisa “Leminiscaste” e “Deleuze e Educação: o aprender como experiência estética”.

coreográfica a fim de compreender a singularidade do fazer artístico local enquanto identidade amazônica.

As quadrilhas e miss juninas hoje se organizam em prol dos concursos ditos oficiais realizados anualmente durante o período junino pela FUMBEL – Fundação Cultural do Município de Belém e FCP – Fundação Cultural do Estado do Pará. Ambas por meios de suas ações fomentam, divulgam e promovem a cultura local. Nos concursos oficiais a competição de miss junina é subdividida em categorias e títulos. Embora vinculada a um grupo junino as candidatas são avaliadas individualmente, ou seja, não dependem do desempenho de seu grupo.

O concurso não oficial ou mais conhecido como concurso “Sujo” é organizado por comunidades ou grupos juninos, ocorre na periferia da cidade e em vários municípios do Estado ao longo do ano. Diferente do modelo organizado pelas instituições governamentais, essas competições são caracterizadas por um formato que aproxima os interesses dos brincantes. Sem comprometimento com a quadrilha as candidatas a miss têm a liberdade para participarem de forma independente. Isso faz com que outra demanda se apresente, como, por exemplo, a criação de um cenário para a apresentação da miss e a composição em trio, na qual a candidata se faz protagonista.

Um fato que impulsionou o interesse deste estudo foi o racismo vivenciado pela paraense Eduarda Moraes, no concurso virtual “Lute pela Coroa”, realizado em julho de 2020 pelo Portal Espia, na Bahia, durante o período de isolamento provocado pela pandemia mundial da Corona vírus. A candidata teve que lutar não só pelo título de Rainha Nacional do São João, do qual foi campeã, mas contra o racismo provocado por um internauta cearense.

Disponível na plataforma *youtube*, segundo Matos (2020), um internauta cearense comentou “vai perder sua macaca suja! Ceará tem as melhores rainhas e não precisa se jogar no chão. Pará precisa aprender muito ainda”. Além, do racismo impossível de não ser notado, e logicamente, punido e combatido. Outro ponto me chamou atenção, ao sinalizar que a candidata não precisa se jogar no chão, foi o comentário do internauta, me desperta para o que, talvez, seja o ponto de conflito, que é a estética coreográfica paraense das misses juninas, a qual é diferente do modelo exercido pelo restante do país.

Nesse contexto, tenho me deparado com algumas questões: quais elementos constituem a produção local, teríamos um modo coreográfico amazônico na prática das misses juninas? Que práticas coreográficas determinam ou diferenciam a produção

paraense comparada à outras produções? Que artifícios ou estratégias estão sendo utilizadas na composição coreográfica local? O modelo amazônico estaria mantendo um padrão “colonizado” ou desconstruindo ele?

Então, neste artigo, a partir das experiências de pesquisadora-observadora e embasamentos teóricos devidos, o objetivo é aproximar conhecimento acadêmico e vivências particulares enquanto jurada de concursos juninos não oficiais no estado, destacando questões individuais e coletivas. Partindo desta perspectiva, a metodologia deste estudo consiste na utilização de vídeos disponíveis em plataformas digitais e referências bibliográficas adequadas ao tema. Sob esse viés interpreto, analiso e descrevo os dados, identificando qualitativamente indicadores imersos no âmbito sociocultural que constituem a cadeia produtiva da dança.

2. Modelo tradicional ou colonizado?

Segundo Matos; Nussbaumer (2016) os dados levantados pelo IBGE – Instituto brasileiro de Geografia e Estatística em 2006, a Pesquisa de Informações Básicas Municipais (Munic) na área artística e cultural, demonstrou como resultado que a dança é a segunda manifestação artística mais disseminada no Brasil, revelando que 56,1% dos municípios brasileiros possuem grupos artísticos de dança, aponta o Nordeste com a maior concentração deles, atrás apenas de Santa Catarina. Os estados da região Norte e Nordeste são os que mais realizam festivais de dança.

Levando em consideração os dados levantados por Matos; Nussbaumer (2016), é possível constatar que as regiões Norte e Nordeste contribuem de forma expressiva para a disseminação da dança no país. Apesar da pesquisa Mapeamento Nacional da Dança não enfatizar qual seria o gênero de dança mais praticado no país, entendo que a dança popular tenha esse lugar no *ranking* nacional devido ao quantitativo de 3.123 grupos, dos quais 1.026 são identificados na região Norte. (Matos; Nussbaumer, p. 13, 2016). Embora outras danças agitem bastante o cenário local, sobretudo a capital, é relativamente desproporcional comparada as danças populares, devido aos números expressivos de participantes e grupos apresentados em festivais locais.

Segundo Rodrigues (2014), a quadrilha foi originada na Europa, chamada de dança social, no início era considerada uma manifestação popular praticada por camponeses no início do século XV, período de transição entre a Idade Média e a Renascença. Em ocasiões

de comemoração à sementeira e colheita, a alegria, a espontaneidade, a formação de pares e figuração circular eram as principais características desse modelo. Ao ser introduzido nos palácios foi estilizado, sistematizado e configurado aos interesses e costumes da nobreza que com o passar do tempo passou a ignorar a concepção original desta dança. O traje, o movimento e o gesto coreográfico camponês foram reconfigurados e subordinados à educação da nobreza.

Difundida em vários países da Europa a quadrilha passou por diversas modificações e nomenclaturas: dança de corte, *Country Dance*, contra marcante, *contredanse*, e *quadrille*, foi com esta última nomenclatura que chegou ao Brasil através da corte portuguesa (Rodrigues, p. 16, 2014).

Passado por um processo de aculturação², o padrão europeu se configurou em quadrilha tradicional roceira, muito difundida e permanecendo com um formato específico de dançar até o final dos anos 70 no Pará (Rodrigues, 2014). Em solo brasileiro a figura do burguês foi substituída pelo homem da roça, o maestro da dança pelo marcador, o instrumento erudito pelo popular, regras de etiqueta, tecidos delicados e neutros por remendos, chapéu de palha, tecido de chita, pintinha no rosto, entre outros.

Em contraposição a “preservação da tradição”, Cecim (1985) diz que somos vítimas de uma sociedade violentada pelo padrão de colonização. Para ele temos uma visão condicionada ao padrão do colonizador.

O velho olhar viciado que a gente tem por um olhar novo em relação às coisas. Esse olhar viciado mantém viva toda uma estrutura de tradição, de dominação cultural. Mantém viva toda uma figura de opressão em relação aos outros, de opressão e de auto repressão: ele repete valores mortos e nos mantém presos a esses valores (CECIM, p.10, 1985).

A concepção colonizadora silenciou durante muito tempo nossa cultura, domando a sensatez, desejos e sonhos, impedindo de enxergar e acessar nosso real valor. Iludiram-nos com costumes que nunca nos pertenceram, “compraram-nos” com renda, colar, cartola, tecido delicado, espartilho, sapato, gravata, vestido rodado, bota, instrumento erudito, regras de etiqueta e costumes. O colonizador branco europeu “diz” ao longo da história que nos deu a civilidade, em troca levou nosso ouro, matou e escravizou negros e índios, que

² Processo de aculturação: o encontro de duas ou mais culturas diferentes provoca alterações que podem resultar na construção de uma terceira cultura ou modificar uma delas.

foram e ainda são perseguidos. As populações indígenas sofrem processos de genocídio até hoje.

Concordo com Cecim (1985), quando fala que negamos a nós mesmos, que somos farsa de uma farsa, que temos medo da realidade sem maquiagem. Nós a recusamos “porque mero artifício engenhoso engendradora de uma forma de dominação que se quer estável e permanente, certeza e a reafirmação da manutenção perpétua de um poder” (CECIM, p. 12, 1985). Acredito que somos superficiais e vazios quando tentamos imitar outra cultura.

Kátia Maheirie (2002, p. 33), afirma:

O sujeito é capaz de negar a objetividade (*em si*) como dimensão absoluta. A subjetividade é uma forma de consciência negada que nós sempre estamos buscando, projetando, sempre desejando ser. Esse desejo de ser é o que nos movimenta ao inexistente, a aquilo que não se é num movimento que nomeia de transcendência.

Para a autora existem várias maneiras de consciência, uma delas é quando o sujeito está imerso no objeto do qual é consciência. Nesse modo chamado de não posicional, existe uma fronteira entre o sujeito e o objeto, mas ele não consegue “ter a noção de si como executando aquela ação” (MAHEIRIE, p. 34, 2002). Ou seja, o sujeito não se percebe no processo do qual é colaborador.

Está vivenciando suas relações no domínio do espontâneo, entendendo este como libertador ou cerceador de suas possibilidades, pois tanto pode estar no domínio do afetivo que é emancipador, como no domínio da alienação. Esta forma de consciência pode ser exemplificada quando estamos absorvidos completamente em uma determinada atividade, seja lendo um livro, assistindo a um filme, ou tocando um instrumento (MAHEIRIE, p. 34, 2002).

É justamente nessa área fronteira entre o homem e o objeto que o colonizador e os capitães da indústria investem seus recursos estratégicos para dominar, atuar e borrar a compreensão do sujeito. “O real está em toda a parte, sim, mas sob o domínio do medo ele se transforma em fantasia e fuga ao real” (CECIM, p.14, 1985). É isso que acontece quando subjugamos nossos valores em prol da cultura do outro.

A formação em pares, a cortesia ao outro, códigos coreográficos³ em francês, saia rodada, anágua, bordados, gestualidade refinada, a figura do maestro da dança e da

³ Código coreográfico: *avan* (en avant) – avante, caminhar balançando os braços; *Returnê* (returner) – voltar aos seus lugares; *Tur* (tour) – Dar uma volta: com a mão direita, o cavalheiro abraça a cintura da dama. Ela coloca o braço esquerdo no ombro dele e dão um giro de 360° para a direita; *Balance* – dama e cavalheiro balançam os braços naturalmente.

Rainha são alguns dos elementos preservados da cultura europeia que alimentam a fantasia de reconhecimento. O empoderamento tem sido uma busca manifestada nos bastidores e performances coreográficas juninas.

A importância que a rainha tem para sua corte é a mesma que uma miss junina tem para sua quadrilha e comunidade. Em posição de destaque, essas figuras são exemplos de superação, enfrentam uma série de desafios econômicos e técnicos para chegarem numa competição de alta escala. Tomam para si o poder de alcançar os melhores resultados de forma assertiva e impactante. O efeito de seu sucesso ressoa motivando sua equipe de produção⁴ e o grupo que representa, alcançando engajamento e notoriedade do público.

Não muito distante é o valor dado ao marcador de quadrilha junina. Acredito que ele numa única função incorpore duas representatividades importantes, o bobo da corte e o maestro da dança cuja função é direcionar a dança palaciana. O marcador é caracterizado pelos direcionamentos rítmicos e coreográficos, que realiza com alegria, descontração e destreza com seu grupo e público, em sua performance.

3. Parceria ou hegemonia da cultura?

As interações praticadas nos bairros suburbanos ganhavam destaque nas ruas centrais da cidade, lugar privilegiado de visibilidade e de trocas simbólicas, (...) significaria também uma espécie de reconhecimento numa esfera mais ampla. (...) As formas de mobilização dos grupos eram coexistentes e se ajustavam às suas possibilidades performáticas e às condições relacionais com sujeitos do mercado de atrações festivas (COSTA, 2021, p. 197 e 209).

Ao sublinhar a dinâmica do espaço de apresentação, Costa (2021, p, 199) corrobora: “havia, uma espécie de interpenetração entre manifestações de rua e exibições (...) que resultavam na abertura de espaços de atuação profissional”. Entretanto, por volta dos anos 2000 as manifestações populares foram impactadas pelo decreto municipal⁵ que proibia a festa de terreiro⁶.

⁴ Equipe de Produção: hoje em dia uma miss junina não consegue se produzir se não tiver acompanhada de uma equipe. Responsáveis pela confecção de figurino, adereço, maquiagem, escolha de música ou composição de coreografia, eles auxiliam e preparam a candidata para melhor representá-los.

⁵ Decreto Municipal: a proibição das festas juninas na periferia foi sancionada pela prefeitura de Belém pelo prefeito Duciomar Costa, entre os anos de 2007 e 2008. O decreto não discriminava a extinção das manifestações populares nas ruas, mas afetou o modo de operar dessas manifestações.

⁶ Festas de Terreiro: As festas de terreiro como eram chamadas as manifestações populares no período junino eram o evento (lugar) onde as quadrilhas se apresentavam para famílias e comunidades nas ruas da periferia de Belém.

A troca do espaço de apresentação provocou “a adoção de novos modos de participação e reinvenção de práticas festivas” (AVORGBEDOR, 1999, p.145). A inabilidade das festas de rua evidenciou os concursos oficiais e aproximou os produtores culturais fomentando o fortalecimento da classe.

A transição das ruas para os centros privados fez com que todos os olhares se voltassem para os centros culturais, se instalando uma mudança de paradigma que resultou na criação de associações, busca por profissionalização, reorganização interna e aproximação com o poder público.

Segundo Noleto (2020), a luta pela preservação do bem imaterial defendido pelo poder público entra em conflito com os interesses dos agentes culturais. Os agentes problematizam e reivindicam por liberdade criativa. Em defesa do povo afirma:

Os sujeitos possuem um grande poder de agência ao (re) criar, incessantemente, os gêneros expressivos que integram o conjunto de linguagens artísticas produzidas pelas culturas populares. Nesse caso, o poder de sanção para as inovações culturais em curso concentra-se nas mãos da comunidade de sujeitos que partilha dos mesmos códigos culturais dentro de uma organização social e política específica (NOLETO, 2020, p.2).

A política do “pão e circo” realizada pelo dominador finge dialogar com o povo quando permite sua contribuição na prática cultural. Embora a tentativa de anestesiar/silenciar o povo seja recorrente, fazendo com que os contornos de existência desses saberes continuem nas bordas de uma identidade forjada pelo dominador. Ao contrário, a troca com o povo provoca o movimento de empoderamento das práticas culturais, a quais se organizam e se reestruturam diante disso.

Sendo assim, concordo com o pensamento de Rolnik (p. 4, 2006), quando afirma que esse tipo de tensão coloca:

Em crise o modo de subjetivação então dominante, arrastando junto com seu desmoronamento toda a estrutura. A crise provocada por esses movimentos influencia não só o trabalho do pensamento, mas também a criação de novos modos de existência e criação cultural.

A luta pela liberdade de criação não é a invenção de formas de expressividade e nem modos de existência, mas, o início de um processo de desmistificação da cartografia em uso, ou seja, um passo importante para o movimento decolonial, que embora tenha sua importância não impede que o dominador continue captando nossas fragilidades do povo em prol de seus interesses.

4. Capitalismo e a Cultura

No discurso sobre o colonialismo Césaire (1978, p. 27) aponta que “a Europa caiu nas mãos dos financeiros e dos capitães da indústria”. Logo a maneira que o dominador encontrou para forjar seus interesses foi trajando-se de capitalismo com a ideia de modernidade, a qual captou com eficiência as práticas e agentes culturais. Sobre esse encantamento, Rolnik (2006, p. 5) afirma:

A identificação quase hipnótica com as imagens de mundo veiculada pela publicidade e pela cultura de massa. Ora, independentemente de seu estilo ou público-alvo, tais imagens são invariavelmente portadoras da mensagem de que existiriam paraísos, que agora eles estão neste mundo e não num além dele e, sobretudo, que alguns teriam o privilégio de habitá-los. Mais do que isso, veicula-se a ideia de que podemos ser um desses VIPs, bastando para isso investirmos toda energia vital – de desejo, de afeto, de conhecimento, de intelecto, de erotismo, de imaginação, de ação, etc. – para atualizar em nossas existências estes mundos virtuais de signos, através de consumo de objetos e serviços que os mesmos nos propõem.

Desse modo, quando o capitalismo entra em cena a realidade de exploração e marginalização é substituída por “formas de sociabilidade, de trabalho, de sensibilidade, de comunicação, de subjetividade” (TORRE; AMARANTE, p. 76, 2001). A estratégia é fazer com que o dominado colabore, consuma, produza e divulgue objetos e serviços gratuitamente de forma alienada. O processo de subjetivação viabilizado pelos meios de comunicação tem segundo Torre; Amarante (2001), a função de coordenar e manipular comportamentos e desejos.

É exatamente isso que ocorre com a chegada da modernidade às práticas culturais. O surgimento de profissionais e a espetacularidade de traje e coreografias juninas não só sofisticou a visualidade da cultura popular como garantiu o fiel escudeiro ao capital, o mecanismo utilizado para garantir a permanência foi forjando a ideia de poder ao subordinado.

O surgimento dos cursos técnicos de cenografia, figurino e dança ofertados pela ETDUFPA – Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, fez com que muitos artistas populares buscassem o aperfeiçoamento e profissionalização. O resultado dessa formação não só valorizou o trabalho desses integrantes de grupos juninos como emponderou os sujeitos envolvidos nesse meio cultural, que exibem com orgulho os resultados de seus trabalhos em suas redes sociais.

Dentro de uma perspectiva micropolítica, na engrenagem da cultura, o sistema de produção é comandado por representatividades. Composto por grupo e/ou equipe independente, por livre e espontânea vontade é organizado no interior dessas equipes uma cadeia produtiva de profissionais e amadores composta por: figurinista, estilista, costureira, maquiador, assessor e coreógrafo.

A dinâmica dessas práticas tem mobilizado bastante a indústria cultural paraense, o custo com profissionais e confecção de trajes são os principais fatores que mobilizam a engrenagem da economia criativa. Fornecedores de pedraria, pena, travessa, sapato, tecido entre outros são os que realmente lucram. Embora alguns profissionais tenham algum retorno financeiro com premiações, nenhum prêmio supri os gastos ou esforços de uma equipe, é desproporcional o lucro dos fornecedores da indústria da cultura.

5. Insurgência Amazônica

Figura masculina com sensibilidade apurada, o coreógrafo é segundo Rodrigues (2014), um marco da modernidade nas coreografias juninas desde as décadas de 90. Embora, alguns tenham se destacado após a formação profissional, a maioria deles são oriundos da carreira de bailarino em escolas de dança especializada. Seu campo de atuação varia entre coreografias juninas coletivas e individuais. A influência dessa formação e a natureza sensível do sujeito são determinantes para compreendermos o modo de produção local.

Os códigos coreográficos da dança clássica são convertidos à linguagem popular reestruturado toda dinâmica de composição e gestualidade coreográfica. Na coreografia em grupo as possibilidades criativas do corpo em deslocamento variam entre pequenos saltos, giros, chassé⁷, equilíbrio, desequilíbrio e amplitude de movimento. O balanço de braços para as laterais, código tradicional da quadrilha são reconfigurados em sequências de *port de Bras*⁸ ritmadas e diversificadas.

Ao meu vê existem duas variações coreográficas em grupo recorrentes que revelam traços da identidade local: o movimento indígena e a “frescação”. O movimento indígena é

⁷ Chassé extraído do vocabulário do balé clássico, é um termo em francês que designa um passo deslizante aonde o bailarino, no caso, o brincante dá um pequeno salto, pausa no chão, e o pé em ação “expulsa” de sua posição o pé parado.

⁸ Port de Bras para o balé clássico o termo é designado é uma sequência de exercícios ou posições de braço suave e fluido originado do ombro e não do cotovelo.

uma abstração de elementos da dança tradicional indígena. A base do fraseado coreográfico é caracterizada pelo recuo de uma das pernas que no seu fluxo traz o tronco para frente e braços para trás. A finalização do movimento se dá em diferentes variações, uma delas é o retorno do tronco para o eixo cujo tronco verticaliza à medida que os braços sobem e um dos pés bate no chão realizando uma espécie de reverência coletiva. Esse movimento pode ser identificado no momento que a quadrilha desenha no espaço a figura geométrica vórtice, conhecida popularmente como caracol⁹. Sob a mesma base cujo movimento conclusivo é definido pela verticalização tronco, caminhada em marcha para frente finaliza a variação desse movimento. A célula base é posicionada no início ou no fim da sequência coreográfica.

A “frescação” é a manifestação da cultura gay incorporada nos gestos coreográficos, são movimentos sinuosos e articulares que movem ombro, braços, mãos, quadril, “flexão plantar”¹⁰ e joelhos alternados. Pode ser identificado no momento de intervalo ativo¹¹ em que a figura feminina e/ou afeminado combina pose, deboche, sorriso. A frescação também ocorre no momento de quebra ou transição de formas espaciais, é finalizada com uma pose realizada em curto espaço de tempo.

Em relação ao surgimento da figura da miss, Noleto (2018) afirma que ocorre na década de 80, quando a quadrilha tinha sido comunicada pelas instituições governamentais que deveria integrar uma dança popular no final da apresentação. A adesão a ideia foi instantânea, ao invés de uma acrescentaram quatro coreografias: xote, dança afro, carimbó e macumba. Com o passar do tempo as coreografias foram deslocadas para o início da apresentação do grupo junino, formato de apresentação de hoje. (NOLETO, 2018, p. 151)

Disputando em categorias específicas, cada miss tem uma representatividade expressa na dança, figurino, maquiagem e música. Na escala hierárquica o cargo de miss caipira é dado aquela que exerce melhor os aspectos técnicos da dança, a abordagem de sua produção coreográfica geralmente dialoga com a temática da quadrilha. Em ritmo de xote e forró normalmente representada por uma iniciante, a miss simpatia traz aspecto de leveza para a coreografia. Definida por uma gestualidade forte na categoria morena

⁹ Caracol: este movimento é um dos códigos da quadrilha junina, pode ser reconhecido quando todos dão as mãos. Um dos brincantes vai puxando o restante para dentro uma roda desenhando no espaço a figura geométrica vórtice.

¹⁰ Flexão plantar: é o movimento que levanta o corpo pelos pés.

¹¹ Intervalo ativo é espaço de tempo entre dois momentos. É quando o brincante não interrompe o fluxo da ação, desacelera, mas não para.

cheirosa, a abordagem recai em temas sobre os batuques da Amazônia, rituais e escravidão. (NOLETO, 2018). Sobre essa categoria Noleto (2012) acrescenta:



Imagem 1:
Mara Alexandre no Festival Sesc-Ce 2022.
Fotografia: Jeff André.
Fonte: Instagram

Miss Morena Cheirosa com intuito de aproximar o qualificador racial “morena” da designação usualmente mobilizada para descrever Belém como cidade “morena” e “cheirosa”, referindo-se respectivamente, ao caráter “mestiço” que configura a formação racial da população da cidade e aos cheiros dos frutos e dos temperos que integram os ingredientes da culinária local, tais como a manga (Belém também é considerada a cidade das mangueiras) e o tucupi (caldo aromático extraído da mandioca e utilizado para as receitas como tacacá e arroz paraense) (NOLETO, 2018, p. 153).

Festival do Sesc-CE – Serviço Social do Comércio Administração Ceará de 2022, realizado no Ginásio Aécio de Borba a cearense Mara Alexandre (Imagem 1) surge no fundo sobre uma escada-palco de pequeno porte. Ao som de

ritmo nordestino instrumentalizado, a candidata ao título de Rainha do São João é acompanhada por um corpo de baile formado por brincantes do sexo masculino. O envolvimento coreográfico de Mara e os brincantes ocorre em momentos estratégicos. A composição coreográfica nordestina para além dos aspectos performáticos é caracterizada pelo uso do corpo verticalizado, exploração e predominância de *port brás* e giro pelo espaço. Nos concursos de Rainha do São João realizados na região nordeste, é considerada a melhor candidata aquela que apresenta maior quantidade de giros.

Regulamentado por regras menos rígidas, os concursos não oficiais realizados no estado do Pará são organizados por quadrilhas, lideranças e comunidades periféricas. Neles as candidatas têm liberdade para ousar na produção.

Desvinculadas do grupo junino originário, o título de miss é transfigurado ao de Rainha à 1ª colocada e princesa para as demais. Embora em concursos não oficiais paraenses seja utilizado a mesma nomenclatura que nos demais estados brasileiros, a coreografia paraense apresenta sua particularidade.

No Pará existem pelos menos três movimentos coreográficos juninos recorrentes: a coreografia com predominância de movimentos de ginástica rítmica, cuja característica é a

flexibilidade, tipo mais comum; A coreografia dançada caracterizada pelo de ritmo da lambada, requebrado e sinuosidade do quadril e tronco; E coreografia contemporânea, a qual mistura os códigos e técnicas do balé clássico e dança contemporânea. Rolamentos, queda e recuperação são recorrentes nesse modelo. Nesse sentido, partindo de um tema gerador a produção amazônica tenta criar um diálogo entre elemento coreográfico, cenográfico, maquiagem, figurino e música.

Acompanhada de um trio de dançarinas formando um “corpo de baile”, a paraense Janaína Pontes (Imagem 2) interpretou no concurso Rainha do Folclore Castanhal, realizado em 2021, a coreografia “Maria Quitéria da Calunga” do coreógrafo Luan Branche. Tendo o cemitério como cenário, figurino e maquiagem em cores preta e vermelha, faça como adereço cênico, interpretação, música e pesquisa do movimento articulados a temática afro-religiosa. A configuração de corpo perpassa



variações de saltos, deslocamentos, direções, planos e níveis espaciais, caracterizando a alta complexidade da composição coreográfica e especificidade local, a qual não pode ser comparada a nenhum outro modelo vigente por sua singularidade.

Outro fator que tem marcado o modo amazônico é a forte presença de bailarinas clássicas, Janaina Pontes, Bianca Serrão e Gabriele Almeida têm sido destaques no cenário da dança popular paraense. A presença delas nos concursos têm elevado o nível da competição fazendo com que as outras candidatas busquem o aperfeiçoamento técnico que elas trazem.

Portanto concluo, cada cultura ainda que numa perspectiva “maior” que é a cultura brasileira, cada lugar apresenta particularidades de fazer, pensar e criar dança, não há como comparar o modo de fazer local com nenhum outro lugar.

A cultura amazônica assim como as demais localidades são ricas pela diversidade de práticas e saberes. Por meio dessas múltiplas formas de saberes, é possível construir

uma sociedade distinta, reconhecida e articulada pautada em novas políticas de subjetivação em que suas vontades e desejos sejam respeitados e reconhecidos.

O que podemos ganhar na troca entre formas de saberes tradicionais e contemporâneos é a possibilidade de pensar e fazer a partir da diferença. Nesse sentido a diferença é sinônimo de potência e não de invalidação. O movimento quadrilheiro de Belém enquanto ação de reexistência cultural tem conquistado espaços e elaborado distintas formas de conhecimento, possibilitando a seus praticantes uma compreensão diferenciada de si para o outro e de si para si mesmo, numa relação de consciência de valores.

Assim, apesar da produção local permanecer conectada a elementos tradicionais, apresenta interesses e características próprios relacionadas às necessidades e habilidades dos brincantes da quadrilha junina. Diante desses fatos, diria que a produção coreográfica amazônica não é tradicional, nem moderna, mas “tradicional-contemporânea” (contemporânea sob forte influência de elementos tradicionais), é preciso ter consciência disso para assumir a nossa identidade e tomar partido dela.

Referências

ALEXANDRE, MARA. In: **Festival Sesc Ativo**. Youtube: Mara Alexandre, 4:03 min, 2022. Disponível em: <<https://youtu.be/x9ITfmr43Q>>. Acessado em: 15 de julho de 2022, às 05:50 min.

AVORGBEDOR, D. The turner-schechner model of performance as social drama: a re-examination in the light of anlo-ewe haló. **African literatures**, v.30, p.144-145, 1999.

BONDÍA, J. L. **Tremores: notas sobre a experiência e o saber da experiência**. (C. Antunes, & J. W. Geraldí, Trans.) Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

CARVALHO, R. M. **História e Transformação da Quadrilha Roceira Flor do Candorina**. In: BDM - Biblioteca Digital de Monografias Universidade Federal do Pará, 2014.

CECIM, V. O colonialismo na Amazônia. In: **FUNARTE, As Artes Visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional** (pp. 8-21). Rio de Janeiro: FUNARTE; INAP/Projeto Visualidade Brasileira; Belém Secretaria de Educação e Cultura, 1985.

CÉSAIRE, A. **Discurso sobre o Colonialismo**. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

COSTA, A. M. Boi de Fama. “Pessoal de bumbá”, agentes do estado, jornalistas, literatos e a sociabilidade festiva nos subúrbios de Belém (décadas de 1920 e 1930). **Varia História**, v.37, n.73, p.185-216, 2021.

MAHEIRIE, K. Constituição do sujeito, subjetividades e identidade. **Interações**, v.VII, n.13, p.31-44, 2022.

MATOS, A. C. **Candidata paraense que sofreu racismo vence concurso nacional de miss junina**, 2020. Disponível em: <<https://www.oliberal.com/cultura/candidata-paraense-que-sofreu-racismo-vence-concurso-nacional-de-miss-junina-1.281382>>. Acessado em: 12 de julho de 2022.

MATOS, LÚCIA; NUSSBAUMER, GISELE. **Mapeamento Nacional da Dança: diagnóstico em oito capitais de cinco regiões do Brasil**. FUNARTE, Coordenação de Dança/Centro de Artes Cênicas. Salvador: UFBA, 2016.

NOLETO, R.D. Caipira, Simpatia, Mulata e Gay: reflexões sobre gênero, raça e sexualidade nos concursos de miss das festas juninas em Belém-Pará. **Perspectivas feministas de gênero: desafios no campo da militância e das práticas**, v.18°, p.3307-3318, 2014.

NOLETO, R.D. Cor de jambo e outros matizes amazônicos: sobre a abolição da mulata e o advento da morena cheirosa nas festas juninas de Belém. **Mana**, v.24, p.132-173, 2018.

NOLETO, R.D. Regulamentos da cultura: diversidade sexual e de gênero nos concursos juninos de Belém. **Estudos Feministas**, v.28, n.1°, p.1-16, 2020.

PONTES, JANAÍNA. **Rainha do Folclore Castanhal 2020**. In: You tube: Jhúnior Silva. 4:22 min 2020. Disponível em: <<http://youtu.be/1cY38pEuTc8>>. Acessado em: 29 de janeiro de 2022 às 18:15h.

PONTES, JANAÍNA. MARIA QUITÉRIA CALUNGA. In: **Festival Rainha do Folclore Castanhal 2020**, 4:22 min. Disponível em: <<http://youtu.be/1cY38pEuTc8>>. Acessado às 3:17 min.

RODRIGUES, M. V. C. **História e transformação da quadrilha roceira flor do candorina de Curuçá-Pa**, 2014. Disponível em: <<http://bdm.ufpa.br>>. Acessado em: 05 de julho de 2022 às 04h.

RONILK, S. **Política da cafetinagem**. (PUC, Ed.) Retrieved dez 2022, from Núcleo de Estudos da Subjetividade. Programa de Pós-Graduação em Psicologia clínica, 2006.

TORRE, E.H; AMARANTE, P. Protagonismo e Subjetividade: a construção coletiva da saúde mental. **Ciência & Saúde Coletiva**, p.73-85, 2001.

CORPO VIDENTE

Marina Alves Mota¹

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é discutir a experiência do fazer dança com pessoas que possuem deficiência visual da Cia Passos Para Luz e suas implicações na percepção corporal da professora/artista. A pesquisa esmiuça o *modus operandis* do fazer dança para além da visualidade, com a Cia Passos Para Luz, que trabalha com dançarinos que possuem deficiência visual e os desdobramentos gerados a partir do diálogo corporal entre os dançarinos e a professora. A pesquisa utiliza enquanto conceito balizador a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (2011). O método de abordagem é o fenomenológico-hermenêutico. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, retrospectiva, aplicada de caráter descritivo, quanto aos procedimentos foi adotada a pesquisa participante e teve como técnica de coleta de dados o uso de registros audiovisuais, fotográficos e entrevistas semiestruturadas. Com relação aos aspectos éticos foi utilizado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). A pesquisa trouxe à tona vertentes metodológicas de ensino e aprendizagem, bem como de processos de criação em dança pautados nos sentidos do tato, audição, olfato e paladar, os quais articulam uma dança pautada na sensorialidade. Os dados levantados mostram também a inter-relação entre os corpos dos dançarinos e professora e como a segunda foi afetada pelos primeiros, reconfigurando a forma de pensar e sentir o movimento em diálogo ativo com o corpo do outro no fazer dança.

Palavras-chave: Corpo; Dança; Deficiência Visual.

ABSTRACT

The aim of this paper is to discuss the experience of dance-making with visually impaired people by Cia Passos Para Luz and its implications for the body perception of the teacher/artist. The research explores the *modus operandis* of dance-making beyond visuality with the Cia Passos Para Luz, which works with visually impaired dancers and the developments generated from the corporal dialogue between the dancers and the teacher. The research uses as a guiding concept the phenomenology of perception of Merleau-Ponty (2011). The approach method is phenomenological-hermeneutic. This is a qualitative, retrospective, applied descriptive research, as to the procedures was adopted the participant research and had as a technique for data collection the use of audiovisual and photographic records and semi-structured interviews. Regarding the ethical aspects, the Informed Consent Form (ICF) was used. The research revealed methodological approaches to teaching and learning as well as creative processes in dance based on the senses of touch, hearing, smell and taste, which articulate a dance based on sensoryity. The data also show the interrelationship between the bodies of the dancers and the teacher and how the latter was affected by the former, reconfiguring the way of thinking and feeling the movement in active dialogue with the body of the other in dance-making.

Keywords: Body; Dance; Visual Impairment.

¹ Doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. Professora efetiva da Educação Básica do Município de Ananindeua-PA, professora da Escola Superior Madre Celeste, Diretora da Cia Passos Para Luz de dança com bailarinos com deficiência visual. No campo da dança tem atuado como bailarina, coreógrafa e diretora.

1. Corpos em diálogos dançantes

Corpo meu,
se faz,
de outros,
encontros,
sensações,
movimentos,
rastros sensoriais,
diálogos traçados,
gravados, no corpo,
meu, teu, nosso.
(Marina Mota, 2017).

A experiência no fazer dança com pessoas que possuem deficiência visual, seja baixa visão ou cegueira, trouxe e tem trazido à tona uma nova forma de percepção do meu corpo. O diálogo corporal com dançarinos com déficit visual, desde o ano de 2003, em processos de ensino, aprendizagem e de criação em dança, gerou em mim mudanças significativas, no uso de todos os sentidos (tato, audição, olfato, paladar e a visão – de formas diferentes). Essas alterações me fazem, nessa escritura, esmiuçar o *modus operandis* do fazer dança para além da visualidade, e nos desdobramentos identificados no meu cotidiano enquanto artista, professora e pesquisadora.

Penso nesse *continuum* que atravessa meu corpo, à luz da fenomenologia da percepção, por compreender a síntese que se opera no meu corpo a partir da experiência vivida, do movimento, no processo de conhecimento. “[...] Meu corpo é a textura comum de todos os objetos e é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral de minha “compreensão”” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 315).

Experienciar a dança para além da visualidade, no contexto visual no qual vivemos, sobretudo, quando se pensa em pessoas com deficiência visual, é um tanto desafiador, uma vez que o ensino da dança tem sido reproduzido a partir da aplicação de uma pedagogia tradicional, na qual o professor mostra o movimento, com a marcação rítmica, e o aluno repete (BALDI; FERNANDES, 2016).

É importante ressaltar a primazia da visão na experiência humana, estima-se que 80% do nosso acervo sensível são captados pelos olhos. Vivemos em uma cultura extremamente visual, na qual muitas manifestações humanas são mediadas pela imagem (OLIVEIRA, 2002; PEIXOTO, 2012). Submerso nessa cultura, meu corpo esteve por muito

tempo adormecido para as potencialidades dos outros sentidos, que não o visual.

Assim, a reflexão em tela fala do meu “corpo vidente”, e me dá a priori uma dupla vertente: a vidência dada pela percepção visual dentro da normalidade de acordo com padrões oftalmológicos, contrapondo a deficiência visual; e, em outro polo, a vidência que vê além do dado sensorio visual, vê outros planos, outras possibilidades de fazer, nesse caso, dança.

Ao ministrar aulas de dança para dançarinos com deficiência visual, de diversos gêneros, do clássico ao contemporâneo, e lançar mão de diversas técnicas, percebi que para trabalhar com esses corpos deveria olhar primeiro para o meu corpo, a fim de comunicar ao outro o movimento pretendido, a forma, a intencionalidade, a técnica, as possibilidades articulares e expressivas do movimento. Concordo com Bellini (2011) que, ao trabalhar a dança para pessoas com deficiência visual, afirma que nada do que sabia previamente a preparou para o impacto de se ver rodeada por esses corpos.

Posso afirmar que precisei reestruturar a minha forma de pensar o ensino/aprendizagem da dança, pois o ensino da dança, ao qual fui submetida ao longo dos anos, foi majoritariamente visual. Strazzacapa (2004) ratifica tal assertiva, quando diz que as escolas perpetuam a metodologia de aprendizagem na qual há sempre um modelo para ser seguido.

A pesquisa teve como objetivo discutir a experiência do fazer dança com pessoas que possuem deficiência visual da Cia Passos Para Luz e suas implicações na percepção corporal da professora/artista. Os sujeitos da pesquisa foram a professora e os dançarinos da Cia Passos Para Luz, que trabalha com pessoas que possuem deficiência visual, fundada em 2003 na cidade de Belém do Pará, a Cia conta atualmente com três integrantes, a diretora/professora, uma dançarina que possui baixa visão e um dançarino que possui cegueira. A pesquisa traz à tona as vivências experienciadas pelo grupo em vinte anos de atuação, na relação professora e alunos/artistas e como a inter-relação entre esses corpos influenciou a percepção corporal e artística da professora. Outrossim, a questão que norteou a pesquisa foi: Quais os resultados identificados, na percepção corporal da professora, no exercício do ensino da dança para pessoas com deficiência visual da Cia Passos Para Luz? Para tanto, o delineamento metodológico da pesquisa traz enquanto método de abordagem o fenomenológico-hermenêutico, com um estudo qualitativo, retrospectivo, aplicado de caráter descritivo, quanto aos procedimentos foi adotada a

A primeira vertente metodológica para alcançar o corpo de pessoas com deficiência visual foi a linguagem. O ensino a partir da linguagem revelou-me que eu precisava reaprender a falar, detalhar cada ação, informar verbalmente detalhes de movimentos que amiúde não me dava conta, apenas executava. Percebi a necessidade de explicar de forma minuciosa, cada movimento, desde um simples levantar de braço ou se posicionar no espaço, para melhor entendimento dos alunos acerca daquilo que estava sendo solicitado. Ainda assim, muitas vezes verificava que cada dançarino entendia de uma maneira diferente o que estava sendo explicado. Isso levou à constatação da necessidade de reformular fala, acrescentando-a de mais informações, o que desencadeou uma reflexão mais profunda sobre o movimento. Assim cada ação começou a ser decupada, identificando quais articulações e músculos eram acionados, quais sensações despertavam no meu corpo, lançando outro olhar para o que estava acostumada a fazer (MOTA, 2015). Experiência essa que dialoga com o relato de Bellini:

Apreendi muito dançando e acessando, quando necessário, minha memória visual para relembrar certos momentos mágicos vividos com meu corpo. Agora estava diante de algo novo: ensinar a dança, movimentos e expressões corporais através da linguagem e do tato. Por mais que estivesse pronta, com uma licenciatura e uma vasta experiência didática em dança e coreografia, agora eu tinha que, através de palavras, como um ator, reconstruir o espaço e o mundo. Um espaço imaginário relativo à dimensão dançada e que transforma o gesto em linguagem (BELLINI, 2019, p. 149).

Corpo verbo, corpo na fala, entre acertos e frustrações, paulatinamente fui descobrindo informações, compreendendo melhor meu corpo em movimento, para comunicar ao corpo do outro informações tangíveis, e perscrutar as possibilidades do corpo do outro com as percepções e descobertas pontuadas por cada dançarino. Passei a me “ver” no outro e percebi o quanto precisava, preciso aprender/perceber/compreender de mim. Sacks (2010) pontua: “A linguagem, a mais humana das invenções, pode possibilitar o que em princípio, não deveria ser possível. Pode permitir a todos nós, inclusive os cegos congênitos, ver com os olhos de outra pessoa”.

“Em pé, segunda posição de pés,
Cabeça reta, olhando para frente,
Braços relaxados ao lado do corpo,
Levanta o braço esquerdo esticado,
lateralmente até a altura do seu ombro,
palma da mão aberta e virada para baixo, dedos juntos”.



Figura 2. Ensino e aprendizagem a partir da linguagem.

Fonte: Desenho da autora, 2017.

Diante do vivido, dialogo com Levinas (2000), quando discorre acerca da alteridade e sua ética, afirma que consiste, fundamentalmente, em se abrir para o outro, sobretudo, para o que o outro me apresenta de diferente, de desigual, que deve ser respeitado exatamente como se encontra, sem indiferença, descaso, repulsa ou exclusão pelas suas particularidades.

Corpo verbo,
palavra em movimento,
falada, sentida,
esmiuçada,
constrói textos,
excertos,
de corpos,
em contato.

As intenções, nuances do movimento eram partilhadas a partir de análises das sensações evocadas pela ação². A leitura do movimento e sua interpretação eram partilhadas com os dançarinos que, por sua vez, faziam suas próprias interpretações e ações com as possibilidades de cada corpo. Coaduno com Merleau-Ponty (2011), quando afirma que o movimento é apreendido quando compreendido pelo corpo e incorporado ao seu "mundo" e mover-se é deixar-se corresponder à solicitação do corpo.

A segunda vertente metodológica foi tocar no corpo do dançarino, aplicada quando a linguagem não era suficiente para compreender o movimento apresentado. O toque no corpo do aluno, mostrar o movimento e seu percurso com intuito de que sentisse em seu próprio corpo as minúcias do movimento solicitado, gerava em mim uma outra reflexão do movimento, de transpor do meu corpo ao corpo do outro com o uso tátil, estabelecendo um contato próximo, mais íntimo entre o corpo da professora e dos alunos. Veiga (1983) afirma que a pessoa com deficiência visual, habituada a utilizar o tato constantemente, tira as informações mais sutis.

No caso de não serem compreendidas essas duas vias de percepção, o aluno era, então, convidado a tocar no meu corpo, para abarcar o movimento pretendido. Deixei essa vertente metodológica – o tocar do aluno no meu corpo – como última via de compreensão do movimento, pois não queria que o meu corpo se tornasse referência inequívoca de movimento para os meus alunos. Senti, desde o início, a necessidade de que eles compreendessem no próprio corpo e as suas possibilidades, que poderiam ser distintas das minhas, assim como eram de dançarino para dançarino, entre os que eu tinha em minha sala de aula (MOTA, 2015).

² Para Laban, ação e/ou ação corporal é uma seqüência de movimentos onde uma atitude do agente resulta num esforço definido, o qual, por sua vez, imprime uma qualidade ao movimento (Cf. RENGEL, 2015).



Figura 3. Toque no corpo da dançarina.

Fonte: Arquivo pessoal, Belém (PA), 2014.



Figura 4. Toque da dançarina no corpo da professora.

Fonte: Arquivo pessoal, Belém (PA), 2014.

Essas três primeiras vertentes experienciadas, embora tenham gerado resultados positivos nos processos de ensino e aprendizagem da dança, eram um processo extremamente lento, em uma turma que variava entre seis e dez alunos, com experiências corporais diferentes, ter que ensinar cada movimento a partir do toque, quando a linguagem

não era suficiente, resultava em um processo cansativo e dispendioso no que concerne ao tempo de aprendizagem.

As alterações na percepção do outro, a partir do meu corpo, me levaram a um outro viés metodológico: introjeção de formas concretas. A partir do contato com os corpos dos dançarinos com deficiência visual, percebi a necessidade de experimentar novas vertentes de ensino/aprendizagem que suplantassem a forma verbal e o toque.

A proposta metodológica se deu através da compreensão do mundo exterior, com uso de objetos que mediassem o entendimento do próprio corpo, a partir do seu uso, da compreensão da sua forma e da investigação das suas possibilidades, oportunizou a introjeção no/para o corpo do dançarino com deficiência visual. Por esse meio, os sentidos remanescentes foram trabalhados/estimulados. A proposta de ensino/aprendizagem foi dividida em unidades elementares, com desenvolvimento de movimentos e deslocamentos do corpo no espaço, tais como: percepção tátil dos pés; movimentos circulares e semicirculares, giros, forças opostas, torção e movimentos espirais (MOTA, 2015)³.

A unidade percepção tátil teve como foco trabalhar o tato dos pés, para o deslocar-se no espaço cênico, foram utilizadas fitas adesivas de diversas texturas como referência de delineamento do espaço, das mais lisas até as mais ásperas, dentre as quais se destacou, durante todos os anos de experimentação com diversos sujeitos e materiais, o uso da fita kraft, de textura mais áspera e da fita crepe pela textura somada ao contraste que proporciona para pessoa com baixa visão. Mais recentemente um novo material foi adicionado às cenas: adesivo em etileno acetato de vinila (EVA), com a finalidade de demarcar de forma diferenciada o início e o final de uma trajetória a ser percorrida.

³ As proposições metodológicas expostas estão detalhadas na minha dissertação de mestrado, bem como no livro (MOTA, 2015) publicado a partir do texto da dissertação. (A dissertação está disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/7907/1/Dissertacao_SeguinteOlharEstudo.pdf>).



Figura 5. Fita crepe e fita kraft.
Fonte: Arquivo pessoal, 2021.



Figura 6. Adesivo em EVA.
Fonte: Arquivo pessoal, 2021.



Figura 7. Unidade: percepção tátil dos pés.
Fonte: Arquivo pessoal, Belém (PA), 2021.

A unidade de movimentos circulares e semicirculares foi mediada pelo objeto aro. Os dançarinos puderam conhecer a forma pelo tato, contato com o corpo, e explorar as possibilidades que o objeto apresentava ao ser manipulado, investigado.



Figura 8. Unidade: movimentos circulares e semicirculares.

Fonte: Arquivo pessoal, Belém (PA), 2021.

Os giros foram experienciados em articulação à unidade de movimentos circulares, com objeto aro e com uma esfera de isopor presa a um eixo de metal com demarcação de 180° . Nessa unidade foi estimulada a percepção do próprio corpo no espaço, girar 90° , 180° , 270° e 360° , bem como utilizar um apoio, dois apoios, no próprio eixo ou em deslocamento (MOTA, 2015). A unidade permitiu também trabalhar o equilíbrio, que para a pessoa com deficiência visual, pela falta de informações ópticas, acarreta problemas para uma correta percepção de equilíbrio, orientação espacial, coordenação e locomoção (MONTEIRO, 1999).



Figura 9. Unidade: giros.

Fonte: Arquivo pessoal, Belém (PA), 2021.

A unidade 'forças opostas' foi realizada com o objeto 'elástico', para experimentação da resistência que o elástico oferecia ao ser manipulado, e também para que associassem ao corpo as possibilidades de expandir e contrair. O trabalho com a 'torção' ocorreu com a mediação do objeto 'corda' e uma mola em espiral, para experienciar torções, movimentos espirais, com o objeto, e descortinassem as possibilidades articulares de realização de torções (MOTA, 2015).

A pessoa com deficiência visual necessita para seu aprendizado, de acordo com Nunes e Lomônaco (2010), de materiais adaptados que sejam apropriados ao conhecimento tátil-cinestésico, auditivo, olfativo e gustativo. Essa adequação de recursos materiais pode garantir, no caso do dançarino com deficiência visual, o acesso às informações que os outros dançarinos têm.

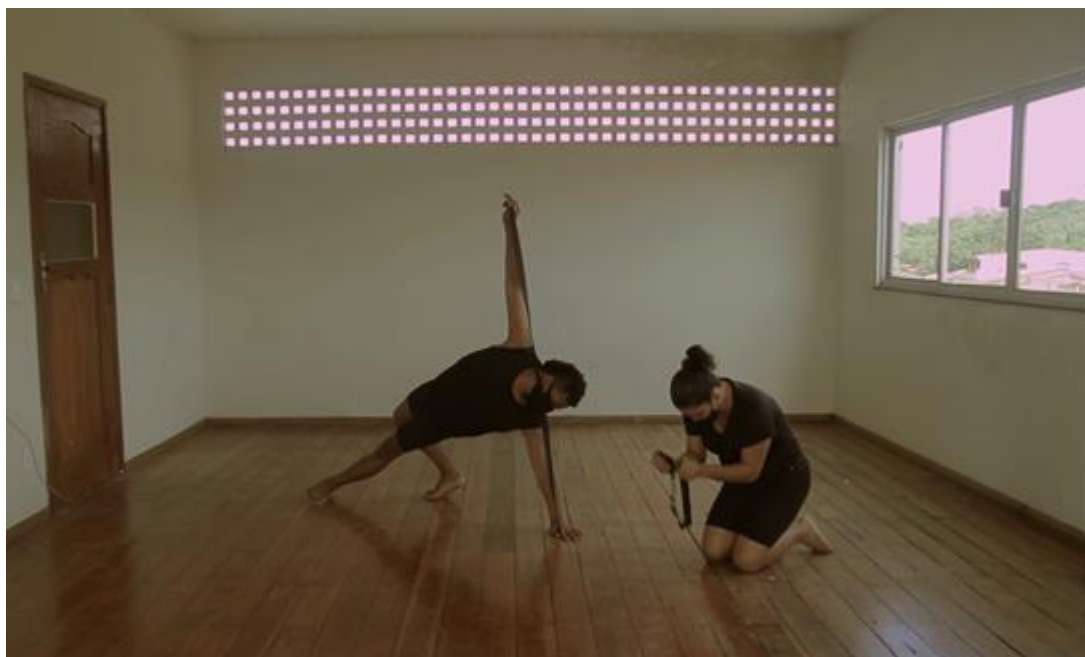


Figura 10. Unidade: forças opostas.
Fonte: Arquivo pessoal, Belém (PA), 2021.



Figura 11. Unidade: torção.
Fonte: Arquivo pessoal, Belém (PA), 2021.



Figura 12. Unidade: movimentos espirais.

Fonte: Arquivo pessoal, Belém (PA), 2021.

As experiências com objetos e percepção do próprio corpo no espaço vivenciadas nas unidades descritas, dialogaram, passaram sempre pelo meu corpo, para depois propor ao aluno o contato e a exploração, a princípio orientadas por mim, e em um segundo momento eles puderam experimentar de forma autônoma.

Explorar os sentidos do tato, audição, olfato e paladar de forma intencional, abrir mão muitas vezes da visão, para compreender o meu corpo, o espaço e a relação com outros corpos dançantes, começou a se fazer imperativo. Aprender a ouvir com o corpo todo, ver com a pele, a percepção óptica transmutou para o háptico⁴, a visão não foi descartada, mas passou a ter uma relação de troca não hierárquica com os demais sentidos.

Recorro mais uma vez a Merleau-Ponty (2009), quando este afirma que perceber é posicionar-se diante de algo por meio do corpo. Eu percebo de maneira total com todo o meu ser: eu abarco uma estrutura única da coisa, um modo único de ser, o qual fala com todos os meus sentidos ao mesmo tempo.

⁴ Etimologicamente, o vocábulo háptico significa 'entrar em contato com'. Supõe um contato direto e recíproco com o meio que rodeia o sujeito, e está geralmente relacionado com o sentido do tato. Háptico inclui, além do sentido do tato, o conjunto dos sentidos somáticos, como a cinestesia ou propriocepção (PATERSON, 2007, p. 4).

A cinestesia⁵ do meu corpo passou a ser explorada, investigada e comunicada ao outro. A percepção dos movimentos, o peso, e a posição dos músculos em cada ação passou a ser objeto de observação durante as aulas e processos criativos, em uma escuta ativa do corpo.

“Minhas mãos veem,
Minha pele lê texturas,
Formas, temperaturas,
Espaços [...]
Meu corpo escuta,
Fala, conversa,
Transmuta.”

A sala de aula e o contato com os dançarinos sempre me trouxeram possibilidades a serem experimentadas, o fazer dança para além da visualidade sempre fez saltar aos olhos questões emergentes, que só o fazer e o olhar sensível para as reais necessidades do outro são capazes de enunciar. Depois das vertentes metodológicas expostas, veio a necessidade de expandir o espaço de vivências dançantes para além da sala de aula, começamos a trabalhar em praças, jardins e praias. A proposta foi estimular a percepção sensorial de texturas, temperaturas, odores e sons desses lugares, dialogar com cada corpo, trabalhar qualidades de movimentos, conceitos como fluência livre⁶, apreendidos no contato com a água. Marques (2010) afirma que o mundo percebido por nós com impressões, percepções, sensações, histórias, aprendizados e estados corporais não pode estar ausente das aulas de dança que trabalham essencialmente com corpos dançantes.

Essas experiências denominei ‘dança e sensorialidade’ ou mesmo ‘dança sensorial’, que vêm trazer metodologias experimentadas e delineadas na construção poética do fazer dança com os sentidos remanescentes dos dançarinos.

O meu corpo em processo de descobertas, compreensão, passou a assumir uma via de dupla atenção, o meu corpo enquanto *lócus* de ação e sensação, o corpo do outro enquanto lugar de troca de percepções, possibilidades de movimento.

⁵ Cinestesia diz respeito a um sistema que fornece informações acerca da posição do corpo e respectivos membros, da direção, extensão e velocidade dos movimentos e do nível de tensão muscular. A cinestesia está presente nas mais diversas ações motoras, quando nos deslocamos sem tocar qualquer objeto ou pessoa, o sistema cinestésico informa ao sistema nervoso central sobre as nossas posições e movimentos corporais (FERREIRA, 2000).

⁶ O conceito de fluência foi proposto por Rudolf Laban como um fator de movimento. A fluência livre refere-se ao fluxo contínuo, sem interrupção (Cf. TADRA *et al.*, 2009).

Merleau-Ponty (1991) afirma ser o corpo uma coisa – uma coisa onde resido. É o vínculo entre o eu e as coisas. É coisa que sente. É sujeito-objeto. É o ser na sua totalidade e o é no espaço. O corpo não é, para mim, uma somatória de partes estanques e dissociadas que faz parte do espaço universal, onde, no contato com os outros, parece manter-se preso aos conceitos e explicações creditados pela ciência clássica.

3. Algumas considerações

Ao discorrer a respeito da dança para pessoas com deficiência visual, foi possível compreender melhor algumas possibilidades de estar em sala de aula e dialogar com esses corpos dançantes.

A pesquisa teve como questão norteadora: Quais os resultados identificados, na percepção corporal da professora, no exercício do ensino da dança para pessoas com deficiência visual da Cia Passos Para Luz? A questão levantada mostrou que a dança passou a ser percebida, vivida e comunicada pelo meu corpo de uma forma primordialmente sensorial, articulando os sentidos e percepções. Estar com dançarinos com deficiência visual provocou no meu corpo mudanças significativas que ecoam no meu fazer/pensar a dança enquanto dançarina, docente e pesquisadora. Merleau-Ponty (2009, p. 21) afirma: “[...] Antes da ciência do corpo – que implica a relação com outrem –, a experiência de minha carne como ganga de minha percepção ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer lugar, mas emerge no recesso de um corpo”.

Assim, vislumbram-se outras formas de ensino e aprendizagem da dança, pautadas na inclusão e na quebra de barreiras que por muito tempo limitaram a participação de pessoas com deficiência na arte, na dança.

Referências

BALDI, NEILA; FERNANDES, CIANE. Construtivismo na aula de dança. **Práxis Educacional**, Vitória da Conquista, v.12, n.23, p.133-151, 2016.

BELLINI, MAGDA A. B. C. Corpos plurais: um olhar sobre o corpo diferente através da emergência da dança integrada na cidade de Caxias do Sul/RS. *In*: VENDRAMIN, Carla *et al.* (org.). **Trocando, movendo, traduzindo**: pensamentos sobre dança e deficiência. Porto Alegre: UFRGS, 2019.

BELLINI, MAGDA A. B. C. Traduzindo palavra e desejos em ações corporais. *In: Coleção corpo em cena*. Guararema: Anadarco, v.2, p.97-136, 2011.

FERREIRA, MANOEL DOMINGOS CASINHA. A importância da cinestesia na aprendizagem e desempenho das tarefas motoras. **Revista Educação & Comunicação**, n.3, p.26-33, 2000. Disponível em: <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/282/1/n3_art2.pdf>. Acesso em: 07 de janeiro de 2018.

LEVINAS, EMMANUEL. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições 70, 2000.

MARQUES, ISABEL A. **Linguagem da dança: arte e ensino**. São Paulo: Digitexto, 2010.

MERLEAU-PONTY, MAURICE. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MONTEIRO, A. **Análise da postura e deficiência visual**: influência da prática de atividade física organizada de forma regular e sistematizada na postura do deficiente visual. Dissertação (Mestrado em Ciência do Desporto e de Educação) – Universidade do Porto, Porto, 1999.

MOTA, MARINA A. **O Seguinte olhar**: processo criativo em dança com uma bailarina deficiente visual. São Paulo: Fonte Inspirata, 2015.

NUNES, S.; LOMÔNACO, J. F. B. O aluno cego: preconceitos e potencialidades. **Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional**, v.14, n.1, p.55-64, 2010.

OLIVEIRA, JOÃO VICENTE GANZAROLLI. **Do essencial invisível**: arte e beleza entre os cegos. Rio de Janeiro: Revan: FAPERJ, 2002.

PATERSON, MARK. **The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies**. Londres: Bloomsbury, 2007.

PEIXOTO, M. C. **O visível e o inteligível**: estudos sobre a percepção e o pensamento na filosofia grega. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RENGEL, LENIRA. **Dicionário Laban (Livro eletrônico)**. Curitiba: Ponto Vital Editora, 2015.

SACKS, OLIVER. **O olhar da mente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

STRAZZACAPA, M. Reflexões sobre a formação profissional do artista da dança. *In: PEREIRA, R.; SOTER, S. Lições de dança 4*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2004.

TADRA, DÉBORA SICUPIRA ARZUA et al. **Metodologia do ensino de artes: linguagem da dança**. Curitiba: Ibpeex, 2009.

VEIGA, JOSÉ ESPÍNOLA. **O que é ser cego**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

DANÇA NA ÁGUA: UM CORPO EM FLUXO

Ana Mundim¹

RESUMO

O presente texto pretende mapear o processo que levou o Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpospaço a investigar dança na água e compartilhar as experiências de uma imersão, que realizou, nos dias 30 de abril e 01 de maio, na Praia de Canoé, em Fortim – CE.

Palavras-Chave: Dança; Água; Improvisação; Corpospaço.

ABSTRACT

The present text intends to map the process that led the Research Group Dramaturgia do Corpospaço (Bodyspace dramaturgy) to investigate dance in water and share the experiences of an immersion, which took place, on April 30th and May 1st, at Praia de Canoé, in Fortim – Ceará.

Keywords: Dance; Water; Improvisation; Bodyspace

Não sou eu quem me navega
Quem me navega é o mar
Não sou eu quem me navega
Quem me navega é o mar
É ele quem me carrega
Como se fosse levar
É ele quem me carrega
Como se fosse levar

Com as palavras de Herminio Bello de Carvalho e Paulinho da Viola início este texto. Sendo navegada por memórias, experiências e reflexões, desenho constelações de palavras, como pequenas bússolas que orientam um percurso investigativo em andamento. A pesquisa é um espaço de busca contínua e em alguns momentos este barco pode encontrar-se à deriva. Mas a direção sempre estará lá, traçada, esperando ser revelada. E, assim, tenho sido levada pelas águas que atravessam minha corporalidade e, conseqüentemente a dança que produzo. Para além do gesto ou do movimento, entender-se enquanto água movente é um modo de operar os próprios fluxos da vida. Deixar-se permear pelas correntes que se aproximam e abrir-se para as metamorfoses propostas é uma provocação potente.

Foi a partir de uma escuta que, no ano de 2016, no V Temporal - encontros de improvisação e composição em tempo real, projeto de extensão que coordeno, vivenciei uma

¹ Universidade Federal do Ceará.

oficina de dança e assisti ao espetáculo HA' Água, do Soma - Anatomia em Movimento, do México. Ariadna Franco e Diana Sanchez conduziram esses processos, trabalhando o elemento água, em terra, na busca de uma compreensão de como nos movermos enquanto líquido que somos. Tenho recordações de despertar um certo encantamento por aquele material compartilhado, como se tivesse entrado em um estado ritual como participante da oficina e espectadora da performance. Havia uma sensação de expansão do tempo, que me interessava, articulada com uma série de nuances corpóreas que evocavam distintos tons nas movimentações. A experiência ficou impregnada em minha memória e o desejo latente pelas águas começou a se manifestar ali.

Passados dois anos, em 2018, vi a divulgação de uma imersão de dança na água, no México, em Bacalar: o evento Contact and Flow, que Ariadna produzia junto com Andrea Scheel. O encontro foi conduzido por Sasha Bezrodnova e Mario Blanco. Como em um impulso, fui convocada a mergulhar naqueles fluidos que, embora fossem distantes geograficamente, acionavam os próprios líquidos que me compõem. Imersa em meio à floresta, rente à Lagoa de Bacalar, sem internet ou comunicação externa, me aprofundei em meus fluxos internos, navegando em zonas conhecidas e desconhecidas. Como Noe aponta:

En nuestros líquidos, en nuestras aguas habitan todas nuestras emociones, patrones de movimiento y funcionamiento cognitivo. Al entregarnos al agua, dentro de su suavidad, la circulación de los líquidos del cuerpo se activa. La piel y los huesos se abren y el corazón se expande, porque el fluir de los líquidos internos produce un acercamiento íntimo con las múltiples posibilidades del sentir que habitan en nuestro corazón (NOE, 2019, p.68).

Fazer vibrar aquilo que está no coração revolve as intensidades das memórias e nos coloca frente a frente com questões psicofísicas, por vezes, desafiadoras. O fato é que aquela experiência em terras mexicanas, me trouxera outra dimensão acerca da improvisação, da dança e dos meus desejos de movência. Eu, que tanto falava sobre corpoespaço, como unidade, pela primeira vez havia realmente sentido as fronteiras de minha corporalidade desaparecerem, ao ser água, ao ser fluxo. Foi uma permissão à transcendência, ao rebuliço das emoções, aos deságues necessários para que a fluidez ocorresse. Especialmente, naquele grande coletivo que se formava temporariamente, aprendi de forma muito visível a compreender quem se coloca sensível ao cuidado coletivo e quem navega pelo coletivo sem conseguir mergulhar nas zonas comuns. Entendi, de modo intenso, sobre os limites individuais e os conjuntos nas relações entre ofertar e receber. Percebi, sobretudo, como a água nos ensina sobre as nossas próprias necessidades, traumas e até mesmo

sobre os aspectos que compõem a nossa personalidade. Ainda, a partir desse encontro, pude compreender, principalmente, diferentes formatos para que seja construído o “estar junto”. É delicado notar que é na tessitura do respeito aos espaços individuais que a coletividade aflora.

Essas questões destacadas foram me impulsionando a estar em novos ambientes de estudos de dança na água, para um aprofundamento que me levasse a novas camadas por onde esses oceanos, rios, igarapés, igarapós, e essas piscinas, lagoas e cachoeiras poderiam me levar. Vieram outros encontros: O Macacos Aquáticos, coordenado por Hugo Leonardo, em Moreré, Bahia, em janeiro de 2019 e o Liquid Cosmos, coordenado por Marina Sans, Patrícia Furtado, Pamella Ribeiro e Raisia Chapinotti, em Santo Amaro da Imperatriz, Santa Catarina, em abril de 2019.

Macacos Aquáticos ocorreu no mar, mais voltado para as práticas de contato improvisação e processos de expressão criativa por meio do desenho e da escrita, e o Liquid Cosmos ocorreu em piscina aquecida, com intuito mais focado em criação.

Nessas experiências, como um todo, pude passar por sessões de Contato-Improvisação na água, e terapias aquáticas, tais como Aguahara, Watsu e Jantzu. A Aguahara, desenvolvida por Ale Sieberstein, é uma técnica de terapias aquáticas baseada no fluxo do corpo, na meditação e no silêncio, sem tanta pressão de toque nos músculos. O Watsu é uma técnica corporal aquática focada em alongamentos musculares, aplicada por uma pessoa em outra, normalmente em água aquecida, para ampliar o efeito de relaxamento. Foi criado nos anos oitenta por Harold Dull, experimentando o “Zen Shiatsu” dentro da água. O Jantzu (rio pacífico), criado nos anos noventa pelo mexicano Juan Villatoro (Patik) e pela japonesa Megumi, no Ashram de Osho, na Índia, é um sistema de equilíbrio energético e meditação aquática que consiste em movimentos fluidos e rítmicos, aplicados por uma pessoa em outra, através de manobras.

Aliado a essas vivências pude explorar meu próprio mover na água e expandir os horizontes dos processos de criação, agora, sem gravidade, mas por vezes, com correnteza. Compreender como essas correntes atravessam a corporalidade e negociar o quanto nos permitimos entrar nos fluxos e em que momento precisamos resistir a eles, é um movimento constante de atenção e autoconsciência. Nesse percurso fui, paulatinamente, também descobrindo formas de conduzir ações coletivas e os cuidados necessários para isso, em cada contexto. Em setembro de 2021 eu conduzi uma curta prática criativa de dança na água, como parte da residência artística que facilitei no rio Acará, na Ilha do Combu, no

Pará, dentro das atividades do X Encontro Contemporâneo de Dança, coordenado por Waldete Brito.

São muitas as variáveis que se apresentam como desafios em um trabalho com dança na água. Sobre o ambiente, as alterações são significativas de acordo com a temperatura da água e o clima, a incidência de sol ou chuva, a intensidade dos ventos, o tipo de solo (azulejo, na piscina; lama, folhas e pedras em rios, igarapés, igarapós e cachoeiras; areia ou argila no mar e/ou em rios); a presença ou não de animais e o nível de risco que podem oferecer; os fluxos de correntezas, e das altas e baixas das águas, bem como a influência das alternâncias lunares em seu comportamento. Sobre os/as praticantes, é imprescindível averiguar como possíveis traumas com a água operam na memória do corpo; como as características de personalidade intervêm na maneira como a pessoa se aproxima do trabalho; como a temperatura corpórea media a relação com a água; como a quantidade de tecido adiposo e o peso dos ossos interferem nas ações de boiar ou afundar, e as estratégias e/ou objetos que podem ser utilizados para proporcionar que um corpo alcance essas duas experiências em movimentos. Sobre as conduções, são fundamentais, especialmente nas propostas terapêuticas, considerar o nível de experiência do/da condutor/a; no caso da oferta de terapias aquáticas, observar o modo como são aplicados os toques (mais bruscos, firmes, suaves, etc); estar atento/a à textura e às palavras das falas, que podem acolher ou afastar alguém do trabalho; observar a maneira como o/a condutor/a lida com suas próprias questões psicofísicas, para então, ofertar uma proposta a outra pessoa.

Sensível a esses desafios e notando a complexidade desse universo de investigação, pareceu-me fundamental aproximar da universidade esses saberes que vem sendo produzidos por aquáticos do Brasil e do exterior. Durante todo esse percurso, havia um latente interesse em investir nos estudos de dança na água dentro dos cursos de Graduação em Dança e da Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Ceará, via Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço (vinculado ao diretório de pesquisa do CNPq). Esta iniciativa foi mantida em banho maria, esperando o momento de encontrar pares que navegassem pelo mesmo mar. No final de 2021, a partir das divulgações das imersões e dos pequenos trabalhos criativos em vídeo e fotografia que eu vinha realizando, estes pares começam a chegar.

No enfrentamento da nova realidade, em que as tecnologias cotidianas aceleraram a vida, deixando pouco tempo para o autoconhecimento, o autocuidado e a corresponsabilidade com o espaço coletivo, tentamos manter encontros práticos semanais. Chamar um

grupo à pesquisa é sempre oferecer a mão para um encontro. E desse encontro, deixar imergir e emergir o que venha. Nem sempre são águas límpidas. Mas é nelas próprias que aprendemos a respirar, prender a respiração, acalmar, não afogar. É lá também que aprendemos para onde retornar, mesmo que estejamos modificados a cada volta.

O Grupo de Pesquisa está ativo desde o ano de 2010 e sempre teve seu foco voltado para a improvisação em dança e a composição em tempo real. Gradativamente, desde 2020, comecei a compartilhar com os/as integrantes experiências, em terra, embasadas em processos que eu havia vivenciado na água. No entanto, foi aumentando o desejo de combinar essas ações com práticas que ocorressem efetivamente em meio líquido. Sobretudo, era imprescindível que estas pessoas passassem pelo entendimento psicofísico de como os percursos imersivos mudam completamente as relações de movências corpóreas.

Parecia fundamental que esse primeiro contato ocorresse também com uma suspensão no tempo e um deslocamento no espaço. Foi quando propus ao grupo uma saída de Fortaleza, para uma convivência mais intensiva onde pudéssemos entender melhor as águas que nos compunham coletivamente. A primeira etapa consistiu em escolher as águas que iriam nos acolher, em espaço não controlado, mas com riscos reduzidos. Decidiram participar da imersão os/as integrantes Bruna Monteiro, Juliane Queiroz, Gabs Aquino, Maria Marriá e os interlocutores Patrícia Caetano e Pablo Assumpção. Foi assim que nos dias 30 de abril e 01 de maio de 2022 nos deslocamos até a Praia de Canoé, em Fortim, onde pudemos conviver continuamente nos fluxos da estadia, da alimentação e dos trabalhos nos meios líquido e sólido. Compreender como a água de cada pessoa se comportava a cada dia já trazia contornos para um reconhecimento das relações indivíduo-coletivo. A água ao mesmo tempo que é flexível e se adapta a diferentes meios atualizando suas formas, também tem contornos que desenham limites e fazem uma contenção. Esse era um importante momento para investigar o tónus exato entre o limite e a flexibilidade nas interações.

A água nos ensina a ouvir o tempo, a entender a nossa própria pequenez, ela nos convida a dançar, mas mostrando que a atenção é necessária a esta parceria. Ela nos ensina que para se ganhar confiança é preciso, antes, reconhecer o espaço e oferecer confiabilidade. Ela nos mostra o tónus em que devemos estar a cada mudança que o tempo opera. No entanto, todo aprendizado só é possível quando se quer aprender. É preciso permitir que a água encharque para que o deleite se aproxime. E dali os fluidos começam a se movimentar.

A prática somática do Body-Mind Centering™ (BMC) orientou, em parte, as ações que produzimos, uma vez que nos coloca em atenção para as membranas celulares e os fluidos intracelular, extracelular, intersticial e transicional. As membranas, semipermeáveis, permitem os movimentos dos fluidos de dentro para fora das células e vice-versa, determinando, portanto, as possibilidades de movimentos dos líquidos intracelulares e extracelulares. Já o fluido transicional se apresenta na própria mudança de uma inspiração para uma ação e dessa ação para o repouso, por exemplo, enquanto passa pela membrana da célula. O líquido intersticial, está em torno das células e atua de forma ativa.

A compreensão desses fluxos na movência do corpo foi se organizando na medida em que permitíamos o silêncio para ouvir o que ecoava de nossas zonas mais profundas no contato com a água do estuário (encontro entre o rio e o mar). Havia três esferas de percepção mais latentes: 1) o corpo em si, em suas camadas; 2) o corpoágua em alto mar (como líquidos internos e externos se organizam); 3) o corpo e o outro (contato). Cabia ao nosso exercício, entender cada parte desse todo, diluir-se nele, e entendê-lo como uma única camada complexa.

Em nossa primeira experiência, cada pessoa por vez, deitada ao centro de um círculo (célula), apoiava o corpo horizontalmente na água e se deixava levar pela condução dos outros participantes, mas sobretudo, pelo balanço das ondas. Tempo para sentir o toque, a respiração, o movimento mínimo necessário, a relação, o chacoalhar interno. É um refinamento perceber como cada pessoa acolhe o toque, se atenta ao vento que altera a correnteza, dialoga com a ação e a inação, regula a respiração.

Este também foi um momento crucial para se perceber a pele da água, a superfície, que funciona como uma espécie de membrana que deve ser atravessada. Quando estamos na lâmina, ela provoca uma tensão superficial que é uma resistência das moléculas da água. As que estão na superfície não apresentam outras moléculas acima delas e por isso suas ligações de hidrogênio são restritas às moléculas ao lado e abaixo. Como as atrações entre elas não se dão de forma igualitária isso cria uma força que provoca a contração do líquido. Quando se ultrapassa a elástica lâmina da água de cima pra baixo ou vice-versa, há resistência ou força de impacto. Cruzar essa tensão, rompendo a lâmina de água, demanda da musculatura, ainda que essa passagem seja macia. A minha sensação, a cada vez que passo por essa experiência, é de atravessamento de um portal, que me leva a visitar um outro universo. Ocorre que este outro universo somos nós mesmos, ou talvez, nosso próprio avesso (as camadas mais profundas em nós e/ou nossa sombra).

Toda essa escavação, que deixa o corpo levemente mareado e em estado de flutuação, torna a busca pela verticalidade um desafio, especialmente para aqueles/as que têm tendência a boiar. Logo, em nosso exercício, antes da pessoa que estava no centro ficar de pé, foi proposto que alguém que estivesse no círculo desse, nela, um abraço, trazendo-a para a posição fetal. Quem oferta esse abraço é acolhido pela água como figura materna. E, em seguida, para levantar a pessoa abraçada, lançou-se o peso de seu quadril para baixo e uma mão apoiava o alto da cabeça para ajudar a aterrar. A água convocava à parceria e ao cuidado com o outro, com o trabalho, com o entorno.

Noe nos lembra sobre o poder da água de fazer-nos perceber a importância da coletividade para o indivíduo e vice-versa:

Un proverbio del budismo tibetano se pregunta: ¿cómo se hace para que una gota no se seque? Se la tira al mar. La gota sola se seca, se evapora. Para conservar su existencia líquida, debe asumir su pertenencia al vasto océano. Devenida en mar, amplía la escala, las posibilidades y dimensiones de lo que implica la existencia. Debe resignar su existencia individual para pasar a ser parte de una fuerza mayor. La gota lanzada al mar es lo humano asumiendo su interdependencia. Sabe que, a pesar de ser una materia viva, múltiple y heterogénea, también forma parte de una vibración - sustancialidad elemental, desde la que emergen necesidades comunes a todas las vidas. La gota lanzándose al mar es cada unx de nosotrxs intuyendo que la competencia, el miedo y el aislamiento nos entristecen, enferman y desvitalizan. Una gota lanzada al mar es también el conjunto de afinidades que decidimos lanzarnos al agua a danzar, en encuentros y sincronías no azarosas, en tiempos y espacios diversos. Arrojadxs a la exploración de la vida, del cuerpo, del invisible; entregadxs a la exploración de las figuras, las fuerzas y las formas que componen el cardumen trabajosamente configurado cada vez. Colectivo de experimentación nacido de la decisión de apropiarnos del tiempo y del deseo (NOE, 2019, pgs. 17-18).

Essa noção vibrátil de corpos humanos e não humanos, afetados mutuamente, se ampliava na medida que o nosso tempo comum na água se prolongava. Ter que lidar com o sol, com o sal, com os sabores e dissabores da permanência e da insistência no meio, trazia aos participantes um pulso uníssono. Como fazer esse estado permanecer na terra quando a água não estaria mais lá para produzir esse ajuntamento? Esse talvez tenha sido e continue sendo o maior desafio.

Como tarefa de integração, escrevemos, desenhamos, deixamos as palavras reverberarem entre nós em uma roda de conversa. Esse trabalho acessa camadas profundas de si, e durante imersões como essa, por vezes, as palavras escapam. É como se a experiência fosse tão poderosa/potente que um texto não fosse suficiente para exprimi-la. Ainda, muitas pessoas se colocam em estados mais introspectivos e se aflora muito mais uma percepção sensorial e subjetiva do que o lugar diretivo e racional que as palavras costumam

ocupar. Nesse sentido, é muito comum que ao longo das práticas na água, seja incentivada a escrita automática, método desenvolvido por André Breton, composta no fluxo das ideias que emergem, para buscar outras perspectivas, acessando o subconsciente. Como este é um trabalho que pode colaborar a repadronizar o corpo para que ele alcance mais o gesto e as questões imaginativas, o silêncio e as emoções, muitas vezes, tomam o protagonismo da situação. Por isso, também os desenhos são tidos como poderosas estratégias para deixar escoar o que se sente e nos trazer pistas do que ficou impresso no corpo, de maneira intuitiva.

Ao longo de nosso primeiro dia de trabalho, também se faz fundamental destacar as demais ações que praticamos juntos, juntas e juntes, pois me parece um ponto nevrálgico para nos compreendermos enquanto coletivo. Estivemos na mesma casa, compartilhamos espaços para dormir, negociamos a alimentação (café, almoços, lanches e jantares), tempos de banho, de trabalho, de limpeza do local que nos recebeu. Algumas questões nos permeavam: Qual a necessidade de cada um/a? Qual a necessidade coletiva? Fomos tentando entender o que se apresentava para nós, da mesma forma e ao mesmo tempo que buscávamos compreender os tempos da maré e dos ventos que comandam as correntezas. Ali parecia muito claro que cada um de nós representava uma gota, formando um oceano quando nos juntávamos. A noite nos preparou para o dia seguinte: a chuva se derramou na terra, produzindo lama e nos trazendo novas texturas aos pés. Mesmo o solo se amolecia naquele momento.

No segundo dia de trabalho, começamos em terra, avançando em uma fila, lado a lado, de mãos dadas, pisando a areia e a argila, até chegar ao estuário. Como olhar ao horizonte conjuntamente, perpassando diferentes paisagens? Estendemos o tempo, ralentamos o caminhar para fruir cada gesto, para compreender o quanto é importante demorar-se na observação dos detalhes. Alinhar a dinâmica entre nós, exercitar a respiração consciente, acalmar as ansiedades, relacionar-se com o estuário antes de adentrar nele, entender seus fluxos na relação com os nossos: estes foram desafios pelos quais passamos. No estuário nos soltamos, deixando as águas nos moverem, até nos reencontrarmos.

Em seguida, em duplas, iniciamos uma dança aproximando um ponto de contato em nossos corpos-água. A principal regra era não perder o toque e manter os dois corpos na horizontal durante toda trajetória. Em pouco tempo as duas pessoas se tornavam uma só, em contínuo espiralar. Os movimentos se enroscavam buscando ignições para alavancas que puxavam, cediam, empurravam, aconchegavam. Ainda, se reorganizavam

constantemente nas velocidades impostas pela correnteza, sensivelmente mais forte do que no primeiro dia. Nesse momento, ossos e articulações tornavam-se pontos de apoio que promoviam impulsionamentos para mover. A dança a dois era um continuum. Para pará-la era preciso apoiar os pés no chão. Em idas e vindas os participantes se reviam em sua verticalidade, que também enfrentava o empuxo das águas. Pausa. É possível parar dentro do mar? Havia um balanço que permanecia. Sempre permanece. A vida é fluxo e, portanto, mesmo a pausa é movimento.

Voltamos a pisar na terra. Retornamos. Mas ela seguia tremida, mareada, sempre na iminência de gerar uma queda pra lembrar que a gravidade, então, atuava novamente sobre o corpo. Tivemos um novo momento de contemplação das águas que nos acolheram. Permitimos que o silêncio ecoasse. Há tanto som no silêncio... E dele deixamos brotar as comunicações possíveis por outros canais, que não a fala, até que a verbalização se fez presente de maneira espontânea.

Como esta foi a primeira vivência aquática para os/as integrantes do grupo, vieram à tona os modos como cada pessoa se aproximou da sensibilização provocada pelo trabalho. As interações que se delinearão evidenciaram aspectos comportamentais de cada indivíduo, que os deixavam mais ou menos permeáveis aos toques, às ondas, às reentrâncias emocionais. Por vezes é complexo termos uma autocrítica sobre nossos processos, sem o exercício da alteridade. Estar em grupo nos proporcionou uma escuta de si, a partir da escuta do outro. A água tem seus próprios caminhos que se fazem e refazem continuamente e a maneira como nos aproximamos dela revela muito sobre nossos medos, nossas certezas, nossas ousadias, nossos traumas. Sobretudo, é muito visível quando desejamos controlar o seu fluxo incontrolável ou, ao contrário, nos arriscamos de forma desmedida, negando as orientações de segurança.

A água, portanto, é um estado de atenção. Ela pode gerar perigo, acolhimento, dúvida, mistério, surpresa, turbulência, calma. Estudar como ser dançado/a por ela é muito mais entrar em um “não fazer” e deixá-la agir sobre o corpo com a percepção e a sensibilidade abertas para o que lhes for apresentado.

Desse percurso imersivo tentamos nos reconhecer em nossos desenvolvimentos necessários, identificando as características individuais e os opostos que devem ser trabalhados. E levantamos uma questão: como trazer para o solo a leveza que nos habitou, mantendo a transpiração, a transcendência, a translucidez da pele, que evoca o desprendimento do controle? Há um tempo para reorganizar as emoções e deixar que o embalo

produza novos encantos cotidianos, em uníssono, mas sem perder a singularidade de quem compõe o todo. E, em seguida, nos cabe encontrar, conjuntamente, o que nos mantém ligados, em liberdade.

Referências

BACHELARD, GASTON. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2018.

LIMA, DANIELLA DE ARAÚJO. Uma experiência somática em dança: entre fluidos e membranas. **Revista Eixo**, v.9, n.1, 2020.

NOE, MIGUEL BURKART. **Danza cardumen**: el mensaje del agua. Argentina: Movimiento Acuático, 2019.

DANÇAS REGIONAIS & BALLET CLÁSSICO

Giselle Guilhon Antunes Camargo¹
Lucienne Ellem Martins Coutinho²

RESUMO

Neste artigo destaco as danças regionais e o *ballet* clássico, as exemplifico, aponto os conceitos que estão diretamente relacionados a elas, respectivamente: folclore, grupos folclóricos e parafolclóricos; *ballet* de corte, técnica corporal. A partir da conceituação de Bião, classifico as danças regionais dotadas das características da teatralidade, e o *ballet* clássico para exemplificar a espetacularidade, por fim saliento que de acordo com o aspecto enfatizado, a dança poderá assumir seu caráter de espetacularidade, em outro momento de teatralidade e vice-versa.

Palavras-chave: Danças Regionais; Ballet Clássico Teatralidade; Espetacularidade

ABSTRACT

In this article I highlight regional dances and classical ballet, the exemplify, I point out the concepts that are directly related to them, respectively: folklore; folk and parafolclóricos groups; cutting ballet, body technique. From the conceptualization Bião, classify regional dances equipped with the theatricality, of features and classical ballet to exemplify the spectacular, finally I note that according to the aspect emphasized, the dance could take your character of spectacular, in another moment of theatricality and vice-versa.

Keywords: Regional Dances; Classical Ballet; Theatricality; Spetacular.

1. Dança regional

A palavra folclore suscitou muitos questionamentos, entre eles o sentido e os limites desse saber. Para alguns historiadores, a cultura material como o artesanato, a culinária, enquanto técnica popular, a arquitetura e a confecção de instrumentos musicais, ficariam fora de tal conceituação. Os limites e os sentidos à palavra folclore incitaram muitas discussões, em especial, entre os intelectuais marxistas que traziam suas análises, posições, ideias, suas próprias teorias, divergindo do que estava estabelecido.

Segundo Hawerth (2007) no Brasil por longos anos, prevaleceu o que havia sido estabelecido na Carta do Folclore Brasileiro que foi adotada no I Congresso Brasileiro de Folclore realizado em 1951.

Na Carta do Folclore brasileiro (1951) estabelecia-se que:

¹ Professora Associada da Universidade Federal do Pará. Graduada em Ciências Sociais (UFSC/1993), Mestra em História (UFSC/1997), Doutora em Artes Cênicas (UFBA/Paris VIII/2006), Pós-Doutora em Antropologia Social (UFSC/2007) e em Ciência da Religião (UFJF/2016).

² Professora Efetiva de Artes na Secretaria Municipal de Educação (SEMEC), Doutoranda em Arte na Universidade Federal do Pará (UFPA/PPGARTES), Mestra em Artes na Universidade Federal do Pará (UFPA/ICA) (2014), Licenciada Plena em Dança pela Universidade Federal do Pará (2011), Licenciada Plena em Pedagogia pela Universidade Federal do Pará (2007).

Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humanos ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.

São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônima ou não, e essencialmente popular (Comissão Nacional do Folclore 1951 – Carta do Folclore Brasileiro. Salvador: CNF, p.1-2 apud HAWERROTH, 2007, p. 15).

Em 1995 houve uma releitura da carta, no decorrer do VIII Congresso Brasileiro de Folclore, e nesse encontro, decidiu-se realizar uma reconceituação do Folclore, capaz de torná-lo atualizado e abarcador das contribuições dos estudos das Ciências Humanas, das novas tecnologias utilizadas, a própria transformação da sociedade, entre outros fatores, e o “novo conceito” considerou que:

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade (HAWERROTH, 2007, p. 16).

No âmbito dessa nova conceituação, várias características que, anteriormente, haviam sido atribuídas ao folclore, acabaram desaparecendo ou foram relativizadas. Benjamin (2002 apud HAWERROTH, 2007, p. 16-17), destaca entre essas características, o anonimato; a aceitação coletiva; a transmissão oral “uma vez que existem registros materiais e escritos. Outro ponto, versa sobre a Antiguidade; espontaneidade.

No entanto, o mais interessante e rico fator determinante do folclore é o da regionalidade. A manifestação folclórica é própria de uma comunidade. Por vezes o mesmo tipo de manifestação pode ser encontrado em locais diferentes e distantes, mas têm origens comuns, que são reinterpretadas e recriadas (HAWERROTH, 2007, p. 17).

Portanto, como afirmam Oliveira et al. (2010), folclore é a forma que um povo tem de compreender o mundo no qual vive. Com isso, conhecendo o folclore de um país pode-se compreender o seu povo nativo.

Destaco o fato de haver muitas atividades culturais imbricadas ao folclore, no entanto, apontarei às danças, já que estas são o foco deste artigo. Saliento o fato de trazer autores, que antes de falar a respeito da dança folclórica, objeto de suas pesquisas, remetem-se à conceituação de folclore. Possivelmente porque as fontes onde se coletam dados sobre a dança se autodenominam “grupo folclórico” ou “grupo parafolclórico”.

Um grupo folclórico “deve constituir-se com o louvável propósito de representar com a autenticidade possível a realidade social, econômica e cultural da sua região numa determinada época” (MENDES, 1990, p. 66 apud VASCONCELOS, 2001, p. 410).

São características desses grupos o espírito coletivo, antiguidade, anonimato, e o fato de serem formados praticamente por pessoas de baixo poder aquisitivo, em sua grande maioria de baixa escolaridade. Estas características se refletem nas vestes humildes, mas bem elaboradas, nos enfeites “improvisados” e nas cantigas estróficas de fácil memorização. Estes são os grupos folclóricos, que, para preservarem a tradição, a história, não se permitem mudanças nas roupas, tampouco nas cantigas “conhecidas de todos”. São Conservadores (RIBEIRO, 2003, [s/p]).

Já parafolclórico, Azevedo (2004, p.11) salienta que o prefixo “para” na língua portuguesa, “quer dizer: próximo à, perto de, parecido, semelhante”. E como os grupos trabalham suas produções coreográficas, nesse sentido de proximidade com o folclore, uma vez que são caracterizados e fundamentados no estudo do folclore, logo são chamados de grupo parafolclóricos.

Segundo a ótica dos folcloristas, os grupos folclóricos são grupos populares, conservadores, portanto, detentores do conhecimento tradicional, enquanto os grupos parafolclóricos, se apropriam do conhecimento tradicional, adotando uma liberdade de criação e inovação diferenciada tanto nos figurinos, quanto nos instrumentos musicais mais modernos, sem se preocupar com o tradicionalismo. No entanto, ambos os grupos possuem como cerne a difusão do folclore em suas regiões.

Destaco neste artigo o conceito de **Dança Regional**, por ser a denominação utilizada no projeto social lócus de minha pesquisa de dissertação de mestrado. Posteriormente por ser o termo o qual me apropriei para dar embasamento a prática a qual eu estava experienciando junto aos meus educandos colaboradores em minha dissertação. Por fim, após várias pesquisas relacionadas a definição do conceito de Dança Regional e por não ter encontrado nenhum autor que definisse o referido termo, decidi conceituá-la enquanto uma manifestação espetacular resultado da dinâmica cultural dos povos, capaz de retratar o cotidiano dos nativos em seus afazeres.

Destaco o Carimbó que é uma manifestação folclórico-musical do Pará, expressivamente na Zona Praieira (Zona do Salgado), Zona Pastoril (Marajó) e no Baixo Amazonas. Um fenômeno resultante de um contato entre etnias indígena, africana e europeia, no que tange os elementos que o constituem: música, instrumental, dança e poesia (MACIEL, 1983, p. xv).

Para Câmara Cascudo, o termo Carimbó é de origem indígena “da junção da palavra ‘*curi*’ (= madeira) e ‘-*mbo*’ (= oca), no decorrer do tempo passou a se chamar Carimbó”. Maciel (1983, p.36) aponta que o instrumento possui imbricado em si, além dos traços linguísticos da cultura indígena: “A decoração com as cores marajoaras: preto, vermelho, azul. (Este fato foi observado em vários grupos de Carimbó); A alusão às credences e superstições do nativo: o tambor é visto como um amuleto de sorte e protege aos que o cercam, de doenças e malefícios”.

O instrumento Carimbó, ao que tudo indica, não sofreu alterações em seus traços característicos: material, dimensão, composição, modo de execução, números de Carimbós. Sua denominação resistiu ao processo de aculturação (...). Hoje o Carimbó é um instrumento inconfundível e exclusivo da dança que herdou seu nome: A DANÇA DO CARIMBÓ. (MACIEL, 1983, p. 41-42)

O Carimbó é realizado sob a música intitulada também de Carimbó e a letra formada por versos com nomes de plantas, rios, praias, ilhas, enfim, uma poesia escrita por pescadores a respeito de momentos vivenciados por eles no dia a dia. O figurino masculino utilizado faz alusão aos pescadores, por isso as calças são muito mais curtas que o normal, e as mulheres apresentam em sua indumentária longas saias bastante floridas e cores bem chamativas.

No Carimbó há um cortejo, no qual homens e mulheres se conquistam, mutuamente, por isso a Dança é desenvolvida em pares, se dispõem dançando em forma circular, sendo que o homem dança rodeando a mulher, no entanto, não se tocam no decorrer dos movimentos.

Homens e mulheres formam um círculo. Em pares soltos, giram em ritmos contagiantes e com requebros. A dançarina num dado momento, sai dançando até o parceiro mais próximo, tentando cobri-lo, jogando a barra da saia, o que o deixa contentíssimo, mas, caso a bailarina não consiga cobri-lo é substituída de sua posição. O JACURARU é outra parte da dança em que um casal entra na roda, dançando no ritmo e a dama tenta rasgar-lhe a camisa com os dedos, o que, se acontecer fará com que o cavalheiro retire-se da roda. A DANÇA DO PERU, ainda um casal, vai ao centro, onde a dama estende um lenço no chão. O cavalheiro terá de apanhar este lenço com a boca, causando grande alegria à dama. Caso não consiga abandonará a roda. No momento em que ele vai apanhar o lenço, todos cantam em coro: **“Xô peru, xô peru, o peru está na roda, xô peru, xô peru, o peru já rodou...”** (JASTES, [s/d], p. 19).

A seguir mostrarei uma visão anatômica do giro feminino no Carimbó, uma vez que é o movimento característico da dança, não há Carimbó sem giro, tão certo quanto a lua sair à noite e o sol de dia:

[...] Para a execução do giro feminino realizam-se uma flexão de coxa esquerda, rotação lateral da coxa esquerda, flexão da perna esquerda na articulação do joelho e flexão dorsal do pé, a extensão da perna esquerda e a extensão da coxa esquerda e a transposição do peso do corpo para esse membro inferior. Em sequência faz-se a flexão da coxa direita, rotação medial da coxa direita, flexão da perna direita e flexão dorsal do pé, a extensão da perna e a extensão da coxa e a transposição do peso corpóreo para esse membro inferior. Repetem essa combinação de movimentos quatro vezes até completar o giro completo. Os membros superiores se movimentam de forma semelhante e alternadamente, realizam a abdução a extensão dos braços, a flexão dos antebraços, a abdução e extensão de punho e a flexão das falanges segurando a saia de um lado. Em sequência realiza-se a extensão de braço, a extensão de antebraço seguida novamente da flexão dos braços [...] (MARTINS; ALVES *et al.*, [s/d], [s/p]).

O Carimbó é a grande manifestação espetacular paraense, é a dança difundida em escolas de ensino formal, de dança, em projetos sociais, nas praças etc., em qualquer mês do ano. Hoje, o Carimbó fortaleceu sobremaneira a Cultura paraense, quando em 2014 foi considerado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como Patrimônio Cultural Imaterial.

Outra dança que darei destaque para enfatizar o conceito de dança regional é a dança dos Vaqueiros do Marajó a qual é considerada por Azevedo (2011), segundo a classificação de Caminada (1999), como uma dança mimética e ou imitativa, uma vez que os dançarinos interpretam a dança, mediante o imitar da cavalgada do vaqueiro no campo, isto é, o movimento do galope, incluindo o gesto de laçar o boi, que é executado pelo movimento imitativo do braço que está segurando uma corda de sizal.

Na dança dos Vaqueiros do Marajó (Figura 1), o movimento corporal demonstra a experiência de labuta dos homens do campo, em sua vivência coletiva, de cavalgar e de laçar o boi. Ressalta-se a cultura marajoara, na música e na indumentária. A execução do passo do galope é realizada pelos dançarinos que interpretam a dança de forma metafórica: é como se cavalgassem, e com isso retratam uma das principais atividades realizadas pelos vaqueiros no campo (AZEVEDO, 2011).



Figura 1. Dança dos Vaqueiros do Marajó do Grupo Parafolclórico os Baioaras.

Fonte: Arquivo Pessoal de Maria Ana Azevedo (2004).

Azevedo (2011) destaca a imagem heroica do vaqueiro marajoara, ligada ao trabalho no campo, já que o mesmo assume uma postura guerreira em cima do cavalo, e com isso é capaz de representar a sua luta diária nas atividades com os animais: gado, cavalos, búfalos e outros. No entanto, a total representação do papel masculino se dá, por meio do desafio de laçar o animal e do movimento de galope, os quais são convertidos à dança e imaginados por quem assiste.

O vaqueiro marajoara:

Ele é como a própria terra; plantado no solo, agarrado a todos os meios de sobrevivência para vencer determinantes ecológicas da região. É um lutador preparado para disputar palmo a palmo, dia a dia, de igual para igual, o espaço verde necessário para a sua fixação na grande ilha (Luxardo ([1997?]) apud AZEVEDO, 2011, p. 9).

Na dança dos Vaqueiros do Marajó, os dançarinos interpretam a figura do vaqueiro, a partir do retrato da postura e da potência do homem que trabalha no campo, “utilizando-se do sapateado executado pelos tamancos de madeira e da forma prazerosa com que executam os movimentos fazendo dessa manifestação espetacular a representação da cultura marajoara” (AZEVEDO, 2011, p. 9).

Como foi possível perceber, a dança regional é capaz de retratar o cotidiano dos nativos da região à qual pertencem. Logo, retratam nos movimentos, a vida de trabalho, as representações sociais, os costumes, as crenças, entre outros fatores, imbricados nessa cotidianidade nativa.

2. Ballet Clássico

Perpassando pelo ballet clássico, destaco Kealiinohomoku (2013) que salienta a ideia dos antropólogos em relação à dança étnica como “um reflexo das tradições culturais no interior das quais elas são desenvolvidas”:

A grande forma de dança espetacular do mundo ocidental é certamente o *Ballet Clássico*. O termo *ballet* clássico faz, exatamente, referência a uma forma particular de dança teatral que apareceu durante a Renascença e que repousa sobre uma tradição, uma técnica e uma origem estética que lhe são próprias (MARTIN, 1939, p. 173 *apud* KEALIINOHOMOKU, 2013, p. 137).

Para sustentar a etnicidade do *Ballet* clássico, Kealiinohomoku aponta temas que possuem diversas características, alicerces de tal discussão. Ela começa falando da tradição ocidental do proscênio, do uso de campainhas e de aplausos, da estilização dos costumes ocidentais, representados em cena, como a imitação da época da cavalaria, os casamentos, os batizados, os funerais, os costumes de guardar luto. Outro ponto que se pode observar nos *ballets* é a visão de mundo, revelada por meio de frequentes temas como o do amor não correspondido, de bruxarias, de falsa identidade, de mal-entendidos, entre outros.

Kealiinohomoku enfatiza que a etnicidade da dança clássica também está representada tanto na fauna quanto na flora, utilizadas regularmente nos *ballets*. Da fauna, é possível destacar a presença de cavalos e cisnes; da flora, são bastante utilizadas com grande eloquência sementes, rosas, lírios. Portanto, Kealiinohomoku (2013, p. 141) mostra que a dança clássica é uma forma de dança étnica porque “reflete as tradições culturais a partir das quais ela se desenvolveu”.

E para se entender a etnicidade no fazer da dança clássica, trago a seguir o que significa o gênero do *Ballet de Cour* e como é possível perceber claramente o paradigma étnico salientado por Kealiinohomoku. O *Ballet de Cour* busca a reconciliação com o modelo aristotélico, ao afirmar-se enquanto imitação de agentes, conforme o modo dramático. Para Aristóteles, a imitação produzida pela poesia configura-se de acordo com os meios: harmonia, linguagem e ritmo; os objetos seriam ações elevadas e, no que tange aos modos, a poesia pode ser de caráter narrativo ou dramático. (MONTEIRO, 2006, p. 38)

O *Ballet Comique de la Reine* (Figura 2), criado em 1581 por Balthazar de Beaujoyeux, apresentado no dia 15 de outubro do mesmo ano, imbricava a oralidade, a música e a dança conforme os costumes da época. O cenário do *Ballet*, segundo Bourcier (2001, p.

87), é perceptível apenas por meio de um documento iconográfico, isto é, uma gravura ilustrando o prólogo.

O *Ballet* de cunho político foi organizado em um prólogo no qual se homenageava o rei, e seis *entrées* inscritas sob uma ação psicológica, com o canto e a dança misturados, e a poesia declamada.



Figura 2. Representação de um *Ballet* para a Corte de Henrique III. Galeria do Louvre (Paris, Mamert Patisson, 1582).

Fonte: <http://www.examiner.com/article/art-and-war-catherine-de-medice-contributions-to-history>.
(Acesso em: 16 de março de 2014).

Portanto, o *Ballet Comique de la Reine* tornou fixo o protótipo do *Ballet de Cour*, que ao longo dos anos foi sendo aperfeiçoado, enquanto a sua forma tornou-se mais refinada, mas sem mudança, não evoluindo em profundidade, chegando ao ponto de sumir, quando o interesse da Corte se voltou às outras artes, já no final do século XVII (BOURCIER, 2001).

3. Teatralidade e Espetacularidade

Neste momento cabe trazer Bião (2009) e seus conceitos de teatralidade e espetacularidade, para assim salientar em qual desses conceitos as danças regionais se encaixam, bem como o *ballet* clássico.

Segundo Bião (2009), teatralidade e espetacularidade são conceitos que possuem o elemento lúdico como fator lubrificante das “articulações do corpo social”. Respectivamente, “são os jogos cotidianos e os rituais extraordinários que constituem essas articulações” (p. 162).

Uma tenta ir em direção ao despojamento dos “exageros teatrais” (em direção à vida), cuja referência é Stanislavski. A outra tenta ir em direção ao “teatral”, ao espetacular (diferente da vida) – a referência pode ser Meyerhold. A finalidade da primeira linhagem é fazer parecer o teatro com a vida do dia a dia, e as personagens apresentadas no espetáculo com os atores sociais reais. Neste sentido, se trataria de fazer com que os atores teatrais dominassem as técnicas cotidianas do corpo, a ponto de poder repeti-las perante o público sem perder a sensação de espontaneidade – isto simplificando muito para poder avançar. De outro lado, a linhagem do teatro “teatral” (ou espetacular) tem por finalidade fazer com que os atores sociais dominem técnicas extracotidianas do corpo, no sentido utilizado pela “Antropologia teatral” de Eugenio Barba (BARBA; SAVARESE, 1986). De acordo com nossa hipótese, a primeira tendência buscaria mais a teatralidade, enquanto a segunda privilegiaria mais a espetacularidade (BIÃO, 2009, p. 157).

Nessa vertente de teatralidade e espetacularidade, traço a seguinte construção de pensamento: a partir da conceituação de Bião, classifico as danças regionais dotadas das características da teatralidade a qual seria “o jogo cotidiano de papéis sociais e pertencencia, sobretudo, ao domínio dos ritos de interação de ordem íntima e pessoal” (HALL, 1971 apud BIÃO, 2009, p. 158). Observo esse jogo latente nas danças regionais, pois elas retratam a realidade e a cotidianidade dos sujeitos e seus afazeres no trabalho seja no campo, nos rios, nos manguezais etc.

A coreografia da *Dança dos Vaqueiros do Marajó* tornou-se uma representação visual e estética sobre um personagem – o vaqueiro – que é homenageado e, ao mesmo tempo, representa as características regionais de um homem viril que labuta nos campos e nas fazendas da ilha do Marajó, até os dias de hoje. [...] o movimento corporal retrata a experiência do trabalho dos homens do campo, em sua organização coletiva, de cavalgar e de laçar o boi, ressaltando a partir da música e da indumentária a cultura marajoara. Os dançarinos que interpretam essa dança executam o passo do galope, como se estivessem metaforicamente cavalgando, caracterizando uma das principais atividades desenvolvidas pelos vaqueiros no campo (Azevedo, 2004, p. 93; 96).

Outra característica, envolve as técnicas corporais, consideradas na teatralidade cotidiana. Para Mauss (2003, p. 407), “o ato tradicional das técnicas é sentido [...] como um ato de ordem mecânica, [...] físico-química, e é efetuado com esse objetivo. [...] Cabe [...] dizer: estamos lidando com técnicas do corpo”.

Segundo Bião (2009, p.164), “Uma vez essas técnicas banalizadas [...], penetram o mundo cotidiano e transformam-se em técnicas corporais da teatralidade”. Tal afirmação pode ser ratificada ao lançarmos o olhar às danças regionais, mais especificamente, ao seu foco de origem e veremos que seus movimentos estão imbricados de técnicas cotidianas dos indivíduos pertencentes àquela cultura. “É o reino da pessoa e da rotina [...]. Trata-se também do reino das formas de delicadeza e cortesia [...] numa cultura dada” (BIÃO, 2009, p. 158).

Trago o *ballet* clássico para exemplificar a espetacularidade (*spectacularité*), que para Bião (2009) “seria a colocação em cena extracotidiana de relações sociais que têm lugar nos espaços sociais e públicos” (p. 158), ou seja:

É a categoria dos jogos sociais onde o aspecto ritual ultrapassa o aspecto rotina: são os rituais religiosos, as competições esportivas, os desfiles e comícios, as grandes festas. O espaço ‘teatral’ é aí mais definido que na teatralidade cotidiana (onde este compreende todo o espaço social). São os templos, estádios, salões, palanques, determinadas ruas e praças (BIÃO, 2009, p. 163-164).

Na história do *ballet*, vê-se o exemplo bem claro desse jogo social no *Ballet Comique de la Reine* (“*Ballet* cômico da Rainha”), que “reunia amadores e profissionais em um espetáculo que era apresentado como parte dos divertimentos de corte” (MONTEIRO, 2006, p. 34). “Assim, o tão famoso balé da corte, cujas apresentações se davam nos salões, era uma espécie de metáfora das relações políticas e sociais de uma trama bem ajustada de hierarquias [...]” (PEREIRA, 1999, p. 220).

No que tange às técnicas corporais, na espetacularidade, elas são, segundo Bião (2009, p. 164), “extracotidianas e exigem um treinamento específico”. Conforme sugere Barba (1995, p. 9), pode-se entender técnicas corporais extracotidianas como aquelas técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo, e por serem princípios ou regras de ação que codificam um estilo de representação fechado.

Para Bião (2009, p. 157-158), Barba propôs esta noção de técnicas corporais “para dar conta das alterações de andar e de equilíbrio corporal dos atores”, tendo como referência, dentre muitas, os dançarinos de *ballet*. As técnicas extracotidianas, seriam “uma das principais referências não somente do espetacular teatral ou coreográfico, mas também do espetacular mais geral [...]”. “É o reino da grandiosidade, do chocante, do impressionante”.

O *ballet* clássico é um exemplo de técnica corporal extracotidiana, uma vez que exige uma aprendizagem específica. Segundo Byrne ([s/d], p. 1-2), a ênfase do ensinamento do

Ballet Clássico figura na atenção veiculada ao “ensinar o corpo”, sob três exigências básicas: postura correta, *en dehors*, e posicionamento do peso, que devem ser entendidas e aplicadas continuamente.

Portanto, de acordo com a linha de pensamento que tracei e defendi tendo como base os conceitos de teatralidade e espetacularidade de Bião (2009, p. 163), aponto as danças regionais na vertente da teatralidade, formada pelos “microeventos da vida cotidiana”, e o *ballet* clássico, na espetacularidade, formada pelos “macroeventos que ultrapassam a rotina, são extracotidianos”.

Destaco que a teatralidade tenta ir em direção à vida, neste caso, específico da dança regional, a dança vai apresentar elementos que estão (ou estavam) presentes na vida, no dia a dia, de agora ou de outro tempo, dos nativos dessas regiões, e os dançarinos realizam movimentos e gestos que se assemelham com aqueles presentes na labuta diária daqueles.

Seja no Siriá, no Vaqueiro do Marajó, Banguê, entre outras danças regionais, conseguiremos identificar, nessas danças, esses movimentos, gestos, detalhes presentes na vida cotidiana dos nativos das regiões, onde essas danças tiveram origem.

E na espetacularidade, o exemplo específico do *ballet* clássico, na grande maioria dos repertórios clássicos, a dança vai apresentar movimentos e gestos que destoam completamente do cotidiano e os dançarinos devem dominar técnicas específicas para cada gestualidade, seja ela no modo de andar, de se comunicar, é como se fosse uma “hipérbole” do movimento, por isso, extracotidiano.

Mas não quero dizer que o *ballet* clássico e as danças regionais estão fechadas nas vertentes conceituais, respectivamente, de espetacularidade e teatralidade, uma vez que “são noções moles contra os conceitos duros, são noções líquidas, como diz Jean Duvignaud”, “[...] é invenção ‘ideal-típica’ (Max Weber) para poder se compreender a realidade e, depois, descartar-se dela” (BIÃO, 2009, p. 128).

Por exemplo, posso dizer que o *ballet* clássico também se encontra na vertente da teatralidade, quando olhada sob outra ótica, isto é, quando nos atentamos que ela reflete a realidade na qual surgiu.

Como mostrei a partir de Kealiinohomoku (2013) a etnicidade da dança clássica representada tanto na fauna, quanto na flora, no uso das campainhas, do proscênio. Da fauna, o destaque é a presença de cavalos e cisnes; da flora, são bastante utilizados

sementes, rosas, lírios. Portanto, a dança clássica é uma forma de dança étnica por refletir as tradições culturais do lugar de onde se originou.

E em contrapartida, a dança regional também se encontra na vertente da espetacularidade, quando coloco como cerne os valores estéticos, presentes nas danças. Como a dimensionalidade, desde o toque dos instrumentos característicos dessas danças, como o curimbó, “que instigam pela vibração da união de todos os instrumentos”; a própria performance dos dançarinos, “até os cheiros exalantes da pele perfumada dos caboclos e caboclas a dançar”; a marcação do “ritmo da música” e a interpretação “com o corpo a letra cantada pelos poetas” (JASTES, 2009, p.46).

Nas danças regionais a imitação e harmonia, “caracteriza-se por utilizar certas cenas do cotidiano, no qual a teatralidade do conviver social é transformada e mostrada de forma espetacular aos olhos de quem observa, a manifestação é apresentada com tensões” (BIÃO, 1996 apud JASTES, 2009, p.46). Outros aspectos observados são: a repetição (prática na linguagem cênica); a memória épica; a forma circular, linhas curvas; imagens e sensações no dançar.

Posso destacar que a dança regional quando apresentada para o outro ver, passa a ser vista como um espetáculo, ou seja, a vida cotidiana passa a ser trabalhada para o olhar do outro, com isso é imbricada de elementos das linguagens cênicas como gestos ensaiados, aprendizagem de movimentos pela repetição, e conseqüentemente, aprimoramento técnico pelos inúmeros ensaios etc.

Enfim, de acordo com a ótica à qual se lança o olhar sobre essas duas danças, elas podem assumir a vertente distinta da que foi categorizada. Isto é, de acordo com o aspecto enfatizado, a dança poderá assumir seu caráter de espetacularidade em um momento, em outro de teatralidade e vice-versa.

Referências

AZEVEDO, MARIA ANA OLIVEIRA DE. **O tamanco e o vaqueiro**: um estudo dos elementos espetaculares da dança dos vaqueiros do Marajó, em Belém do Pará. 2004. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Bahia, 2004.

AZEVEDO, MARIA ANA DE OLIVEIRA DE. Seguindo a trilha dos vaqueiros: Uma dança sempre presente. **Tucunduba**, v.2, p.04-15, 2011.

BARBA, EUGÊNIO; SAVARESE, NICOLA. **A arte secreta do ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo/Campinas: Hucitec/Editora da Unicamp, 1995.

BIÃO, ARMINDO JORGE DE CARVALHO. **Etnocenologia e cena baiana**: textos reunidos. Prefácio Michel Mafesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BOURCIER, PAUL. **História da dança no Ocidente**. Paul Bourcier; tradução Marina Appenzeller. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BYRNE, JOHN; HANCOCK, SHIRLEY; MCCORMACK, MOIRA. **Os princípios e a prática da técnica clássica**. [s.l.]: [s.n], [s.d].

CÔRTEZ, GUSTAVO P. **Dança, Brasil!: festas e danças populares**. - Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

COUTINHO, LUCIENNE ELLEM MARTINS. **Arte em Movimento Dialógico**: uma experiência criativa em dança a partir de diálogo entre *ballet* clássico e danças regionais paraenses. 135f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará. Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2014.

HAWERROTH, LEONARDO. **As origens e importância do grupo de danças folclóricas alemãs friedburg**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Física). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências, Departamento de Educação Física, Curso de Licenciatura Plena em Educação Física. Bauru, 2007.

JASTES, ÉDER R. M. Dinâmica cultural nas danças tradicionais da Amazônia. **Revista Ensaio Geral**, v.1, n.1, 2009.

JASTES, ÉDER R.M. **Coletânea de danças folclóricas regionais paraenses**: das matizes que colonizaram a Amazônia brasileira ao valimento da miscigenação cultural do povo paraense”.[s.l.]: [s.n], [s.d].

JASTES, ÉDER R.M. “Banzeiro de saia. **Revista Ensaio Geral**, v.1, n.2, 2009.

KEALIINOHOMOKU, JOAN. Une anthropologue regarde le ballet comme une forme de danse ethnique. In: **Nouvelles de Danse**, 34/ 35: Danse Nomade: Regards d’Anthropologues et d’Artistes. Bruxelles: Contredanse, 1998, p. 47-67.

KEALIINOHOMOKU, JOAN. Uma antropóloga olha o *ballet* clássico como uma forma de dança étnica. (Trad. Giselle G. A. Camargo) In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Ed. Insular, 2013, p. 123-142.

KHAZNADAR, CHÉRIF. Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia. (trad. Sérgio Guedes). In: **Etnocenologia: textos selecionados**. Cristine Greiner e Armindo Bião, organizadores – São Paulo: Annablume, 1999.

MACIEL, ANTONIO FRANCISCO DE A. **Carimbó** – Um canto caboclo. (Dissertação de Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica. Campinas - SP, 1983.

MAUSS, MARCEL. "As Técnicas do Corpo". In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003: 399-422.

MONTEIRO, MARIANA. O Balé de Ação: Teoria e História. In: Noverre: **Cartas sobre a dança**. São Paulo: EDUSP/ PAPERESP, 2006, p. 33-69.

OLIVEIRA, Anderson. et al. **Danças folclóricas regionais brasileiras**. Universidade Federal de Alagoas. Arapiraca, 2010.

PAVLOVA, ANNA. (Org.) **Dicionário de Ballet**. Rio de Janeiro: Ed. Nórdica, 2000.

PEREIRA, ROBERTO. **Gruas Vaidosas**. In: Lições de Dança 1. Rj: Univercidade Editora, 1999 : 217-239.

PROSCÊNIO. Disponível em: <[http:// pt.wikipedia.org/wiki/Prosc% C3%AAnio](http://pt.wikipedia.org/wiki/Prosc%C3%AAnio)>. Acesso em: 09 de abril de 2014.

RIBEIRO, HUGO LEONARDO. **Folclore versus parafolclore: o caso das Taieiras de Sergipe**. In: VIII Reunião de Antropólogos do Norte Nordeste - ABANNE. São Luis: Elizabeth Maria Beserra, 2003. v. 1.

VASCONCELOS, JOÃO. Estéticas e políticas do folclore. IN: **Análise Social**, v.XXXVI (158-159), p. 399-433, 2001.

NOS CAMINHOS DE CELESTE: UM PROCESSO CRIATIVO NO MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE

Daniela do Nascimento¹
Larissa Sato Turtelli²

RESUMO

O presente trabalho apresenta um recorte da pesquisa de doutorado em andamento da primeira autora vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, sob orientação da segunda autora. Esta investigação visa desenvolver um processo de criação dentro do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) a partir de pesquisas de campo com as mulheres profissionais do sexo do Jardim Itatinga Campinas/SP, Vila Mimosa/RJ e Mulheres da Luz/SP, dando especial atenção para o aspecto de invisibilidade social vivido por essas mulheres. O eixo do método BPI denominado Estruturação da Personagem será aqui abordado de forma conjunta com a pesquisa de campo da presente pesquisadora com as mulheres profissionais do sexo, de modo a buscar explicar sobre a criação da personagem Celeste no corpo da primeira autora, bem como sobre as interrelações estabelecidas por ela a partir do momento em que ela é estruturada. Ao vivenciar a personagem Celeste, o corpo da bailarina-pesquisadora-intérprete abre espaço para que um mundo simbólico e sensível relacionado às profissionais do sexo se expresse em seus movimentos e gestualidades. Esta maneira de criar opera dentro de um mover de trocas, de respeito, de eticidade e de potências de vida de lugares que são submundos negados e marginalizados socialmente, mas que dizem respeito a todas e todos nós enquanto sociedade e cultura brasileira.

Palavras-Chave: Pesquisa em Dança; Método BPI; Pesquisa de Campo; Prostituição.

ABSTRACT

The present work presents an excerpt from the doctoral research in progress of the first author linked to the Graduate Program in Performing Arts at the Institute of Arts of the State University of Campinas - UNICAMP, under the guidance of the second author. This investigation aims to develop a creation process within the Dancer-Researcher-Performer (BPI) method based on field research with female sex workers from Jardim Itatinga Campinas/SP, Vila Mimosa/RJ and Mulheres da Luz/SP, giving special attention to the aspect of social invisibility experienced by these women. The axis of the BPI method called Character Structuring will be addressed here in conjunction with the field research of the present researcher with female sex workers, in order to seek to explain about the creation of the character Celeste in the body of the first author, as well as about the interrelations established by it from the moment it is structured. By experiencing the character Celeste, the dancer-researcher-performer's body opens space for a symbolic and sensitive world related to sex workers to be expressed in their movements and gestures. This way of creating operates within a movement of exchanges, respect, ethics and life powers of places that are socially denied and marginalized underworlds, but which concern all of us as Brazilian society and culture.

Keywords: Dance Research; BPI Method; Field Research; Prostitution.

¹ Possui Bacharelado em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Concluiu seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Dança através do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), desenvolvido pela professora Dra. Graziela Rodrigues. Atualmente cursa Doutorado em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP.

² Doutora em Artes (IA-Unicamp, 2009), Mestre em Educação Física na Linha de Pesquisa de Imagem Corporal e Movimento (FEF-Unicamp, 2003) e graduada em Dança pela Unicamp (1995). É Professora Doutora do Instituto de Artes da Unicamp, com atuação na Graduação em Dança e na Pós-Graduação em Artes da Cena.

1. Introdução

A partir de minha entrada na graduação em Dança no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) no ano de 2014, após ter vindo de uma trajetória de estudos na área das ciências humanas, foram complementadas na minha formação novas formas de percepção da realidade via corpo. Estas palavras são ditas porque percebi que quando se passa por uma graduação que trabalha o corpo na arte, a capacidade para sentir e perceber corpos – e mesmo espaços – acaba sendo ampliada. Essa habilidade é bastante estimulada, principalmente nas disciplinas de Dança do Brasil, as quais percorrem os dois primeiros anos do curso e preparam o corpo para a realização de uma pesquisa de campo pautada na sintonização sinestésica.

Nos estudos de dança, ao termos a oportunidade de trabalhar as ampliações da percepção da realidade via corpo, entendendo corpo não como uma dualidade oriunda de um platonismo que divide corpo e mente, e sim, concebendo o corpo de modo a trabalhar a sua integridade, novas maneiras de olhar para distintas realidades vão surgindo. Essa ampliação de conhecimento via o meu corpo foi sendo concebida por meio do contato que fui estabelecendo com as disciplinas de Dança do Brasil, as quais foram desenvolvidas a partir das abordagens do método de pesquisa Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), que sempre me fizeram refletir sobre arte, corpo e vida.

O método BPI foi criado e desenvolvido pela profa. Titular do Departamento de Artes Corporais da Unicamp (DACO) Graziela Rodrigues desde a década de 1980. Com o método, Rodrigues dedica-se às pesquisas de campo das manifestações tradicionais culturais brasileiras bem como a criações artísticas e atividades pedagógicas.

O BPI é um método de criação em dança pautado em três eixos: *Inventário no Corpo*, *Co-habitar com a Fonte* e *Estruturação da Personagem*. Este método propiciou a formação de pesquisadores artistas e deu origem a diversas publicações e criações artísticas consolidando o Grupo de Pesquisa Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e Dança do Brasil.

No eixo *Co-habitar com a Fonte*, a bailarina intérprete ao estar na pesquisa de campo participa de outros ambientes e exercita enxergar outros corpos além do seu próprio.

Na pesquisa de campo, a observação feita em campo não é apenas pelo olhar, é uma relação de apreensão sinestésica no contato com as pessoas da pesquisa, devido à ampliação da percepção do intérprete alcançada através de trabalhos específicos realizados anteriormente em estúdio (RODRIGUES ET AL, 2016, p. 553).

A preparação do próprio corpo para que ocorra a pesquisa de campo do eixo *Co-habitar com a Fonte*, bem como para o desenvolvimento dos demais eixos, é feita através da Técnica de Dança do método BPI (chamada Estrutura Física e Anatomia Simbólica) e da Técnica dos Sentidos.

A Estrutura Física e a Anatomia Simbólica, caracterizadas como ferramentas do método BPI, são uma decodificação corporal provinda de pesquisas de campo realizadas por Graziela Rodrigues – entre 1980 e 1995 – envolvendo Umbandas, Candomblés, Capoeiras, Congados, Maracatus, Folias de Reis, Folias do Divino, Batuques e várias danças regionais. Constam dessas pesquisas também uma comunidade indígena Xavante, a comunidade dos Arturos e grupos de boias-frias e benzedadeiras. Essas pesquisas abarcaram diferentes estados do Brasil, desde a Bahia até o Rio Grande do Sul, estando centradas mais notadamente no Distrito Federal, em São Paulo, em Minas Gerais, em Goiás e no Mato Grosso (RODRIGUES ET AL, 2016 p. 556).

A Técnica de Dança do BPI possibilita o aumento de uma escuta corporal devido à disposição de um corpo aberto e sensível, apto para coletar e registrar dados de si e do meio que o circunda. Como se vê em Rodrigues (2005, p. 148):

A preparação para o campo exige concentração, com todos os atributos do que seja eixo: postura, neutralidade e um estar presente [...]. Ao mesmo tempo há que se ter um corpo aberto para o recebimento do material da pesquisa em si mesmo. No *Co-habitar com a Fonte* é preciso adentrar ao mundo do outro com o olhar atento e ampliado, mas sem julgamentos, visando criar uma relação sem hierarquias que traduzem formas de etnocentrismo (ROCHA, 1988). Nesse sentido, a escolha do campo de pesquisa dá-se através de uma motivação corporal, a qual é resultado do contato com o outro pesquisado.

A cada dia de pesquisa de campo são registradas as vivências em diários, os quais são analisados e estudados pela intérprete e pela diretora, neste caso a orientadora deste projeto, servindo, junto a outros materiais, como dado para a estruturação dos laboratórios dirigidos e para a produção da tese.

2. A pesquisa de campo

Olhar para a realidade das mulheres profissionais do sexo é se despirmos de vários preconceitos. A pesquisa de campo realizada com as trabalhadoras sexuais me fez enxergar que o “mundo do outro”, “o universo das prostitutas”, o qual me parecia tão distante de meu próprio cotidiano de vida, era mais próximo do que eu imaginava, pude entender que as fronteiras que nos separam provêm majoritariamente de um preconceito social.

O bairro Jardim Itatinga na cidade de Campinas (SP), atualmente uma das maiores áreas de prostituição da América Latina, foi criado pelo poder público, em plena ditadura militar, para isolar as profissionais do sexo dos moradores na cidade. O diferencial do local é ter sido criado exclusivamente para concentrar, numa área distante da cidade, todas as atividades ligadas à prostituição (HELENE, 2019).

A vila Mimosa nasceu com mulheres pobres em recursos financeiros imigrantes do leste europeu que se estabeleceram, primeiramente, na Zona do Mangue, próximo à atual avenida Presidente Vargas, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Conforme a cidade se modernizava, as mulheres migraram pela cidade, se misturaram com as nativas e foram perseguidas. Encontraram um abrigo em uma vila localizada próxima aos trilhos dos trens suburbanos e distantes da visibilidade urbana. As mulheres, finalmente, permaneceram no local e nomearam o local de Vila Mimosa. Desse modo, a Vila cresceu e se tornou a maior e mais famosa zona de prostituição do Rio de Janeiro (DARLAN, 2021).

O bairro da Luz, na cidade de São Paulo, é um dos locais mais antigos da cidade, tendo se transformado em um dos bairros mais importantes da região central da capital paulistana. A prostituição esteve presente na região desde o início do século XX e permanece nos dias de hoje (ROMANI, 2018).

O que uma prostituta passa cotidianamente, somente ela mesma pode sentir e dizer. Entrar em um carro com um homem desconhecido e não saber se sairá viva ou morta é viver uma realidade de constante perigo e medo. Por nunca ter passado por essa situação cotidiana dentro desses moldes, cenário e registro, não posso dizer que nossas realidades são parecidas, pois seria não reconhecer o meu próprio lugar de privilégio por não estar trabalhando em uma profissão de risco cotidiano. Porém, ainda que eu não seja trabalhadora sexual, como mulher negra que vive em uma sociedade patriarcal, racista e machista sei o que é sentir o medo de vir a sofrer agressões e de estar vulnerável a viver situações de perigo e violências física e emocional. Dessa maneira, sinto as agruras

vividas por essas mulheres se cruzando com as minhas, pois somos mulheres em uma sociedade que vivencia a cultura do estupro e o feminicídio constantemente.

Recentemente, em uma das minhas idas até o bairro Jardim Itatinga na cidade de Campinas – SP, caminhando por uma das ruas, avistei juntamente com outra estudante que realizava sua pesquisa de campo na região, um homem passando de moto por nós com o pênis para fora e que se masturbava enquanto nos olhava. Nesse momento lembrei de ter vivido cena parecida ao voltar da escola em um transporte coletivo municipal e um homem sentado ao meu lado no banco de passageiros ter colocado seu pênis para fora e ter feito o mesmo. Na época, tinha 12 anos e fiquei sem reação por alguns instantes até tomar a atitude de me levantar caladamente e apertar o sinal para descer do transporte. Lembro que me levantei com as pernas tremendo de tanto medo. Foi o que consegui fazer e ainda me senti muito culpada ao estar com uma calça jeans que possuía pequenas aberturas nas laterais onde parte das minhas pernas apareciam. Hoje ao me deparar com uma cena assim novamente na rua pude estar mais reativa por ter aprendido a me defender porque fui vivendo outros tipos de assédios que muitas mulheres vivem. São situações como, por exemplo, passar na frente de um grupo de homens e esses comentarem sobre seu corpo ou viver outros tipos de situações como estar em um metrô lotado e algum homem achar uma brecha para encostar sua genitália em você de alguma maneira.

Conforme fui me politizando pude entender que não sou e nunca fui culpada de nenhum homem agir de forma assediadora comigo e com outras mulheres e entendo claramente que não existe nenhum tipo de justificativa para que cometam qualquer tipo de assédio. Assim, no decorrer de diversas experiências desagradáveis que temos que passar como mulheres em nossa sociedade, pude acolher a estudante que comigo caminhava e me sentia preparada para reagir rapidamente caso a moto se aproximasse de nós. A estudante, bem mais jovem que eu, ficou abalada com a situação e nesse dia voltamos mais cedo para casa.

O que presenciemos é um exemplo do que muitas mulheres vivenciam em nosso país cotidianamente, de diversas formas, em diferentes maneiras, o assédio aparece e cenas como essa são reflexo da cultura do estupro. As mulheres trabalhadoras sexuais trouxeram durante minhas idas a campo muitos relatos de assassinatos de amigas e colegas de trabalho que foram enforcadas, esfaqueadas e ou mortas com tiro a queima roupa, relatos que representam o reflexo do feminicídio que está presente de forma

constante em nossa cultura e que tem nos mostrado em noticiários que não é preciso ir para locais de prostituição para sentir o que é a realidade social brasileira, pois mulheres estão sendo mortas dentro de seus próprios lares por seus maridos e a cultura do estupro tem se dado principalmente dentro de ambientes familiares.

De toda maneira, corpos femininos são representados como públicos. Sua constante e reificada exposição como objeto e produto informa estéticas, ou seja, formas partilhadas de possibilidades de ser do desejo. As consequências disso são diversas e se atualizam cotidianamente, inclusive fazendo com que seja possível e desejável para alguns assistir imagens e vídeos do estupro de uma menina, evidenciando seu corpo machucado, invadido e “conquistado” (ANGEL, 2017 p.13).

As mulheres estarem expostas nuas ou seminuas nas ruas do bairro Jardim Itatinga e os homens passarem com seus carros e escolherem qual delas desejam contratar pagando um valor por cada hora que estiverem com elas, não dá direito nenhum para que ninguém as despreze. Elas são trabalhadoras sexuais e existem regras básicas de respeito ao ser humano que todas e todos nós devemos ter independente de qual posição social ocupamos na sociedade. Além disso, respeitar uma profissional do sexo e os acordos e limites estabelecidos é ainda mais premente, porque ao lidar com o corpo de outra pessoa se você viola as regras e acordos estabelecidos pode estar cometendo violência e um grave crime.

É lamentável que estejamos atrasados como sociedade com relação ao que é de fato vivermos civilidade e emancipação humana. Nesse sentido, o *Co-habitar com a Fonte* me fez aprender que me conectar com as profissionais do sexo, me abrir para sentir o universo delas é viver momentos de intensidade e trocas que fazem com que o meu próprio mundo interior também possa ser melhor percebido e minha realidade existencial se amplie para que preconceitos comecem a cair, ideias pré-concebidas do que é ser “puta” fiquem para trás e a vida “real” possa ser melhor enxergada. Nesses registros de subjetividades e mundos simbólicos se entrecruzando, foi possível verificar junto com a diretora que meu corpo, nos laboratórios dirigidos realizados em estúdio durante a pesquisa, “plasmava” o que eu não percebia visualmente no campo de pesquisa. Isso é uma característica do *Co-habitar com a Fonte* do método BPI, tendo ocorrido também em outros processos nesse método.

No item a seguir trarei informações sobre encontros específicos vividos nas pesquisas de campo, bem como sobre aquilo que a pesquisa mobilizou em meu corpo e trouxe à tona em movimentos, imagens e sensações durante os laboratórios.

3. A personagem Celeste

O método BPI trilha um caminho de compreensão e percepção do corpo através da via da sensibilidade, é um trabalho corporal realizado a fim de trabalhar uma identidade corporal da pessoa que pesquisa, identidade esta, que se encontra em relação com o campo pesquisado. Dessa relação, se advém um trabalho artístico poético propiciado pela perspectiva do método que trabalha a pesquisa, criação e a formação do intérprete, proporcionando o viver artístico.

Nesse contexto, no desenvolvimento desta pesquisa de Doutorado foi nucleada a personagem Celeste em meu corpo de bailarina-intérprete. A personagem Celeste é uma mulher nordestina, pobre em termos financeiros – porém rica em experiência e força de vida –, não tem residência fixa, foge do perigo constantemente, precisa se proteger para sobreviver e por isso anda com uma pequena faca escondida em sua saia, na qual estão costurados inúmeros saquinhos nos quais ela guarda suas “lembranças bonitas”. As lembranças são bilhetes que ela escreve para si mesma e os guarda nesses saquinhos para que ela possa lê-los em momentos em que a vida a coloca em situações difíceis de enfrentar.

Aos poucos, durante os laboratórios dirigidos, a personagem foi trazendo trechos das suas histórias de vida, bem como suas vestimentas, seu temperamento, seus gostos e seus objetos de uso pessoal. Um dos objetos trazidos por ela foi uma faca, a qual ela havia pego de uns homens quando era criança e passou a carregar consigo o tempo todo para se proteger. Ao realizar uma das pesquisas de campo me deparei com uma mulher nordestina, a qual uso a sigla M. para não identificar seu nome como forma de preservar sua identidade, e ao me deparar com M. ela revelou que possuía uma faca para se proteger de possíveis clientes agressivos.

M. possuía estatura baixa, cabelos lisos compridos, usava um batom vermelho e maquiagem forte, seus olhos eram arredondados e pretos, vestia um short jeans curto e uma blusa vermelha de alça fina, seu corpo carregava um tônus forte. Enquanto conversava comigo, trançava os cabelos e tinha uma força nas mãos, seus pés estavam firmes no chão e seus olhos eram atentos. Ao compartilhar um pouco de sua vida na prostituição falou sobre momentos bonitos que viveu em Portugal que a fizeram se apaixonar por um homem que hoje é seu atual marido. Durante os momentos que falava sobre a beleza vivida, também falou sobre os perigos que havia passado com homens psicopatas e que

sempre era necessário estar com a faca guardada porque não poderia confiar em ninguém. Segundo M. todas as trabalhadoras sexuais devem andar sempre com um objeto cortante, seja faca ou canivete para tentarem se defender de alguma forma se forem atacadas.

A conexão estabelecida com as mulheres em campo fez com que eu sentisse a sensação do medo e perigo que é viver uma vida em exposição a homens desconhecidos. A faca para a personagem Celeste surge nesse contexto, antes mesmo de eu me deparar com M. no campo de pesquisa, a qual me fez perceber que suas emoções, sua gestualidade, seu jeito bravo em alguns momentos já estavam de alguma forma presentes na personagem Celeste. Foi surpreendente e emocionante este encontro com M. em campo, pois vi na vida real muitos atributos que a personagem já havia trazido em laboratório antes de serem encontrados desse modo explícito em campo.

Houve um outro momento em um dos laboratórios dirigidos no qual essa espécie de “antecipação” do que seria encontrado em campo aconteceu. Celeste sentiu durante o laboratório como se seus braços estivessem sendo queimados. Em uma pesquisa de campo no dia seguinte, deparei-me com uma mulher a qual identifiquei como R. Nesse dia, ao ver R. sentada em um banco de cimento, me aproximei e após me apresentar perguntei se poderia conversar um pouco com ela. R. disse que sim e cedeu lugar ao seu lado para eu me sentar. Quando me coloquei ao seu lado percebi que ela estava com parte de seu ombro e braço esquerdo com cicatrizes de queimaduras. Inicialmente comecei a sentir certos receios pôr no dia anterior ter vivido essa imagem e sensação no laboratório, mas posteriormente, refletindo sobre esse fato, pensei em quantas notícias já havia visto em diferentes mídias e telejornais sobre muitas mulheres serem vítimas de homens que jogam produtos químicos nelas, homens que queimam boa parte de seus corpos com álcool, com gasolina. Homens são capazes de fazer isso com as próprias esposas em nosso país, imagine com as mulheres trabalhadoras sexuais, as quais não são respeitadas pela maioria deles. Ao retornar ao laboratório com a diretora, foi também por ela pontuada a reflexão e sobre muitas das mulheres que vivem da prostituição estarem sujeitas a sofrerem esse tipo de violência.

Durante o processo de pesquisas de campo e laboratórios dentro do método BPI a/o artista se conecta sensivelmente ao campo social das pessoas focos da pesquisa. A personagem, mesmo que algumas vezes indiretamente, faz parte do contexto social do campo pesquisado. A/o intérprete vive, então, por meio das suas sensações, imagens e

sentimentos, aspectos da realidade conhecida em campo. Desse modo, o corpo algumas vezes traz nos laboratórios, situações de vida, imagens ou sensações corporais que depois são encontradas nas pesquisas de campo, dando essa impressão de antecipação do que será vivido.

Quando me apresentei a R. dizendo que estava fazendo um trabalho da universidade, ela sorriu e de forma educada e simpática se interessou em saber do que se tratava, fez perguntas sobre, falou sobre sua trajetória de vida apresentando as dificuldades que tem passado ao ter que ir para a rua se prostituir. Além disso, R. disse sobre a necessidade de não desistir de sua vida, ainda que esteja “na merda” como ela citou, pois filhos pequenos a esperam em casa para que pudesse levar comida. R. tinha o cabelo curto, liso, uma estatura média, uma mulher com um sorriso bonito, uma delicadeza ao movimentar as mãos para conversar, parecia tranquila e com um tônus leve no corpo, seus pés eram pequenos e balançavam enquanto conversávamos. Mas, por outro lado, confidenciou que apanhou de homens, que por conta das maldades deles já sofreu na vida e que hoje com seus quase trinta anos de idade já estava mais esperta com eles.

Ao olhar para R. vi uma jovem que sofreu, mas que ainda assim aparentava ser alguém capaz de muita generosidade. Percebi-a como uma mulher que escolheu não carregar ou proliferar todo o mal vivido, porque ela não tinha ar de rancor, aliás, sempre quando converso com as trabalhadoras sexuais não as sinto como rancorosas. Algumas trabalhadoras sexuais apresentam raiva, indignação, mas o rancor não é um sentimento presente. Após nossa conversa vi que o sinal de cicatriz no braço era o menos importante a saber. Não desconsiderando que pudesse ali ter havido uma história triste com aquela queimadura, mas, após a confiança e abertura de sua vida, não era do meu interesse saber nada além do que me fosse compartilhado de forma espontânea e amiga, mesmo não sendo “amigas”, mas me sentia ali em sororidade naquele momento.

A personagem Celeste vive momentos de tensão e perigo, mas também de saudade, amor e carinho pelos seus filhos. Carrega consigo lembranças das frases e palavras que é preciso não esquecer para continuar seguindo com sua vida em frente, na sua caminhada.

Os trabalhos no BPI, ainda que voltem o olhar para as situações de invisibilidade social frente ao poder dominante, não têm por objetivo trazer representações do meio social para a cena, ou seja, as pesquisas de campo realizadas no método não buscam reproduzir, trazer imagens prontas, do campo para a encenação artística. Assim, embora o

presente trabalho tenha proposto realizar pesquisa de campo com as mulheres prostitutas, em situação de prostituição, trabalhadoras sexuais ou profissionais do sexo, isso não quer dizer que será trabalhada cenicamente a transposição de uma personagem que é baseada em uma ou mais das mulheres pesquisadas.

É importante ressaltar que, no método BPI, o corpo é considerado a partir de uma abordagem integrativa, ou seja, unindo os aspectos mentais, fisiológicos e emocionais do sujeito em processo. A legitimação do corpo do intérprete no processo BPI diz respeito a um grande diferencial desse método quando situado diante de outros métodos de criação cênica. Ao legitimar o corpo do intérprete como eixo do processo criativo, ele garante e indica que nada ultrapassa o desenvolvimento de um processo que é singular. Essa legitimação valida a experiência única do sujeito/intérprete, já que a criação artística não se submete a concepções ou ideias definidas previamente (a priori). O processo criativo nesse método parte da escuta do intérprete em prol de uma conexão deste com sua identidade corporal. Esse contato possibilitará a criação de uma dança plena, ou seja, uma dança em que o intérprete cria partindo de suas sensações, imagens e movimentos mais genuínos, sem se prender a determinados padrões ou julgamentos, trabalhando o inconsciente para que cada vez mais se torne consciente (RODRIGUES, CAMPOS, 2015 p.492).

É um trabalho de autoconhecimento e conexão social, é, ainda, uma forma de mover artisticamente que quebra com padrões ou modelos prontos de representação da realidade. Graziela Rodrigues sobre esse assunto denota: “[...] a partir de sua própria identidade não se tem como idealizar o que esse corpo irá produzir. A dança proposta está vinculada a um corpo real e, portanto, não se está compromissada com a dança representante da cultura oficial sedimentada num corpo ideal” (2003, p. 158).

Esse modo de realização de trabalho nas artes da cena, cria respeito com os campos pesquisados uma vez que a forma estereotipada de apresentar personagens é inexistente e as relações em campo se dão de maneira respeitosa e afetiva.

A humanização, o respeito, a não alienação, a resistência a modos de ser do *status quo*, estão presentes nos trabalhos artísticos do BPI e dialogam com os sentidos de ser e de estar no mundo. Além disso, o trabalho de autoconhecimento e desenvolvimento artístico do BPI propicia que adentremos o mundo do “outro” de maneira a olharmos o seu contexto de forma não massificada. Conhecimento de si é muito importante para que os trabalhos artísticos sejam carregados de sentidos que possam nos transformar enquanto artistas e tocar pessoas através da arte com realidades que muitas vezes lhe são invisíveis.

Referências

ANGEL, C. L. **As atualizações e persistências da cultura do estupro no Brasil**. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Brasília : Rio de Janeiro : Ipea, 2017.

DARLAN, SÍRIO. **Histórico e Relatos Vila Mimosa VI**. Disponível em: <<https://blogdosirodarlan.com/historico-e-relatos-vila-mimosa-vi/>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2021 às 9h00.

HELENE, D. **Preta, Pobre e Puta: a segregação urbana da prostituição em Campinas - Jardim Itatinga**. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Rio de Janeiro, 2015.

RODRIGUES, G. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método**. 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

RODRIGUES, G. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação**. 2a ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

RODRIGUES, G. TURTELLI, L. S., TEIXEIRA, P.C, CAMPOS, F., COSTA, M.E.da, CÁLIPO, N., FLORIANO, M., JORGE, M.; ALLEONI, N. **Corpos em Expansão: a arte do encontro no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)**. **Rev. Bras. Estud. Presença [online]**, v.6, n.3, p.551-577, 2016.

ROMANI, ANDRÉ. **Pelas ruas da Luz: a história da Cracolândia em três momentos**. AUN – Agência Universitária de Notícia – Arte e Cultura, Sociedade, 2018. Disponível em: <<https://aun.webhostusp.sti.usp.br/index.php/2018/12/20/pelas-ruas-da-luz-a-historia-da-cracolandia-em-tres-momentos/>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2022 às 15h.

TURTELLI, LARISSA SATO. **Musculaturas, afetos e memórias: potencial libertário do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)**. Campinas: Unicamp, 2020.

ENCRUZILHADA DE SABERES E FAZERES – ANC ESTRALIDADES EM REDE NA CONTRACOLONIZAÇÃO DA FORMAÇÃO UNIVERSITÁRIA EM DANÇA

Katya Gualter¹
Flávio Campos²

RESUMO

Apresentamos aqui o entrelaçamento de abordagens e práticas didático-artísticas sediadas na UFRJ e na UFSM e que visam uma formação contracolonial, plural e macumbeira nas Artes da Cena. Sem trazer respostas prontas, almejamos atizar, movimentar e inquietar nossos modos de produzir conhecimento em Dança. Nossa Encruzilhada vem de longe e nos questiona: como reconhecer e valorizar os saberes ancestrais no âmbito da universidade? Eis que surge a possibilidade de gerar confluências entre os conhecimentos ancestrais, populares e acadêmicos reconhecendo a visibilidade, a vez e os lugares para múltiplos modos e processos de pesquisar, os quais muitas vezes ficavam apartados dos espaços canônicos do saber branco, heteronormativo e eurocêntrico. Propomos compartilhar os acúmulos de pesquisadoras e produtoras de conhecimentos não acadêmicos mobilizados em tempos e espaços/comunidades diversas situando esses conhecimentos no mesmo grau dos saberes dominantes na Universidade. Estes saberes ao se encontrarem interferem e transformam os processos de formação de discentes, docentes e técnicos, consoantes com atitudes libertárias dos Corpos pluriversos; em permanente exercício da autonomia e plenos de afetos críticos. Trata-se de Memórias Ancestrais movidas em múltiplos tempos e espaços descontínuos, não lineares, que escapam da cronologia hegemônica do mundo em que vivemos. A tônica do trabalho está voltada para a ampliação da “escuta sensível” e fruição das narrativas, danças diversas e pluriépistêmicas levantando as seguintes questões: nossas atitudes e “fazeções” em dança concorrem para a contracolônização dos corpos e seus modos de habitar os variados mundos pelos quais transitamos e somos transitáveis?

Palavras-Chave: Encruzilhada; Ancestralidades em Rede; Dança; Contra Colonialidade; Corpos Pluriversos.

ABSTRACT

We present here the interweaving of didactic-artistic approaches and practices based at UFRJ and UFSM that aim at a counter-colonial, plural and 'macumbeira' formation in the Performing Arts. Without bringing ready-made answers, we aim to stir, move and unsettle our ways of producing knowledge in Dance. Our Crossroads come from afar and question us: how to recognize and value ancestral knowledge in the scope of the university? Here arises the possibility of generating confluences between ancestral, popular and academic knowledge, recognizing the visibility, the turn and the places for multiple ways and processes of research, which often remain apart from the canonical spaces of white, heteronormative and Eurocentric knowledge. We propose to share the accumulations of researchers and producers of non-academic knowledge mobilized in diverse times and spaces/communities, placing this knowledge on the same level as the dominant knowledge in the University. When these knowledges meet, they interfere and transform the processes of formation of students, teachers and technicians, in accordance to the libertarian attitudes of pluriverse Bodies, in permanent exercise of autonomy and full of critical affections. These are Ancestral Memories moved in multiple discontinuous, non-linear times and spaces that escape the hegemonic chronol

¹ Doutora em Artes da Cena pela UNICAMP, Mestre em Tecnologia Educacional e Licenciada em Educação Física pela UFRJ. Professora do Departamento de Arte Corporal/DAC (Núcleo de Criação, Ensino e Pesquisa em Dança).

² Professor Adjunto na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS) atuando, principalmente, nas disciplinas de Danças do Brasil. É Doutor (2016) e Mestre (2012) em Artes da Cena pelo Programa de PósGraduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/UNICAMP).

ogy of the world we live in. The focus of the work is on the expansion of "sensitive listening" and the enjoyment of narratives, diverse and pluri-epistemic dances, raising the following questions: Do our attitudes and "doings" in dance contribute to the counter-colonization of the bodies and their ways of inhabiting the various worlds through which we transit and are transitable?

Keywords: Crossroads; Ancestrality Networks; Dance; Counter Coloniality; Pluriverse Bodies.

1. Para efeito de introdução

Como você tem transformado os espaços formativos por onde transita? Essa pergunta faz sentido considerando suas práticas na hélice ensino-pesquisa- extensão? Os modos de pensar/fazer artes da cena contemplam as discussões sobre as Ações Afirmativas e contracolônização dos corpos?

Nós, autoras desse texto, trazemos essas provocações que têm impulsionado, sustentado e ramificado nossas atuações nas universidades em que trabalhamos, tanto no âmbito nacional, quanto no internacional. Buscamos, acima de tudo, tecer redes de investigação, pensar juntas e entrecruzar desdobramentos em nossos fazeres artístico-pedagógicos no ensino, na pesquisa, na gestão, na vida, enfim.

Entre outras tecituras, os debates em torno das Políticas de Ações Afirmativas se intensificaram, envolvendo estudantes das graduações e dos programas de pós-graduação. As atividades de extensão permanecem essenciais, por dialogarem sobremaneira com esta dimensão da Responsabilidade Social. No último ano, retornaram em 100% o formato presencial.

Nas últimas duas décadas, experienciamos conquistas de lutas antigas. A diversidade de corpos e existências, celebrada pela Lei 12.711/2012, bem como os diálogos em torno dessa lei tornaram mais nítida a compreensão das cotas para pretos, pardos, indígenas e pessoas com deficiência. Conseqüentemente, ancoraram a efetivação de ações em favor do ingresso, da permanência e da certificação, na Universidade, desses Corpos historicamente excluídos do processo de formação universitária. Em sinergia, a Universidade precisa ceder privilégios para que esses Corpos possam se sentir acolhidos, com políticas definidas e mecanismos bem delineados.

A Lei 12.711/12, que completou 10 anos no ano 2022, delimita que 50% das vagas nas universidades federais sejam destinadas a estudantes que tenham cursado o Ensino Médio integralmente em escolas públicas. É dentro dessa reserva de vagas que se encon-

tram as cotas para copos pretos, pardos, indígenas e pessoas com deficiência. As cotas raciais são, portanto, subcotas, dentro das cotas sociais. Podemos, contudo, afirmar que estamos em processo de consolidação das Ações Afirmativas na Universidade. Nos deparamos agora, com o grande desafio de garantir, além do ingresso dos corpos acima referidos, a conclusão das suas graduações, o ingresso e a conclusão na pós-graduação e suas inserções no mercado de trabalho. A Lei 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino da história e da cultura africana nas escolas, e a já citada Lei 12.711/2012 vêm reduzindo as desigualdades, apesar de inúmeras Escolas e Programas de Pós-graduação no Brasil não cumprirem essas leis. É certo que hoje temos textos, práticas corporais, propostas pedagógicas de qualidade para trabalhar a história do Corpo Preto que traz incisivamente modos afro-diaspóricos de coabitar os múltiplos Universos simbólicos pelos quais transitamos e somos transitáveis. Todavia, precisamos nos fortalecer através da criação de espaços de aglutinação, de inclusão (ALMEIDA, 2022; GUALTER, 2021).

Esse desafio somado às vitórias já alcançadas acentuou no meio acadêmico a urgência de falarmos de saberes/fazeres deslembados e esquecidos pelas políticas retrógradas que sempre imperaram em nosso país. A reparação, noção incutida na perspectiva que embasa e emoldura a política brasileira de cotas, traz a emergência de ações complementares e conjuntas para viabilizar sua consolidação e continuidade. Aqueles saberes/fazeres ancestrais e populares dizem respeito às compreensões e tecnologias milenares que remontam e apresentam uma teia complexa de raízes profundas e perenes de ciências que sustentam a noção de humanidade: as redes ancestrais. Elas são conexões plurais e coexistem resistindo aos mais diversos ataques e tentativas de apagamentos. São saberes incorporados, sutis, mágicos, encantados e aterrados que se organizam para subsistir.

O presente texto é mais uma das nossas voltas e trocas. Dá sequência a conversas que vêm de longe e traz a sensação de reencontro profundo, de irmandade, de acolhimento e de afeto. Esse texto, assim como os demais que escrevemos juntas (vide CAMPOS & GUALTER, 2020, 2021), materializa elos e a possibilidade de construir relações institucionais pautadas na amizade, na parceria e no amor ao que fazemos. É partilha, confluência de desejos em prol de uma transformação estrutural dos modos de pensar e produzir conhecimento na universidade pública e para além dela. Nesse sentido, discorreremos sobre dois grandes projetos que materializam e são cultivados a partir dos nossos sonhos de abrir porosidades nos espaços e tempos para diversos saberes/fazeres, em uma universidade pluriepistêmica e contracolonial, de e para todas as “corpas”.

Convidamos você, leitora, a imergir em um campo de experimentação, movida a partir dessa escrita e partilhar com suas presenças desejáveis, anseios de todas as dimensões. Acreditamos na força do afeto, do investimento com respeito mútuo e reverência aos saberes/fazerem ancestrais, da terra, das matas, das águas, do ar, do fogo, de tudo que circula e faz circular. Esperamos inspirar novas atitudes e diálogos sobre esse tema que é, desde sempre, urgente e por demais complexo.

Mais provocadas pelo decurso dessa escrita, acrescentamos questões àquelas já levantadas: as políticas da universidade geram habitares acolhedores para os corpos historicamente deslembados? Que estratégias e ações, esses corpos, hoje, coabitantes na Universidade, nos convocam a elaborar e aplicar na produção de conhecimento em dança e que antes não conseguíamos acessar?

2. Sobre o projeto Encruzilhada de Saberes

O projeto “Encruzilhada de saberes e fazeres: encontros entre o conhecimento popular e o acadêmico” teve início no ano de 2018 sob a coordenação de Flávio Campos e Heloisa Gravina na UFSM. Essa ação de extensão nasceu do desejo de realizar encontros mensais para promover intercâmbio de conhecimentos e práticas advindas dos segmentos populares com o meio acadêmico. Buscamos, acima de tudo, compartilhar práticas colaborativas que viabilizem um maior reconhecimento e valorização dos conhecimentos e tecnologias ancestrais, cultivados e praticados pelos mais diversos segmentos populares brasileiros, mantenedores de culturas de resistência.

Com a facilidade de comunicação trazida pelas redes sociais, ampliamos o diálogo com lideranças e representações de grupos das mais diversas regiões do Brasil. Estabelecemos também redes de trocas com projetos e ações de várias universidades e instituições brasileiras que desenvolvem ações baseadas no compartilhamento de conhecimentos, na alteridade e no cultivo de novas propostas contracoloniais. Esperamos que a partir dessa ação surjam novas pesquisas e reflexões diversas, tanto relacionadas às Artes, quanto a outras áreas do conhecimento.

O objetivo é promover o intercâmbio de conhecimentos estabelecendo uma relação de equidade entre aqueles advindos das manifestações populares brasileiras com aqueles que produzidos na Academia, principalmente nas Artes da Cena. O intuito vai além da ideia

de dar voz, pois queremos viabilizar uma escuta plena, com reconhecimento dos grupos populares e de suas práticas culturais diversas. Os diálogos acompanham o calendário letivo com o intuito de reunir o máximo de integrantes da comunidade universitária (discen-tes, docentes e técnicos) incluindo o público externo. O reconhecimento do qual falamos passa pela compreensão e discussão sobre a segregação de determinados saberes/faze-res dentro e fora da Universidade. Nessa perspectiva, os encontros valorizam o tempo, o desejo e as temáticas caras e significativas para as representações e lideranças dos seg-mentos da cultura popular. São elas que irão ditar as dinâmicas, as pautas relevantes e emergenciais de sua comunidade para serem publicizadas em suas falas e/ou práticas du-rante o encontro.

As relações entre pesquisadores artistas se dão a partir de conversas e acordos trançados e ajustados em inúmeras tratativas que precedem o encontro. Até o momento, pudemos experimentar verdadeiras aulas magnas, ou melhor, rituais potentes de transfor-mação dos modos de pensar/fazer, pois as conduções generosas das lideranças, artistas e pesquisadores (acadêmicos ou não) seguem reverberando e produzindo reflexões vivas e precisas.

Esse projeto, além de gerar uma maior integração entre a comunidade interna e ex-terna da universidade, entrou em sinergia com a hélice ensino-pesquisa-extensão no curso de Dança - Bacharelado da UFSM, desestabilizando os estereótipos de corpos e das no-ções limitadas sobre o que e como se faz/pensa dança. Destarte, as ações possibilitaram uma maior abertura e acolhimento para a diversidade de poéticas e estéticas nas artes da cena. Não seria essa, uma experiência de alteridade e de contracolonização dos nossos corpos e desejos? Conseqüentemente, novas redes de apoio mútuo e de aprendizagem são tecidas, entrecruzando os conhecimentos prático-teóricos das comunidades locais com o conhecimento teórico-prático produzido por pesquisadores da cena e da universidade como um todo. O debate sobre a produção de conhecimento se alarga dentro da própria academia, o que para as Artes da Cena é de extrema importância, pois, aproxima e amplia a percepção do público sobre o que é fazer/pesquisar nesta área específica.

As diretrizes apresentadas pela Política de Extensão da UFSM, em consonância com as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira, estabelecem o desenvolvi-mento humano como a meta principal de uma universidade comprometida com a produção

científica e tecnológica. É nesse contexto que surge a proposta de realizar os encontros buscando trazer notoriedade aos saberes/fazeres advindos de manifestações populares na região. A indissociabilidade ensino-pesquisa-extensão prevista na referida resolução ganha ainda mais relevo. No que tange a região, as manifestações e segmentos vêm sendo mapeadas através de um projeto de pesquisa que retorna para a sala de aula (ensino) enriquecendo-a, com o compartilhamento e o cruzamento de conhecimentos, realidades e experiências extramuros, atendendo assim, às políticas de extensão, bem como às atividades complementares. Ao trazer manifestações populares para dentro do campus, o projeto impulsiona também o surgimento de novas pesquisas e relações na intersecção do conhecimento acadêmico *stricto sensu* com as práticas culturais populares. Devolve, deste modo, à toda comunidade - nesse caso à grupos constantemente deslembados - a possibilidade de ocupar, transformar e atualizar o uso e a fruição do/na Universidade Pública.

Convidar mestres, líderes e chefes das manifestações populares para compartilhar seus saberes e histórias de seus respectivos grupos é, acima de tudo, batalhar para que as universidades e a sociedade como um todo, reconheçam o alto valor e a importância de suas “sabenças” e “fazeções”. Ao mesmo tempo, abre-se a possibilidade de vivenciarmos aprendizados sensíveis e potentes para pensarmos sobre reparação, pertencimento e justiça social, aspectos violentamente apagados e arrancados da nossa história e da nossa política.

Durante os encontros, experimentamos outras possibilidades de ocupar o espaço da universidade. Uma imagem simbólica, foi em uma tarde em que seis lideranças de religião de matriz africana da cidade vieram participar de uma roda de conversa. O prédio do Centro de Artes e Letras foi tomado por uma dinâmica diferente do habitual. As seis lideranças chegaram paramentadas com suas roupas, torsos, guias e seus sorrisos irradiantes. Um silêncio leve e tranquilo se espalhou pelos corredores e escadas do prédio, convidando todas as pessoas para entrarem na sala, sentarem no chão e escutarem aquelas histórias que caíam sobre nossas cabeças e ouvidos como bençãos. Mesmo com algumas histórias sobre intolerância religiosa, havia naquelas seis pessoas um desejo de compartilhar ali juntas. Uma das colaboradoras da limpeza fez um lindo relato depois daquela fala, dizendo que nunca imaginou que um dia iria ver sua Mãe de Santo dando uma aula na universidade. Desde então, a certeza da importância da realização desse projeto ficou ainda mais confirmada e selada em nossos desejos. A falta de recursos financeiros nos limita, mas a força

dos corpos que se libertaram das opressões torna-se recurso humano incalculável.

No ano de 2021, com os encontros presenciais ainda suspensos, organizamos um calendário com sete mesas *online*. Seleccionamos um tema geral, lideranças e representações dos mais diversos segmentos da cultura popular e artistas-pesquisadoras. Foram encontros potentes e que trouxeram novas perguntas e provocações para todas nós.

As mesas aconteceram com transmissão ao vivo através da página do Facebook do curso de Dança Bacharelado da UFSM. Todas as mesas estão disponíveis na respectiva página do Facebook - Dança Bacharelado UFSM - e também no canal do projeto no YouTube - Encruzilhada de Saberes UFSM.



Figura 1. Divulgação Geral.

Fonte: Arquivo pessoal.

A seguir descreveremos os temas das sete Mesas, sendo as primeiras seis realizadas em 2021 e a sétima realizada em 2022. Todas estão acompanhadas dos respectivos links que dão acesso direto aos vídeos/diálogos na íntegra.

Mesa 1 (27 de agosto): Intolerância e Racismo contra os cultos de matriz africana - Vivência, memória e trajetória de mulheres de asê. Com a Iyalorixá Sílvia de Oxum (Santa Maria/RS) e a Iyalorixá Sandrali de Oxum (Pelotas/RS). Link: <https://www.youtube.com/watch?v=qcvUINCuIRk>.

Mesa 2 (29 de setembro): Trajetórias e Andanças: Corpo, Resistência, Ancestralidade e Regeneração. Com Rozan (Rio de Janeiro/RJ), Kátya Teixeira (São Paulo/SP), Tainá Valenzuela (Santa Maria/RS). Link: <https://www.youtube.com/watch?v=KQG02GzNay0>.

Mesa 3 (08 de outubro): Corpos Negros na Universidade. Com Ariadne Paz (Porto Alegre/RS), Amanda Silveira (Santa Maria/RS), Naylana Ferreira (Santa Maria/RS), Manoel Timbaí (Pelotas/RS), Maria Andrea Soares (Salvador/Ba). Link: <https://www.youtube.com/watch?v=QHB4GcpwhWo>.

Mesa 4 (27 de outubro): O que a Universidade deve e pode aprender com os Povos de Terreiro? Com Iyalorixá Sílvia de Oxum (Santa Maria/RS), Xandy Carvalho (Rio de Janeiro/RJ), Katya Gualter (Rio de Janeiro/RJ) e Mica Kamau (Santa Maria/RS). Link: https://www.youtube.com/watch?v=BUg661WnLOQ_.

Mesa 5 (3 de novembro): Movimentos e Clubes Negros de Santa Maria, Santa Cruz e Caçapava. Com Marta Regina dos Santos Nunes (Santa Cruz/RS), Cátia Cillene Moraes Dutra (Caçapava do Sul/RS), Franciele Rocha de Oliveira (Santa Maria/RS). Link: <https://www.youtube.com/watch?v=QuLQ4dd-dRo>.

Mesa 6 (19 de novembro): Ativismo, direito e arte: saberes e fazeres dos povos indígenas hoje e sempre. Com Raquel Kubeo (Porto Alegre/RS), Miguela Moura (Santo André no Sul/Ba), Eliene Rodrigues de Oliveira (Patos de Minas/MG). Link: <https://www.youtube.com/watch?v=16UHtDfoakw>.

Mesa 7 (05 de janeiro de 2022): Políticas públicas e os saberes ancestrais: as instituições como espaços para reconhecimentos e representatividades. Com Baba Diba de Iemanjá (Porto Alegre/RS) e Mestre Guto (Porto Alegre/RS). Link: <https://www.youtube.com/watch?v=jh6sfDKcNtc>.

3. Sobre o GrupAR (Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede)

Na gira dançada, na dança que gira, o GrupAR foi fundado em outubro de 2018. Desde então, encontros e ações priorizam partilhas, as quais sinalizam a urgência de se criar e sedimentar espaços de interação dialógica na UFRJ (intra e extramuros), dos saberes pretos, saberes dos povos tradicionais e originários, nos múltiplos espaços de formação na contemporaneidade. Tais espaços predominam sobre movimentos fragmentários, cultivando a transformação do cenário ora prevalente da segmentação e da dissidência, o que

no *status quo* evidencia, de modo contundente, a desigualdade estrutural dos atores/atrizes sociais. Tal desigualdade favorece apropriações dos Corpos marginalizados, que legitimam manobras preconizadoras da opressão, do preconceito, da discriminação, do crime de ódio, do feminicídio, da homofobia, da devastação de aldeias indígenas, da invasão e destruição de comunidades de terreiro, entre outros atos de intolerância e desrespeito aos direitos individuais e coletivos no convívio entre seres humanos. Esta iniciativa se estrutura em diferentes campos artísticos e busca fomentar diálogos e proposições que possam provocar modos de fazeres conjuntos a fim de ultrapassar os muros da desigualdade, por trás dos quais, estão oprimidos e, em muitos casos, aprisionados, corpos excluídos pelos padrões hegemônicos de sociedades forjadas no colonialismo. O grupo, cadastrado no CNPq, é constituído por quinze instituições de ensino, arte e cultura, públicas e privadas, formais e não formais entre os estados do RJ, DF, BA, MG, PE e RS, o que confirma o seu caráter interinstitucional, e interestadual, tendo como interlocutora a Escola de Educação Física e Desportos (EEFD) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A interinstitucionalidade, neste caso, privilegia fluxos contínuos para além dos limites das fronteiras geográficas e regionais, considerando todos os territórios físicos e simbólicos, bem como as práticas culturais peculiares a cada um deles (GUALTER, 2023).

Não estaríamos nós diante de **Ancestralidades em Rede** e que precisamos acessar em tessituras, processos construídos buscando a produção de pertencimentos pela aglutinação?

Sob essa perspectiva das Ancestralidades em Rede, na UFRJ, em 2019, foi firmada uma parceria entre a professora Eleonora Gabriel dos cursos de Graduação em Dança/EEFD, coordenadora da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ e a professora Samira Lima do curso de Terapia Ocupacional/ Faculdade de Medicina, na abertura de uma disciplina específica cujo modelo incluiu a participação de representantes do povo Guarani de Maricá (RJ). Essa experiência revelou um cenário que pôde ser empregado, sem perder o eixo principal da ideia de troca de saberes, congruente ao Programa Nacional de Encontro de Saberes do Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI) da Universidade Nacional de Brasília (UnB). Esse Programa, idealizado e coordenado pelo Professor José Jorge de Carvalho, conta com a participação de 16 Universidades Públicas Brasileiras e tem como objetivo central promover a inclusão dos saberes e práticas tradicionais no ensino superior, em relações equiparadas entre mestres/mestras das culturas tradicionais e docentes das universidades (ROBERTO et al, 2022).

Ainda em 2019, as ações realizadas em parceria com o GrupAR convocaram a criação de três tramas de encontros pactuados entre “Partilhas de Saberes com os mestres Manoel Dionísio & Clyde Morgan”, “Corporeidades Pretas na EEFD” e o “Minicurso *Ojú Ará Dudu* - Corpo negro: Memórias em movimento”, em torno, principalmente, das questões nevrálgicas do preconceito racial e das técnicas corporais das danças pretas, incluídas as danças do Mestre-sala, da Porta-bandeira e Porta-estandarte. As tramas incitaram provocações sobre a dimensão do racismo na sociedade em que vivemos e, ao mesmo tempo, sobre a quebra das práticas corporais discriminatórias hegemônicas nesse âmbito. Assim contextualizados, foram realizados dois acontecimentos interconectados, a saber os Projetos Interinstitucionais de caráter público, aberto e gratuito “Escola de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio na EEFD-UFRJ” e “Corporeidades Pretas em trânsito” (GUALTER; COSTA; BRAGA; BARRETO DA SILVA; SILVA, 2020).

Importante ressaltar o quanto a mobilização curricular oriunda das ações desencadeadas e dos projetos desenvolvidos desde 1971 - bandeira de luta empunhada pela Companhia Folclórica do Rio-UFRJ em prol da criação, ampliação e sedimentação do espaço para os saberes tradicionais/cultura popular na universidade – potencializou e potencializa a geração de outros projetos na UFRJ, tais como o PADE (Projeto Africanidade na Dança Educação) e o GrupAR, entre outros, que, hoje, erguem a bandeira que fortalece e renova fôlegos, na luta em favor do encontro entre múltiplas formas de pesquisar e de produzir conhecimento, encontro entre saberes que geram fecundidades em “PLURlversidades” (ao invés de UNlversidades), em coabitares PLURllepistêmicos.

Roberto et al (2022) assinalam que a articulação entre esses projetos gerou um marco histórico no âmbito da Universidade Brasileira. Em agosto de 2019, uma grande reunião foi realizada na EEFD com um grupo de lideranças da UFRJ, UnB, UFF, UNIRIO, entre outras instituições, para sacramentar a adesão da UFRJ à Rede Nacional Encontro de Saberes e, futuramente, das demais instituições ali presentes ainda não integradas, tendo como um dos projetos centrais, a criação e expansão da Escola de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio na Universidade. A ideia era dar prosseguimento às tramas de encontros, coadunadas à Escola do Mestre Dionísio, passeando pelas diversas instituições, corroborando o caráter interinstitucional. Mas, lamentavelmente, o projeto foi interrompido em 2020 e 2021, em virtude da pandemia da Covid-19, pois eram confluências que requeriam a presencialidade, primordialmente.

Ao longo de 2022, diante dos novos cenários do corpo em novas presencialidades, foram retomadas de modo bem cuidadoso as parilhas com os grandes Mestres Manoel Dionísio e Clyde Morgan e o Projeto de criação, expansão e consolidação da Escola de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio. Em maio de 2023, realizaremos uma edição especial das **Partilhas de Saberes** e das **Corporeidades Pretas em Trânsito** na cidade de Salvador-Bahia em parceria com: o Instituto Oyá, na pessoa de Elisio Pitta, o Ilê Asé Opô Afonjá, na pessoa de Clyde Morgan, a Escola de Teatro e o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC)/ UFBA, na pessoa de Joice Aglae, a Comunidade Obá Ilexá, na pessoa de Luzivaldo Veigas e o Espaço Cultural Vovó Conceição do Ilê Axé iyá Nassô Oká - Casa Branca do Engenho Velho, na pessoa de Gersonice Azevedo Brandão, a Ekedí Sinha.

Seguimos assim diariamente dançando as Danças que não param de girar e percebemos que precisamos continuar dançando, girando, prosseguindo com os contágios, isto é, contagiando e deixando-nos contagiar a cada nova experiência em que nós, Corpos ancestrais místicos-dançantes-poéticos, potencializamos o exercício da gestão, como prática da Arte e da Educação, gerando e fortalecendo coabitares móveis e moventes, na interação dialógica, entre os saberes populares, tradicionais e os saberes acadêmicos. Confluências avançam para transfluências, retornam às confluências e configuram circularidades, nas quais todas as girantes são protagonistas.

4. Considerações em curso

Na contiguidade da fluência dessa escrita, queremos reforçar nosso intento maior: despertar e estimular outras ações, a criação de projetos e realizações, a partir do desejo de contracolonizar, e ainda, desatrear nossos corpos e nossas práticas de abordagens excludentes e castradoras. Queremos atizar sonhos adormecidos por práticas que tendem a nos enrijecer no ensino, na pesquisa, na extensão, na gestão, na vida. Surgem e se desdobram, então, mais indagações: as narrativas de suas práticas formativas são plurais, porosas ou dispersivas? Essas narrativas só falam ou também escutam? Considerando, ainda, múltiplos modos de pensar a docência em artes, você já experimentou ser conduzida/o por suas/seus discentes? O que você pensa sobre o paradoxo colonizado-colonizador? Você se reconhece nesse paradoxo? Você estaria disposta a aprender com os saberes/fazer de mestras e mestres populares das Culturas Brasileiras?

As perguntas seguem produzindo outras tantas em um *continuum*. Ao compartilhá-las, vislumbramos que elas ecoem e reverberem por aí, ainda que atravessem e cortem o tempo-espaço como pedradas e/ou flechadas, gerando novas confluências! Estamos diante do desafio de romper com nossos vícios e virtuosos travestidas de virtudes hegemônicas para, à priori, conseguirmos sentar no chão e ouvir com olhos e braços abertos as danças que nos trouxeram/trazem até aqui.

Quais danças você está disponível para dançar, com seus sentidos em fluxo, ouvindo com os olhos, vendo com o olfato e com os ouvidos, degustando na experiência do tato, deslocando-se aqui, agora e em tempos-espaços outros, para além, em trânsitos descontínuos, não lineares?

Referências

ALMEIDA, SÉRGIO LUIZ. **Discurso de posse do Ministro dos Direitos Humanos e da Cidadania do Brasil**. 03 de janeiro de 2023. Brasília - Distrito Federal. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dqOno7PDzMs>>. Acessado em: 03 de fevereiro de 2023, às 14h.

ALMEIDA, VANESSA. Palestra **A importância das Políticas de Ações Afirmativas na Pós-graduação**. I Seminário de Ações Afirmativas EEFD (Escola de Educação Física e Desportos)/NEABI (Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas)/ Câmara de Políticas Raciais/Grupo de Docentes Negros/Superintendência de Saberes Tradicionais (SuperSaberes). 08 de setembro de 2022. EEFD/Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível no Instagram (@eefd.ufrj). Acesso em 02 de fevereiro de 2023.

CAMPOS, FLÁVIO; GUALTER, KATYA. Corporeidades ancestrais: transformando e redimensionando a pesquisa em Dança - quais os caminhos percorridos por essas encruzilhadas? In: **Anais XI Congresso da ABRACE**, v. 21, n. 1, Campinas: UNICAMP, ABRACE, 2021a. Disponível em <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5245>>. Acesso em 04 de fevereiro de 2023.

CAMPOS, FLÁVIO; GUALTER, KATYA. **Encruzilhadas e Entrelaçamentos: Trocas Interinstitucionais**. In: TERRA, Ana... et al. (orgs). Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil? [recurso eletrônico] – Campinas: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021b. 1545 p. Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/folders/1tBvQ6qzncUr5i17liyvnFXgSxCWZowzb>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2023.

GUALTER, KATYA SOUZA; COSTA, SAMIRA LIMA DA; BRAGA, MARILIA RAMEH REIS DE; BARRETO DA SILVA, RENATO MENDONÇA; SILVA, RAPHAEL LUIZ BARBOSA DA. **Corporeidades pretas em trânsito: expandindo e firmando territórios**. In: Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras. CONRADO, Amélia Vitória... et al. (orgs). Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo. Salvador: ANDA, 2020. p. 646 - 662. Disponível em: <<https://www.anda.org.br/revista/revista-anda-2020-1>>.

//portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/12/ANDA-2020-EBOOK-6-DAN%C3%87A-E-DI%C3%81SPORA.pdf>. Acesso em: 9 de setembro de 2022.

GUALTER, KATYA SOUZA. Palestra **CorpoPombagira - por uma gestão de si, na prática da Arte Educação**. Lab Corpo Palavra - Coreografias e dramaturgias cartográficas. 3 de fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/DOnmKU3K4Qg>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2023.

GUALTER, KATYA SOUZA. **CorpoPombagira - por uma gestão de si, na prática da Arte Educação**. In: Lab Corpo Palavra: chão para uma prática de escritas dançadas. BERNARDI, Aline de Oliveira; TOURINHO, Lígia Losada.(Orgs). Coleção PPGDAN (Programa de Pós-graduação em Dança) UFRJ. Editora Circuito. Rio de Janeiro, RJ. 2023. No prelo.

ROBERTO, FRANK WILSON et al. O Encontro de Saberes na UFRJ - decolonialidade e insurgência na graduação em Dança. In: **ANAIS DO VII ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA**, 2022, Online. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2022. Disponível em: <<https://proceedings.science/anda/anda-2022/trabalhos/o-encontro-d-e-saberes-na-ufrj-decolonialidade-e-insurgencia-na-graduacao-em-danc?lang=pt-br>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2023.

RASTROS E CONFIGURAÇÕES ARTÍSTICO-ESTÉTICA DAS DANÇAS TRADICIONAIS POTIGUAR

Marcilio de Souza Vieira¹

RESUMO

O presente texto (Artigo na íntegra) versa sobre as Danças Tradicionais do Rio Grande do Norte e busca uma inter-relação entre os saberes acadêmicos/artísticos da Dança, em especial das danças da tradição potiguar com os saberes interculturais e da terra/identidades encontradas em tais dança que resistem as espacialidades, as temporalidades e as virtualidades. O intuito é fazer um mapa/inventário das Danças Tradicionais do Rio Grande do Norte buscando os rastros do mapeamento feito por outros pesquisadores antropólogos e folcloristas, além de documentá-los por meio de entrevistas, documentários, fotografias, dentre outros elementos que possam servir de registro para essas manifestações artísticas. O principal objetivo da pesquisa é mapear/inventariar as Danças Tradicionais do Estado do Rio Grande do Norte por meio de registros, considerações sobre o panorama histórico, artístico e estético Danças Tradicionais potiguar, compreendendo essa história por meio de falas, entrevistas e posicionamentos dos brincantes, bem como pelo registro audiovisual e fotográfico. Intenta-se ainda contribuir para a formação de fontes históricas para a pesquisa da dança no Estado do RN. A pesquisa se identifica com a Abordagem Qualitativa sob o viés da Etnografia.

Palavras-Chave: Danças Tradicionais; Memória/História; Configurações Artístico-Estéticas.

ABSTRACT

The present text (Full article) deals with the Traditional Dances of Rio Grande do Norte and seeks an interrelationship between the academic/artistic knowledge of Dance, especially the dances of the Potiguar tradition, with the intercultural knowledge and the land/identities found in such dances. that resist spatialities, temporalities and virtualities. The aim is to make a map/inventory of the Traditional Dances of Rio Grande do Norte, seeking the traces of the mapping carried out by other anthropologists and folklorists, in addition to documenting them through interviews, documentaries, photographs, among other elements that may serve as a guide. registration for these artistic manifestations. The main objective of the research is to map/inventory the Traditional Dances of the State of Rio Grande do Norte through records, considerations on the historical, artistic and aesthetic panorama of Potiguar Traditional Dances, understanding this history through speeches, interviews and positions of the players, as well as for the audiovisual and photographic record. It also intends to contribute to the formation of historical sources for dance research in the State of RN. The research is identified with the Qualitative Approach under the bias of Ethnography.

Keywords: Traditional Dances; Memory/History; Artistic-Aesthetic Settings.

1. Primeiras impressões

Trata-se de uma pesquisa que versa sobre as Danças Tradicionais do Rio Grande do Norte. Nesta pesquisa, busca-se uma inter-relação entre os saberes

¹ Professor Associado do Departamento de Artes da UFRN. Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. Artista da dança, Pós-doutor pelo Instituto de Artes da Unesp e pelo Programa de Pós-graduação em Educação da UFPB. Atua nos programas de pós-graduação em Artes Cênicas da UFRN, em Educação (PPGed), PROFARTES/UFRN. Possui graduação em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas (2002) e graduação em Educação Física (2010) pela UFRN. Mestre (2005) e Doutor em Educação (2010), ambos pela UFRN.

acadêmicos/artísticos da Dança, em especial das danças da tradição potiguar com os saberes interculturais e da terra/identidades encontradas em tais dança que resistem as espacialidades, as temporalidades e as virtualidades. O olhar sobre essas danças nos propicia a compreensão de novos conceitos de tradição. Torna-se importante reconhecer a tradição como algo dinâmico e que se renova. Da mesma forma precisamos reconhecer a diversidade cultural como uma amostragem que se constitui sucedendo-se no tempo ou em presença de sociedades contemporâneas, próximas ou afastadas geograficamente; porém que se influenciam mutuamente e assim podem permanecer vivas.

O intuito da pesquisa é fazer um mapa/inventário das Danças Tradicionais do Rio Grande do Norte buscando os rastros do mapeamento feito por outros pesquisadores a exemplo de Andrade (2002), Cascudo (1992) e Gurgel (1999), além de documentá-los por meio de entrevistas, documentários, fotografias, dentre outros elementos que possam servir de registro para essas manifestações artísticas. Embora saibamos que a pesquisa não se apresenta numa originalidade posto que tal mapeamento/inventário já tenha sido feito pelos pesquisadores citados, se faz necessário buscar esses rastros uma vez que a cultura das Dança Tradicionais é dinâmica e sua feição mutável, ainda que baseada na tradição; faz parte da tradição de algumas comunidades potiguar, mesmo em dias de virtualidades e tecnologias cênicas; é funcional e tem aceitação coletiva.

Da tradicionalidade tal interesse se dá pelo fato dessas danças se inserirem sem ruptura com o passado, e se constroem sobre seu passado; da funcionalidade, sobretudo por existir uma razão para o fato acontecer e não constituir um dado isolado, e sim inserido em um contexto dinâmico e vivo e da ação coletiva por ser uma prática generalizada, implicando uma identificação coletiva com uma determinada dança tradicional.

Evidenciamos o corpo, a estética e a produção artística em torno das danças da tradição corroborando, certa maneira, com as peculiaridades desse corpo dançante e suas estéticas, bem como seus modos de fazer dança no estado potiguar. Nesses rastros buscamos o registro videográfico, fotográfico e as falas dos brincantes dessas danças tradicionais que ainda resistem em tempos de tecnologias, bem como um registro de outras danças que se extinguiram. É de se considerar também nessas danças as sonoridades e ritmos, as hibridizações e transcrições das culturas negras e nativas, as relações de poder e as alegorias de vida e morte presentes em tais dança.

O intento de "fazer um mapa/inventário das Danças Tradicionais do Rio Grande do Norte buscando os rastros do mapeamento feito por pesquisadores supracitados, se dá no

sentido de ampliar o que esses e outros pesquisadores conseguiram evidenciar em seus escritos a partir da fala dos brincantes das danças da tradição potiguar, de suas relações com seu corpo e o corpo coletivo, com a estética dessas danças que muitas vezes não foram evidenciadas e também silenciadas, além de se ter um registro imagético (filmográfico e fotográfico) e sonoro (registro das vozes desses brincantes, das canções das danças tradicionais potiguar) de tais danças.

Aliado a esses fatores, justifica-se por entender que tais danças são de suma importância para se compreender as suas práticas, quer educativas, quer artísticas e além de ser um material que subsidiará professores de Dança no que diz respeito aos conteúdos das danças da tradição no universo da educação básica e também do ensino superior (licenciatura e bacharelado).

A pesquisa propõe-se a mapear/inventariar as Danças Tradicionais do Estado do Rio Grande do Norte para atender aos seguintes objetivos: Traçar ao longo da investigação dos registros, considerações sobre o panorama histórico, artístico e estético Danças Tradicionais potiguar; compreender a história das Danças Tradicionais do Estado do Rio Grande do Norte, por meio de falas, entrevistas e posicionamentos dos brincantes, bem como pelo registro audiovisual e fotográfico; problematizar as visibilidades dessas Danças Tradicionais norterio-grandenses buscando seus sentidos a partir da experiência da memória; compreender como se constituiu-constitui as Danças Tradicionais potiguar, com foco no contexto social, político e cultural e contribuir para a formação de fontes históricas para a pesquisa da dança no Estado.

A pesquisa se identifica com a Abordagem Qualitativa sob o viés da Etnografia. Segundo SPRADLEY (1979), etnografia "é a descrição de um sistema de significados culturais de um determinado grupo", objetivando entender um outro modo de vida, mas do ponto de vista do informante. O trabalho de campo, então, inclui o estudo disciplinado do que o mundo é, como as pessoas têm aprendido a ver, ouvir, falar, pensar e agir de formas diferentes. Mais do que um estudo sobre as pessoas, etnografia significa "aprendendo com as pessoas".

O trabalho de campo, segundo HERSKOVITS (1963), consiste em dirigir-se ao povo que se pretende estudar, escutar as conversas, visitar os lares, assistir aos ritos, observar o comportamento habitual, interrogar sobre as tradições para obter, mediante o conhecimento direto dos modos de vida, uma visão de conjunto da cultura ou analisar algum especial da mesma. Os dados obtidos lançarão luz sobre os problemas essenciais da natureza

e funcionamento da cultura e do comportamento social humano. Somente uma ampla base de dados descritivos será capaz de fornecer a primazia da cultura na modelagem da conduta.

Ao adotar a Pesquisa Qualitativa cuja natureza é empírica sob o viés da Etnografia fatos são observados, registrados, analisados, classificados e interpretados. Considera-se, dessa forma, para analisar a exposição dos entrevistados, a posição do locutor: a relação entre quem fala, o que fala e o mundo; a construção do corpus: sua delimitação não segue critérios empíricos (positivistas), mas teóricos; o material bruto coletado: quem disse, o que disse, como disse, buscando pistas que explicitem como o discurso está contextualizado, uma vez que seus autores deixam vestígios no fio do transcurso e o modo com que o texto (transcrição das falas) analisado foi construído, sua estruturação, as diferentes leituras feitas, buscando nos vestígios deixados, analisar, interpretar e refletir acerca das falas dos entrevistados e depoentes.

Nessa primeira fase da pesquisa mapeamos os grupos folclóricos que ainda estão ativos no estado potiguar, assim como identificamos seus Mestres. Os grupos ativos são Boi Calemba, Congos de Saiote, Pastoril, Bandeirinhas, Maneiro-Pau, Coko de Zambê, Espontão, Cabocolinhos, Fandango, Caboclos de Major Sales, Araruna e Lapinha.

Apresentamos para esta escrita alguns conceitos-referências para algumas das manifestações artístico-folclóricas citadas e que de alguma maneira (r)e(s)xistem em solo potiguar. Essas manifestações podem ser encontradas próximas ao litoral ou no nas mesorregiões do agreste norte-rio-grandense.

2. Jornada de entrada

O Boi Calemba é uma das mais importantes manifestações folclóricas do Rio Grande do Norte, com mais de 100 anos de existência. Em 1929, foi pesquisado pelo escritor e pesquisador Mário de Andrade, juntamente com o folclorista Câmara Cascudo, que o acompanhou nessa aventura. Há décadas, participa das festas populares e festivais de folclore do RN e Estados vizinhos. No Rio Grande do Norte, impressiona o apego do homem do povo com a tradição. Apesar das indumentárias modestas, nas cantigas do Boi Calemba é possível identificar longos trechos dos romances, que datam de fins do século XVIII (GURGEL, 1999).

A expressão Boi Calemba, foi registrada por Mário de Andrade (2002), em sua viagem a Natal, em 1929. O termo foi criado com o intuito de diferenciar o Boi de Reis do Rio Grande do Norte de outros grupos dos estados brasileiros. O Boi Calemba apresenta-se normalmente com dezessete figurantes, incluídos neste número os músicos do conjunto. Os integrantes do Boi Calemba são classificados em dois grupos: Os "Enfeitados" e os "Mascarados".

O grupo dos Enfeitados é composto pelo "Mestre" da brincadeira, pelos "Galantes" (em número de seis ou oito) e pela "Damas" (tradicionalmente apresentados por dois garotos travestidos de mulher). Esse grupo é responsável pelo lado sério do espetáculo, cantando as cantigas: as louvações, saudações, benditos e baianos. Entre uma música e outra, dançam animados números coreografados ao som da rabeca. O grupo dos "Mascarados" fazem a parte cômica do espetáculo. São três: Mateus, Birico e Catarina. Apresentam-se trajando roupas surradas, o rosto besuntado de tina, evocando sua condição de vaqueiros-escravos da saga da pecuária Nordestina. Declamam loas, fazem pantomimas e paródias com os Galantes. Outras figuras integram a apresentação do Boi Calemba como a Burrinha, o Bode, o Gigante (cavalo-marinho), o Jaraguá, além do Boi, principal figura do espetáculo. A orquestra é formada por rabeca, pandeiro e instrumentos de corda (CASCUDO,1992; GURGEL, 1999).

Três grupos têm mais em evidência no estado potiguar: o Boi Calemba Pintadinho em São Gonçalo do Amarante, Boi Calemba do Mestre Elpídio em Parnamirim e o Boi Calemba do Mestre Manoel Marinheiro em Felipe Camarão, Natal/RN (os dois últimos mestres já falecidos).

As Bandeirinhas de Touros é um outro grupo que se mantém ativo desde 1910 e se manifestam no contexto das festas juninas. No mês de junho, elas comemoram São João Batista e São Pedro; e, em julho, Sant'Ana. O primeiro santo tem destaque, pois é na véspera de sua festa, dia 23 de junho, que elas festejam e saem em cortejo pelas ruas da cidade; cantando, dançando e louvando. A brincadeira é uma manifestação da tradição constituída por idosas, que se autointitulam como Pastoras das Bandeirinhas. Segundo as integrantes, tal denominação era similar àquela utilizada pelos participantes do folguedo do Pastoril (CARVALHO, 2017).

Atualmente, a tradição das Bandeirinhas segue sendo transmitida prioritariamente pela oralidade, processo este em que alguns saberes são mantidos, enquanto outros s per-

dem e/ou transformam-se. As Bandeirinhas tradicionalmente saem em cortejo pelas ruas da cidade, trajadas com roupas festivas – vestidos rodados ou blusas com belas saias rodadas, coloridos e enfeitados para aquela ocasião tão especial para as participantes. Uma das senhoras é responsável por portar um estandarte adornado e com a imagem do santo celebrado ao centro. Outras seguem com piracas, para iluminar os caminhos. O percurso é acompanhado pelos músicos. O cortejo também pode ser considerado, tendo em vista que, entre cânticos aos santos e com estandarte do santo em punho, representa um espaço e um ato em referência à manifestação do sagrado – para aqueles que se permitem vivenciar a experiência religiosa (CARVALHO, 2017).

O Pastoril de acordo com Vieira (2012) é um folguedo popular com gestos e dramaticidade próprios, configurados numa estética das danças medievais, mas que atravessa o tempo e o espaço com um estilo visível nos códigos gestuais licenciosos e nas cançonetas, criando uma linguagem própria em dança que pode vir a ser celebrada no corpo através do riso. Segundo autores como Andrade (2002) e Mello e Pereira (1990), desde tempos muito antigos até o final do século XVI, são representadas peças de um ato relativas ao Natal, Reis, Páscoa, numa mistura de elementos pastorais e alegóricos, de bailados, textos e canções. Esse teatro popular se afirmou em Portugal com os *villancicos* galego-portugueses, fonte primeira dos nossos pastoris.

O Pastoril é um bailado que integra o ciclo das festas natalinas do Nordeste teve início na Idade Média e era clássico em Portugal, onde recebia a denominação de Auto do Presépio. Tinha, contudo, um sentido apologético, de ensino e defesa da verdade religiosa e da encarnação da divindade. A dramatização do tema surgiu da necessidade de compreensão do episódio da natividade; a cena parada ganhou vida com a incorporação de recursos visuais e auditivos, como a utilização de instrumentos musicais e as cançonetas, por exemplo (ANDRADE, 2002).

No Rio Grande do Norte, em pesquisa feita por Vieira (2012), o Pastoril pode ser encontrado nos municípios de Natal (Praia de Ponta Negra e no Bairro do Bom Pastor), São Gonçalo do Amarante, Ceará-Mirim, Pedro Velho, Nísia Floresta, Tibau do Sul, São Paulo do Potengi e em Parnamirim (Praia de Pirangi), alternando-se em fases de apogeu e de declínio.

O Coco de zambê é uma dança cuja origem é creditada aos antigos escravos que habitavam a região litorânea do Rio Grande do Norte. Aparece de forma intensa nas narrativas relacionadas ao passado e ao presente de Sibaúma, comunidade quilombola

localizada no litoral sul do estado, tornando-se um elemento indicativo de pertencimento étnico, ligado a ancestralidade negra local. Lins (2009) vai dizer que o grupo é reconhecido como “remanescente de quilombo”, e passa pelo processo de regularização territorial. O Coco de zambê é apresentado como uma espécie de “atestado” de ancestralidade do grupo; além disso, depois de um longo período de abandono, a dança passa a ser “revitalizada” e instrumentalizada por uma parte do grupo paralelamente às reivindicações pelo reconhecimento quilombola.

O coco de roda é uma dança improvisada ou não, que pode ter como ritmo um instrumento denominado Zambê. É uma dança de roda, onde os dançarinos revezam-se entre si para irem até o centro do círculo reverenciar o chefe (o tocador) que executa as canções decoradas ou improvisadas.

O Coco de zambê possui esse nome devido a dança ser regida ao som de um instrumento denominado Zambê. Segundo Lyns (2009), o termo coco designa ao mesmo tempo um ritmo e uma dança. Neste sentido, faz a observação que todo coco é cantado, mas nem sempre dançado. Dentro desse contexto, é importante dizer que os cocos são classificados segundo diversos aspectos, como a composição instrumental (como Coco de zambê e Coco de ganzá), a estrutura poética (coco de oitava, como de décima), o tipo de coreografia dançada (Coco de roda, Coco de ciranda, Samba de coco), dentre outros aspectos.

Ainda pode ser encontrado no Rio Grande do Norte a variação Coco, Bambelô, Coco de roda. Na Praia de Ponta negra, em Natal, o Mestre Severino é quem segurou a toada por muitos anos.

Os Caboclinhos saem às ruas, alinhados em filas, apenas na época do Carnaval, tanto que Cascudo (2001) o define como um folguedo carnavalesco. Entretanto, segundo Gurgel (1999), o movimento no Rio Grande do Norte tem certas peculiaridades que o diferencia das outras manifestações indígenas pelo Nordeste. Além de não se restringirem aos dias de Carnaval, vestem-se com túnicas e calças compridas e tanga, mas sem nenhuma indumentária com penas no vestuário, apenas no adereço de cabeça – o cocar. Além disso, o arco e flecha nas danças potiguares não têm apenas a função de mimicar as cenas de guerra e caça, mas, principalmente, são usados como instrumentos musicais, marcando o ritmo de suas danças, acompanhando o som do pife.

As músicas e a expressão da dança, separada em vários atos, relatam diversas histórias e cerimônias de acontecimentos do cotidiano indígenas. No Caboclinho potiguar a

formação para a dança é em duas filas em ordem decrescente que é encabeçada por um personagem; cada fila termina com uma criança (menino), que são chamados rabos de cordão (cordão simboliza que fica ao início ou final da fila). Os instrumentistas são colocados de um lado, junto a uma das cabeças do cordão. Segundo o folclorista Deífilo Gurgel (1999), o Caboclinhos de Ceará-Mirim é o grupo mais genuíno entre todos do Brasil e do mundo. No Rio Grande do Norte, os caboclinhos foram registrados no final da década de 1920, por Mário de Andrade, na Zona de Engenhos da cidade de Ceará-Mirim.

As apresentações iniciam-se com a primeira forma que é um estilo lento em que dançam e arrastam os pés preparando-se para iniciar o Baiano que é uma dança mais movimentada onde os brincantes trocam os pés e fazem movimentos em que balançam o corpo de um lado para o outro iniciando o baiano do bêbado. Há várias formas de dançar caboclo e entre elas estão o Capão, a parte de guerra, do arco, do cipó e a despedida.

Caboclos de Major Sales/RN são figuras presentes e atuantes da tradicional “brincadeira” de Malhação de Judas. O termo “caboclo” é definido como mestiço de branco com índio, cariboca, carijó. O Historiador Câmara Cascudo (1992) diz que “caboclos” são oriundos da Península Ibérica, mas são comuns em toda a América Latina, serve para indicar “o mestiço e mesmo o popular, um caboclo da terra. Discute-se ainda a origem do vocábulo, indígena ou africano” (IDEM, p. 156, 157).

Santos (2018) diz que Ser Caboclo em Major Sales significa ser brincante, dar movimento ao corpo, e com este movimento, relacionar-se com o outro. “Pular caboclo”, ou “Dançar caboclo”, como eles costumam dizer, é um modo de manter viva a tradição, e de se divertir, de contagiar. O “brincar caboclo”, ou “pular caboclo”, é algo interligado com a vida e o cotidiano dos brincantes. Os gritos, os sons da pisada no chão, e a música que vem dos instrumentos, são elementos que atraem, aproximam. Quem brinca aprecia um tipo de diversão que envolve o riso, a disputa.

Na cidade de Major Sales possui cerca de 12 grupos, todos formados entre 12 e 26 dançarinos, além do trio regional (sanfona, zabumba e triângulo), que percorrem as ruas, os sítios e povoados, dançando de casa em casa. No Sábado de Aleluia, dia da efetiva Malhação do Judas. Neste dia, todos os grupos de caboclos participam, bem cedo, do “Arrastão” onde correm a cidade com suas máscaras, roupas coloridas, sua dança e pisada forte, tocando músicas que exaltam a cultura local, o Nordeste e a cultura popular.

A dança dos Congos de Calçola é uma dança dramática de influência africana que possui, dentre os elementos desencadeadores, a coroação dos Reis de Congo; cortejos e

rais. Seu enredo é a representação de uma embaixada da Rainha Ginga (reminiscências da Rainha Nzjinga Nbandi, Rainha de Angola, falecida em 17 de dezembro de 1663, soberana africana e defensora da autonomia do seu reinado contra os portugueses), que ao se deparar com a embaixada do seu primo, Henrique Rei Cariongo, inicia toda a dramaturgia vivida pelo embaixador, o general, o Rei, o príncipe, o secretário, Ministro, a Rainha Ginga e os vassallos em busca da conquista pela ocupação de terras.

Na dança dos Congos, a representação do embate se dá durante a passagem das tropas da rainha pelas terras do rei, ocorre o inesperado, a morte do príncipe Sueno, filho do rei Cariongo (ALVES, 2010, p. 138). A transmissão de conhecimento, ensino-aprendizagem das danças tradicionais da Vila de Ponta Negra, tem suas formas baseadas na oralidade e gestualidade. Essas formas ou processos podem se efetivar quase que indiretamente, através do ver e imitar por parte da pessoa que quer aprender a dançar, método esse baseado na tradição.

Fandango designa alguns folguedos populares. Canella (2009) vai dizer que em alguns Estados do Sul do País, como São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, remete a um tipo de festa, baile ou dança. Portanto é uma típica dança do sul do país, de grande influência dos portugueses e dos espanhóis. No litoral, esse tipo de bailado é marcado por coreografias, acompanhadas de instrumentos de corda, tais como viola, violão, cavaquinho e rabeca. Homens e mulheres dançam em uma roda ou em fila, de frente uns para os outros, batendo com os pés ou sapateando e valsando.

Andrade (2002) refere que, no Brasil, a palavra Fandango tem o sentido de baile, com bailados distintos, mas tendeu a nomear danças que se caracterizaram por forte movimentação com batidas dos pés⁴. Cascudo (1998) também assinala que o termo Fandango, no Sul do nosso país, designa danças regionais, registrando-se cerca de cem acepções nessa região. Portanto, os estudos desses dois pesquisadores mostram que, no Nordeste, não se encontra a dança individual ou de par, como ainda existe em parte da Península Ibérica e como é característico no Sul do Brasil. Nessa região, o Fandango é um “auto popular”, chamado também de Bailado dos Marujos ou Marujada e, ainda, Chegança dos Marujos ou Barca.

No Estado do Rio Grande do Norte, a presença dessa manifestação é encontrada desde meados do Século XIX, e uma das partes mais evidenciadas é a história sobre certa Nau Catarineta, uma embarcação que ficou à deriva no Oceano Atlântico, por um longo tempo: “passamos mais de ano e dia”, diz a letra do Fandango de Canguaretama. Por essa

razão, essa manifestação também é conhecida como Nau Catarineta, que é uma das Partes, ou seja, uma das histórias mais lembradas e evidenciadas por estudiosos, espectadores e integrantes do Fandango (CANELLA, 2009).

A Araruna é uma dança tipicamente potiguar. Fundado oficialmente em dia 24 de julho de 1956, o Araruna tem Estatuto registrado em cartório e Sede própria (GURGEL, 1999), o Grupo teve sua definitiva denominação devido a: “[...] sugestão dada pelo folclorista Luís da Câmara Cascudo, em uma reunião realizada em sua residência e que contou com as presenças do prefeito Djalma Maranhão, do professor Veríssimo de Melo e do próprio mestre Cornélio, entre outros” (COSTA, 2008, p. 65). A Sociedade Araruna é reconhecida pelos órgãos culturais do Estado como utilidade pública em âmbito municipal pela Lei 630/56, e estadual, pela Lei 1755/56 (COSTA, 2008). A história das danças do Grupo “Araruna: Associação de Danças Antigas e Semi-Desaparecidas” se confundem com a biografia de seu fundador, coreógrafo e idealizador: o Mestre Cornélio Campina da Silva (1908-2008).

Dentre as danças executadas que ainda hoje compõem o repertório do Grupo, podemos destacar os seguintes números: Araruna, Besouro, Camaleão, Caranguejo, Jara-raca, Maria Rita, Mazurca, Miudinho, Mulher Rendeira, O Bode, Pau-pereiro, Polca, Quadrilha, Rancheira, Sete Rodas, Valsa, Xote.

Santos (2016) diz que, no que diz respeito ao Grupo Araruna, nem todas as danças se limitam somente aos traços clássicos das danças de salão. Logo, elas apresentam outras especificidades simbólicas da tradição potiguar em suas músicas, seus gestos e seus objetos cênicos que revelam como os corpos dançavam, celebravam suas festas, conviviam uns com outros e comungavam sua ancestralidade no bairro das Rocas, Natal/RN.

3. Jornada de despedida

Descrita as brincadeiras/danças populares que estão em atividade no estado potiguar, faz-se necessário, em outras escritas, configurar os aspectos estéticos, estesiológicos e artísticos dessas brincadeiras/danças, assim como dar voz aos sujeitos brincantes/dançantes, em particular as Mestras e Mestres que carregam a tradição do brincar em solo norte riograndense.

Para tanto é preciso vê-los brincar, brincar com eles, experienciar a brincadeira/dança a partir das intersubjetividades da experiência vivida, partilhar com esses

brincantes na experiência imediata do dançar. É afetar-se e ser afetado pela brincadeira, figurinos, chão de terra batida, espacialidades outras não vivenciadas pelo pesquisador.

Referências

ALVES, TEODORA DE ALVES. **Encantos da Vila**: vivenciando saberes: uma experiência com arte, cultura e educação. – Natal, RN: EDUFRN, 2010.

ANDRADE, M. **Danças dramáticas do Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

CANELLA, RICARDO ELIAS IEKER. Poéticas de um saber brincar: a vez e a voz do fandangó. (Tese (Doutorado em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte). Natal, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/>>. Acessado em: 04 de novembro de 2022.

CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

CARVALHO, CECÍLIA BRANDÃO. As bandeirinhas de Touros/RN: tradição e educação sensível (Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Educação, UFRN). Natal, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/>>. Acessado em: 04 de novembro de 2022.

COSTA, GUTEMBERG. **Sociedade de danças antigas e semi-desaparecidas Araruna**: orgulho e patrimônio cultural do RN. Natal: SESC/RN, 2008.

GURGEL, D. **Espaço e tempo do folclore potiguar**. Prefeitura municipal do Natal. FUN-CART: Secretaria do 4º Centenário, 1999.

HERSKOVITS, M. J. **Antropologia cultural**: o homem e seu trabalho. São Paulo: Mestre Jou, 1963. p. 98-108.

LINS, CYRO H. DE ALMEIDA. **“O zambê é nossa cultura” o coco de zambê e a emergência étnica em Sibaúma, Tibau do Sul-RN**. (Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFRN). Natal, 2009.

MELLO, LUIZ GONZAGA DE; PEREIRA, ALBA REGINA MENDONÇA. **O pastoril profano de Pernambuco**. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1990.

SANTOS, HILCA MARIA HONORATO DOS. **Na pisada dos caboclos**: itinerâncias cênicas e corporais (Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRN). Natal, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/>>. Acessado em: 04 de novembro de 2022.

SANTOS, ILANA SUELY DOS. **Memórias nos corpos e lugares de memória: sob o olhar da dança dos Congos de Calçola da Vila de Ponta Negra**. (Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRN). Natal, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/>>. Acessado em: 04 de novembro de 2022.

SANTOS, EMANUELLE JUSTINO DOS. **A tradição do Grupo Araruna**: compondo proposições estéticas sobre o corpo, a dança e a educação física. (Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação Física. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências da Saúde). Natal, RN, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/>>. Acessado em: 04 de novembro de 2022.

SPRADLEY, J. **The ethnographic interview** Forth Worth: Hancourt Brace Jovanovich College, 1979.

VIEIRA, M. S. **Pastoril**: uma educação celebrada no corpo e no riso. Jundiaí, SP: Paco Editorial: 2012

ANÁLISE COMO PRÁTICA CINE-COREOGRÁFICA – A PARTIR DE OBRAS DE SILVINA SZPERLING

Maryah dos Santos Figueiredo¹
Alba Pedreira Vieira²

RESUMO

Nesse artigo compartilhamos reflexões de poéticas corporificadas por meio da análise de duas obras, *Szis* (2005) e *Chámame* (2008), de Silvina Szperling, artista potencialmente pioneira do campo da videodança latinoamericana no decorrer das décadas de 1990 e 2000. A partir de inquietações iniciais para processos de investigação e criação no campo da videodança, sobretudo de artistas mulheres na América Latina, abordamos nesse texto uma proposta de análise cine-coreográfica, recorte de uma pesquisa que segue em andamento. Ao realizarmos a prática como pesquisa na análise em videodança, percebemos que a pré-análise cine-coreográfica abre espaços para o criar, fazer e pensar esse campo. Além disso, é também uma via para processar sentimentos, emoções, pensamentos do e com o corpo neste encontro inicial com as obras selecionadas.

Palavras-Chave: Videodança; Análise Cine-Coreográfica; América Latina; Silvina Szperling.

ABSTRACT

In this article we share reflections on poetics embodied through the analysis of two works, *Szis* (2005) and *Chámame* (2008), by Silvina Szperling, a potentially pioneering artist in the field of Latin American screendance during the 1990s and 2000s. Starting from initial concerns for research and creation processes in the field of screendance, especially of women artists in Latin America, we approach in this text a proposal for a cine-choreographic analysis, part of a research that is still in progress. When we carry out the practice as research in screendance analysis, we realize that the cine-choreographic pre-analysis opens spaces for creating, doing and thinking in this field. Furthermore, it is also a way to process feelings, emotions, thoughts of and with the body in this initial encounter with the selected works.

Keywords: Screendance; Cine-Coreographic; Latin America; Silvina Szperling.

1. Videodança

A videodança é um campo de investigação relativamente recente, que se impulsiona a partir da década de 70 imbricada a outros universos artísticos, tais como, a dança contemporânea, a videoarte, a instalação, a performance, as artes visuais e outras manifestações transdisciplinares e multimídias. Desde a invenção do cinema no século XIX, encontramos uma larga história de investigação entre o corpo, o movimento, a câmera e a tela os quais permitiram o nascimento do que hoje conhecemos como videodança e que continua

¹ Mestranda em Artes Cênicas com orientação da Profa. Dra. Alba Pedreira Vieira pela UFOP (bolsista pela UFOP). Bailarina, atriz, realizadora audiovisual e artista educadora. Diplomado Internacional em Coreocinema pelo Festival Agite y Sirva (México, 2020). Bacharel em Dança pela UNESPAR (2012) e formada em balé clássico e dança contemporânea pela Escola de Danças do Teatro Guaira (2009).

² Professora, artista e pesquisadora do Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa, e dos programas de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto e em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Membro da Equipe Editorial da Art Research Journal. Publicou quatro livros e tem trabalhos artísticos e acadêmicos apresentados em mais de 12 países.

abrindo diferentes vertentes de análises do saber, criar, pensar processos de criação.

Compreendemos por uma obra de videodança, a resultante do desenvolvimento do diálogo entre duas linguagens: dança e audiovisual. É já conhecida e registrada a história e larga experiência internacional de pesquisadores e artistas estrangeiros nesse campo expandido; em menor escala, a videodança latino-americana, a qual tem se intensificado e, assim, despertou nosso interesse investigativo. Nesse artigo, apresentamos considerações de uma pesquisa em andamento que explora relações das seguintes obras de Silvina Szperling, *Szis* (2005) e *Chámame* (2008), pois ambas dilatam barreiras entre arte e tecnologia. Nossa pesquisa se propõe a analisar essas relações de forma corporificada, pois o saber do corpo é tido como protagonista.

1.2. Videodança e América Latina: contribuições de Silvina Szperling

Este estudo ressalta as produções de mulheres latino-americanas que se aproximam do conceito de corporificação. Compreendemos com Vieira e Bond (2021, p. 43) que a corporificação pode ser uma forma de pensamento ou conhecimento do corpo, o qual vem sendo expresso de diferentes formas; para as autoras, o corpo ‘filosofa’ por meio de “(sens)ações, emoções e estados, movimentos e gestos e por meio de conexões que estabelece consigo, com outros corpos e com o mundo.” Esse entendimento do dançar como filosofar nos parece apropriado para caracterizar o trabalho da argentina Silvina Szperling. Ela é fundadora e diretora do ‘Festival Internacional VideodanzaBA’, o mais antigo festival de videodança da América Latina, membra do Circuito Videodanza MERCOSUR e da REDIV- Red Iberoamericana de Videodanza. Consideramos a artista uma das pioneiras na Argentina e na América Latina no campo da videodança. Ela participa de curadorias de videodança na Argentina, em outros países da América Latina, e em diversos festivais e encontros na América e Europa. Várias de suas videodanças foram premiadas, com destaque para: *Temblor* (Melhor Edição da Secretaría de Cultura de la Nación) e *Chámame* (prêmios La mujer y el cine, La noche del corto; IMZ/Cinedans, Amsterdam). *Temblor* (1993), obra pioneira da artista, foi resultado de uma oficina de Video Danza para Coreógrafos orientada por Jorge Coscia na Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Esse momento foi um marco na trajetória dela - que até então, atuava como coreógrafa cênica - quando começou a se dedicar à criação gestão e docência em videodança (SZPERLING, 2014).

No artigo “Videodança na América Latina: um testemunho”, Szperling se recorda que na década de 90, na tentativa de se comunicar com artistas e gestores culturais latinoamericanos no campo da videodança, encontrou dificuldades, escassez, falta de canais de comunicação (SZPERLING, 2010). Depois ao traçar um panorama da produção, difusão e circulação de videodança na América Latina até 2010, ela retrata:

À medida que a videodança vai crescendo em quantidade e qualidade no subcontinente latinoamericano, não somente os artistas se questionam sobre essa linguagem, sobre como cada um seguir seu próprio caminho e abordar sua própria obra, como também pessoas provenientes da academia e de outros lugares mergulham nesses pensamentos e reflexões (SZPERLING, 2010).

Quando em uma entrevista, o pesquisador Andrés Felipe Mejía López pergunta o que é videodança para Silvina Szperling, a artista responde que para ela a videodança é uma linguagem mista, híbrida, na qual elementos da linguagem audiovisual e elementos de dança interagem, o que abre para muitas possibilidades em um campo de composição mútuo em que podem se conformar vários estilos (MEJÍA LÓPEZ, 2015).

A seguir descrevemos as duas obras selecionadas para, posteriormente, apresentarmos uma proposta de pré-análise das mesmas de forma corporificada.

2. Sobre Szis (2005)



Figura 1. Still da videodança Szis.

Fonte: <<https://youtu.be/mrHW4ciAGek?si=G1KpFJ9QIRTNiD8Q>>.

Em Szis (2005), Szperling nos apresenta uma viagem através de três gerações de mulheres. Nessa obra, como consta em sua sinopse, há uma forte conexão com sentimentos como compaixão, amor, ódio, competição. A videodança apresenta três performers que são Rosita, Silvina e Lucía – sua mãe, ela mesma e a filha da artista na vida real. As performers interpretam sua verdadeira relação. Ao invés de criar um enredo de ficção para que os espectadores entendam isso, o que perpassa é um processo de experimentação através de sentimentos reais que ocorrem entre as três.

Ao som de um acordeon, a obra inicia com a sombra das três mulheres, uma atrás da outra, penteando os cabelos umas das outras, simultaneamente. Alterna-se para um plano detalhe dos olhos da mulher mais velha até a mais jovem. Elas se revelam em um gesto de pentear que se expande, mirando a câmera, depois um espelho, e se olham entre elas. Uma espelha a outra. Compartilham fragmentos de conversas, como confidências trocadas. Risos em seus rostos. A mulher mais velha canta, sobrepondo o som do acordeon, e surgem imagens de arquivo, vídeos mais antigos e fotografias que se mesclam: saia xadrez ao sol, varal esvoaçante, cores tom pastel, festa de aniversário, fotos antigas de mulheres em preto e branco, dança de uma criança no quintal.

O cenário alterna. Vó e neta aparecem em meio primeiro plano e plano detalhe na cozinha mexendo em ovos, farinha, fazendo massa. Suas mãos repetem o movimento, sincronizadas. Bolinhos a fritar, depois fatiar o queijo. Música cresce, intensifica. Em um estúdio, as três estão reunidas. A mulher mais velha fala as palavras: “palabras”, “chicos”, “crescen” e a partir daí, as três dançam uma partitura de gestos com essas palavras. São movimentos que identificamos como dança contemporânea, e de um modo despretençioso, leve, brincante entre elas. A câmera é dinâmica, em movimento constante. Mãe e filha ensaiam no estúdio um dueto, com gestos mais animais. Sons guturais emergem na paisagem sonora. Em seguida, aparecem em um espaço aberto em meio a uma natureza desértica. Elas se empurram, se puxam, se conduzem, em uma dança entre o ensaio da cena, o treino, e a cena mesmo, entre jogo e disputa. Se movimentam em níveis espaciais alto, médio, baixo.

Ao final seguem em quatro apoios (mãos e pés no chão) se confrontando até que a mãe apoia a cabeça nas costas da filha e seguem juntas em uma mesma direção em um plano aberto. Ao final assistimos aos três dorsos nus dessas mulheres que estão de costas para a câmera. Intercalam cenas de uma dança que faz um desenho centrípeto de círculos

no espaço entre elas em plongée absoluto. Segue para um plano detalhe em que suas mãos se tocam, se aproxima o contato de suas peles, abraços, e olhares ternos.

3. Sobre *Chámame* (2008)



Figura 2. Still da videodança *Chámame*.

Fonte: <<https://youtu.be/ChyNEPvblcc?si=0CYaZuEFJllpd4Nk>>.

O título *Chámame* da videodança de Silvina Szperling em parceria com sua irmã Susana Szperling, é um jogo de palavras entre a palavra espanhola "llámame" (me chame) e o ritmo folclórico chamamé. Segundo a sinopse, a obra apresenta uma mulher camaleônica, capaz de confundir-se com as plantas e os peixes. Essa mulher oscila entre o símbolo de heroína e ao mesmo tempo vítima dos acontecimentos, em especial a um pescador que a resgata de um afogamento no rio.

Alina Mazzaferro (2008), acrescenta que *Chámame* conta a história de uma aventureira que se deixa levar pela correnteza, para viver acontecimentos mais extravagantes e fantásticos, inspirada pela exuberância da vegetação do Litoral. Szperling relata que esta personagem, interpretada por sua irmã Susana, está entre inocente e picaresca. Sob uma atmosfera muito quente, a obra conota humor, sensualidade, e um universo particular, nos envolvendo a uma narrativa absurda e encantadora (MAZZAFERRO, 2008).

Chámame inicia como uma dança-relato - uma história contada em modo cine-coreográfico, ao que finaliza com festa e dança, com destaque para a protagonista e amigas dançarinas vestidas tipicamente e ao som de chamamé. Há nesse final um clima quase de videoclipe (nesse caso, completamente autêntico). A videodança apresenta-se com meta-narratividade - a obra fala de si - como objeto de análise de si mesma. A protagonista performer em uma dança-verborrágica (dança em articulação com a fala todo o tempo) revela sobre o que lhe passou. Ela explica, e faz comentários ininterruptadamente (com narrativa verbal, corporal, visual), enquanto imagens em movimento desse relato vão sendo apresentadas em sobreposição, e justaposição com o lugar desde onde ela (se) narra - uma sala/quarto rodeada de elementos que contemplam sua história. Não se sabe bem quando nessa narrativa é presente, passado, recordação, projeção, invenção. Há um jogo entre elementos naturais e artificiais, repetição de movimentos e frases em diferentes planos, ou por interferência da edição. Há uma distorção proposital que muitas vezes se expressa com exageros entre o que é narrado e as imagens que aparecem para representar momentos da narração.

4. Pré-análise corporificada

Compartilhamos um recorte da pesquisa em andamento para a experiência de pré-análise das duas videodanças já apresentadas de Szperling: *Szis* (2005) e *Chámame* (2008).

Para uma linguagem emergente buscamos uma abordagem metodológica de análise emergente. De que ferramentas, parâmetros, elementos cine-coreográficos podemos nos servir para ampliar nossa percepção de análise de obras de videodança e complexificar a própria prática de análise de peças audiovisuais de dança, e de processos de criação em videodança? Como uma prática de análise dessas obras ampliam nossa compreensão acerca do campo onde atuamos, como artistas e pesquisadoras? Essas são questões que abordaremos a seguir, sem termos a pretensão de trazeremos respostas definitivas e universais.

4.1. Uma análise cine-coreográfica; perspectivas metodológicas

Observando produções que unem tecnologia, dança e audiovisual em obras que circulam em diversos festivais, exposições, plataformas presenciais e *online*, percebemos um crescimento constante desse conhecimento no cenário artístico internacional na última década e, sem dúvida, nesses últimos três anos, durante e após a pandemia pelo Covid 19. O campo da videodança amplia seu escopo, com uma variedade imensa de trabalhos, o que nos leva a repensar nosso posicionamento e desejos como criadoras, artistas, pesquisadoras. Que temas, questões, perspectivas, narrativas (urgentes e latentes) nos atravessam? Ao que nos permitimos dar vazão, o que desejamos dizer, provocar, expressar? Uma análise crítica para o movimento videodancístico com sua história e contexto são instigantes. A produção, difusão, expansão e acesso para obras de videodança são importantes e relevantes, mas tão quão importante, ao nosso ver, se faz pensar e refletir na qualidade das obras e de seus processos de criação, de forma crítica, em trabalhos que integram dança e audiovisual.

Propor uma experimentação prática de pré-análise para obras importantes no cenário da videodança na América Latina dessas últimas décadas, nos faz (re)visitar modos de criação, destacar caminhos e produções já consolidadas neste campo e refletir sobre nosso fazer, criação e pesquisa em videodança na atualidade. Já vivemos imersas(os) na saturação de imagens em telas que nos acompanham (intencionalmente ou não), sejam elas publicitárias, comerciais, audiovisuais de entretenimento, *streamings*, plataformas diversas, redes sociais. O acesso aos dispositivos, nos quais podemos gravar imagens, áudio, editar, exibir, se torna cada vez mais acessível e sofisticado tecnologicamente. A importância de levantar questionamentos e provocações para aprofundar nossas questões mais verdadeiras e sensíveis como artistas pesquisadoras se faz latente.

Nesses últimos anos, em nossas trajetórias, produzimos e pesquisamos videodança, assistimos a uma gama diversa e numerosa de obras de videodança, aportamos produções escritas, livros, artigos de videodança, participamos de festivais e eventos de videodança, acadêmicos e não-acadêmicos, compartilhamos com diferentes artistas e coletivos latinoamericanos saberes e experiências desse campo. Buscamos estar atentas, abertas, porosas, nesta atualização dos modos de fazer e criar, levando em conta toda uma produção que nos antecede e nos é contemporânea, obra-memória-arquivo-vivo que temos de história e criação em videodança.

Levando em conta nosso repertório de experiências e saberes artísticos que podem ser dos mais específicos e/ou transdisciplinares, nos propomos mirar o que está em jogo nas criações videodanças que escolhemos experimentalmente analisar: *Szis* e *Chá-mame* de Szperling. Urge a necessidade de (nos) aprofundar, e seguir com rigor e sensibilidade artística nessa pesquisa. Nós lançamos ao risco, porque não nos apoiamos em um escopo de procedimentos e conceitos pré-estabelecidos para uma análise videográfica. Ao contrário, nos colocamos no lugar de seguir em direção ao desconhecido. Assim, evidenciamos a experimentação para encontrar caminhos, metodologias possíveis de criação e análise reflexiva de videodanças.

Partimos do encantamento, inquietude e curiosidade ao nos depararmos com essas obras que escolhemos analisar. Que seres vivos/não vivos, humanos e não humanos, estão presentes a cada enquadramento? Como está a luz? A que distância a câmera se apresenta de seus pares às quais se relaciona? Que paisagem sonora se faz presente? Que outras e diferentes perguntas emergem quando e enquanto assistimos a cada obra? Ativam-nos muitas perguntas, o que desemboca em pulsões e impulsões, sensíveis, amorosas, existenciais. Esta possibilidade de um modo de análise corporificada nos aproxima às obras de modo a nos envolvermos e encontrarmos aberturas e potência de criação e reflexão. Colocamos arte em intimidade com a pesquisa científica.

Nomeamos por análise cine-coreográfica essa proposta que ainda está no seu curso de germinação. Experimentamos uma fase inicial dessa jornada investigativa que se configura a partir de uma perspectiva metodológica da prática como pesquisa, proposta que tem se alargado no Brasil, em especial na área da Dança (com pesquisadoras como Alba Vieira, Ana Terra, Ciane Fernandes, Cristina Fernandes Rosa, Silvia Geraldi). Por meio de uma análise em movimento, isto é, propondo espaços e aproximações, dispositivos para traçar reflexões, a prática compõe a análise, e a análise é prática, com especificidades que vamos tratar no transcorrer do texto.

Segundo Brad Haseman, pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Sobre estes pesquisadores:

Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista e idiossincrático. Isso não quer dizer que esses pesquisadores trabalham sem maiores agendas ou aspirações emancipatórias, mas eles evitam as limitações das correções de pequenos problemas e das exigências metodológicas rígidas no primeiro momento de um projeto (HASEMAN, 2015).

Para a pesquisadora María José Contreras Lorenzini, a prática como pesquisa é uma abordagem metodológica emergente com um modo de produzir conhecimento que surge a partir dos corpos e suas transformações, justificando sua aplicação em diferentes campos disciplinares (LORENZINI, 2013).

Nossa intenção é engajar nossos corpos, nós mesmas, em tudo o que nos constitui para essa análise-prática. É por e através do corpo, da investigação iniciada a partir da prática, que identificamos e desenvolvemos os dispositivos para analisarmos cada obra de videodança selecionada em sua especificidade. A metodologia se dá no curso da ação de pesquisa, na medida que praticamos e reflexionamos sobre essa prática.

4.2. Pré-análise – cine-coreográfica

Organizamos etapas da realização dessa proposta de análise cine-coreográfica: pré-análise, análise inter(mediá)ria, (re)escritura, desbordes. Na pré-análise, fazemos anotações iniciais (escritas corporificadas) sobre elementos (técnicos e expressivos) cine-coreográficos que observamos na obra de videodança a se analisar. A análise inter(mediá)ria se estabelece na fase interposta do processo a qual propõe uma observação mais atenta e o registro de elementos os quais nos parecem mais interessantes e significativos da obra, observados de maneira constante e sistemática. Na fase da (re)escritura é primordial o conhecimento tácito em que o corpo poético é protagonista da análise escrita processual, reescrita, escrita final que nunca é a acabada, mas um “final temporário”. A fase dos desbordes, é o que sobra, o que excede, o que extravasa desse processo de análise, que não é incluído na análise escrita “final temporária”, mas abre possibilidades para se repensar a própria análise, e processos de criação em videodança. Inclusive os próprios.

Nesta altura da pesquisa e experimentação fazemos o recorte para a pré-análise que é a fase que nos debruçamos e trabalhamos mais solidamente até aqui.

Para a pré-análise da videodança Szis selecionamos as seguintes ações a compartilhar:

1. Presença

- Acomodar o corpo em frente à tela onde vai ser exibida a videodança (*notebook*), deixar os fones de ouvido à disposição. O corpo sentado na cadeira, em cima dos ísqueos, coluna “cresce” direção cima-baixo, pés em contato com o chão, algumas respirações profundas.

- Manter os olhos fechados por 5 minutos com atenção à respiração, às sensações do corpo, a microajustes necessários para se acomodar a postura (permanecer sentada).

2. Ouvir/ver

- Abrir os olhos, posicionar os fones de ouvido, assistir sem pausa à videodança *Sziz* com duração de 11 minutos.

3. Nomear

- Ao finalizar escrever três palavras ou pequena frase - manifestação de significado – o que mais espontaneamente surgir ao recém assistir à obra.

4. Filmar

- Experimentar movimentos de câmera os quais recorda conter na obra que assistiu, livremente no espaço, sem usar uma câmera, apenas com a intenção nas mãos de videografar no espaço, partindo desses movimentos.

5. Dançar o nomear

- Escolher uma das palavras ou frase escritas e gravar imediatamente com a câmera um vídeo de 1 minuto, dançando com a câmera, um dueto corpo-câmera impulsionado pela palavra/frase escolhida e pelos movimentos explorados anteriormente.

6. Salvar

- Transferir o arquivo do vídeo da câmera para o computador.

7. Revisitar - Assistir à obra *Szis* novamente. Assistir ao vídeo de 1 minuto gravado.

8. Dialogar - Escrever, desenhar, registrar impressões sobre toda a experiência.

9. Aprofundar

- Assistir à obra *Szis* pela terceira vez, gravar um áudio simultaneamente enquanto assiste, fazendo uma descrição da obra em fluxo com o máximo de detalhes possíveis cine-coreográficos. Escutar o áudio gravado e selecionar trechos a escrever em fluxo sobre a obra.



Figura 3. Registro da prática pré-análise da videodança Szis.
Fonte: Arquivo Pessoal de Maryah dos Santos Figueiredo.

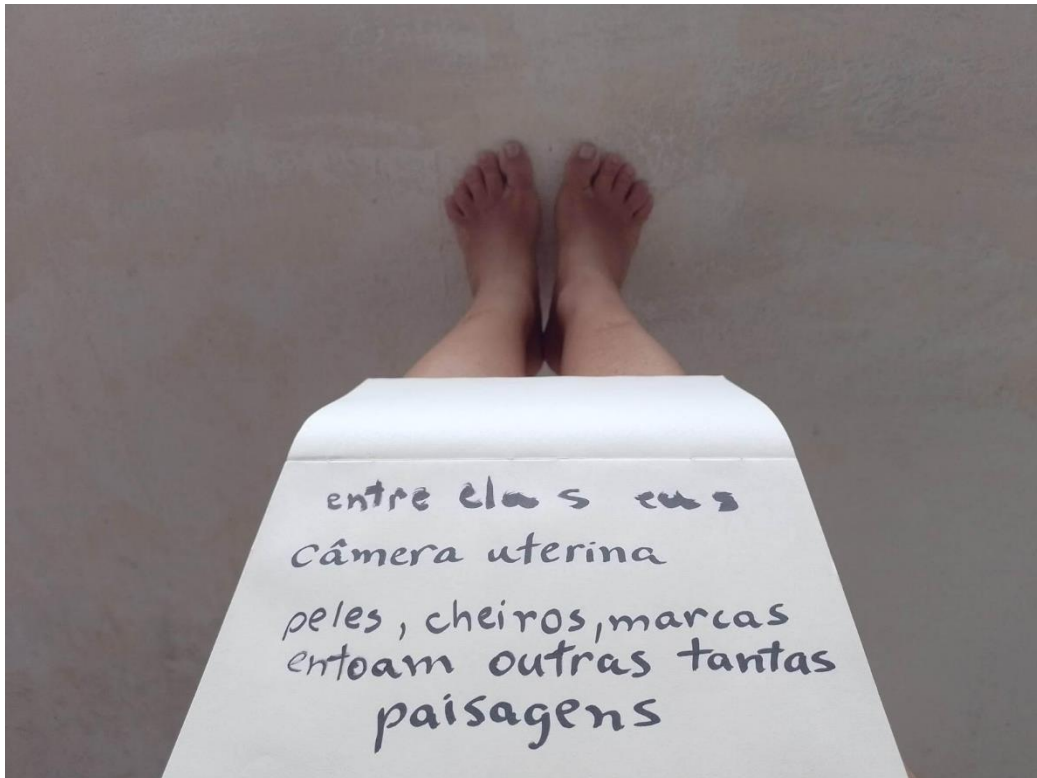


Figura 4. Registro da prática pré-análise da videodança Szis.
Fonte: Arquivo Pessoal de Maryah dos Santos Figueiredo.

À videodança *Chámame* realizamos a pré-análise com as seguintes ações baseando-nos no fluxo descrito anteriormente:

- Deixar o notebook (no chão) e fones de ouvido prontos para assistir à videodança.
- Mover o corpo por 15 minutos sem pausa, alternando níveis no espaço (baixo, médio, alto), alternando apoios do corpo no chão com partes diferentes e alternando velocidade. Movimentação livre - mover o que dá vontade de mover.
- Sentar no chão em frente à tela, posicionar os fones de ouvido, assistir sem pausa à videodança *Chámame* com duração de 9 minutos.
- Ao finalizar escrever sobre as sensações, recordações da obra recém assistida em fluxo livre e sem pausa durante 1 minuto.
- Ler em voz alta o que foi escrito como detonador/gatilho para seguir falando em um improviso de fala e dança - fala automática enquanto dança em fluxo livre, por 5 minutos.
- Em silêncio, seguir dançando e perceber o que vai se tornando mais presente, latente enquanto se movimenta.
- Voltar para o texto escrito. Exercício da borracha: apagar o que achar desnecessário. Guardar as palavras necessárias.
- Assistir novamente à videodança *Chámame*. Ficar um minuto em silêncio de olhos fechados. Escrever as impressões da obra assistida.

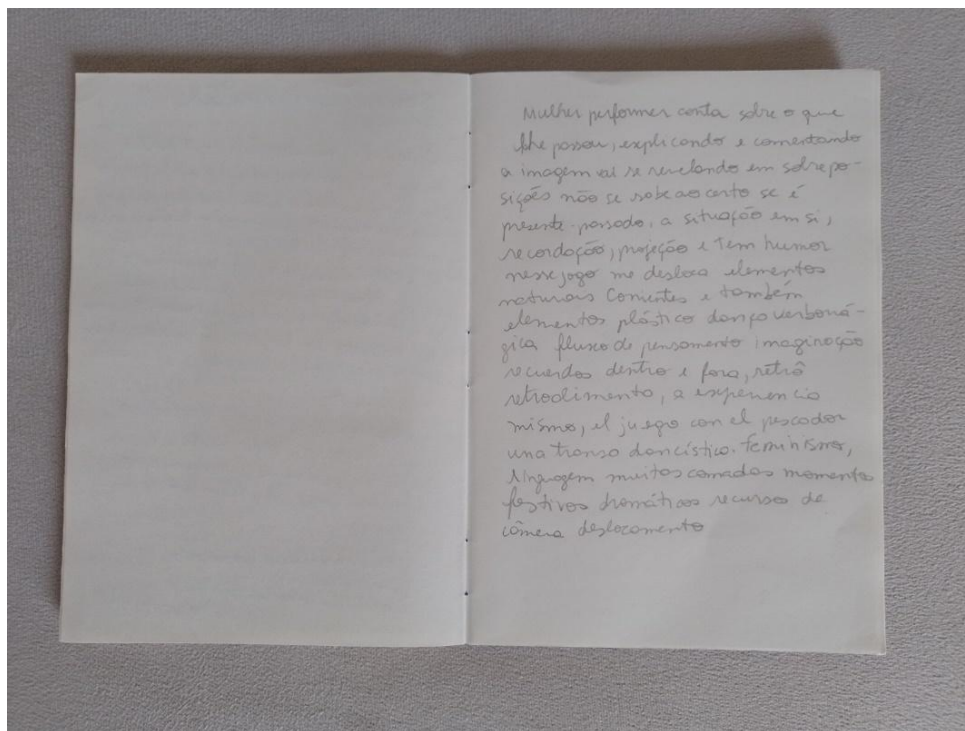


Figura 5. Registro da prática pré-análise da videodança *Chámame*.

Fonte: Arquivo Pessoal de Maryah dos Santos Figueiredo.

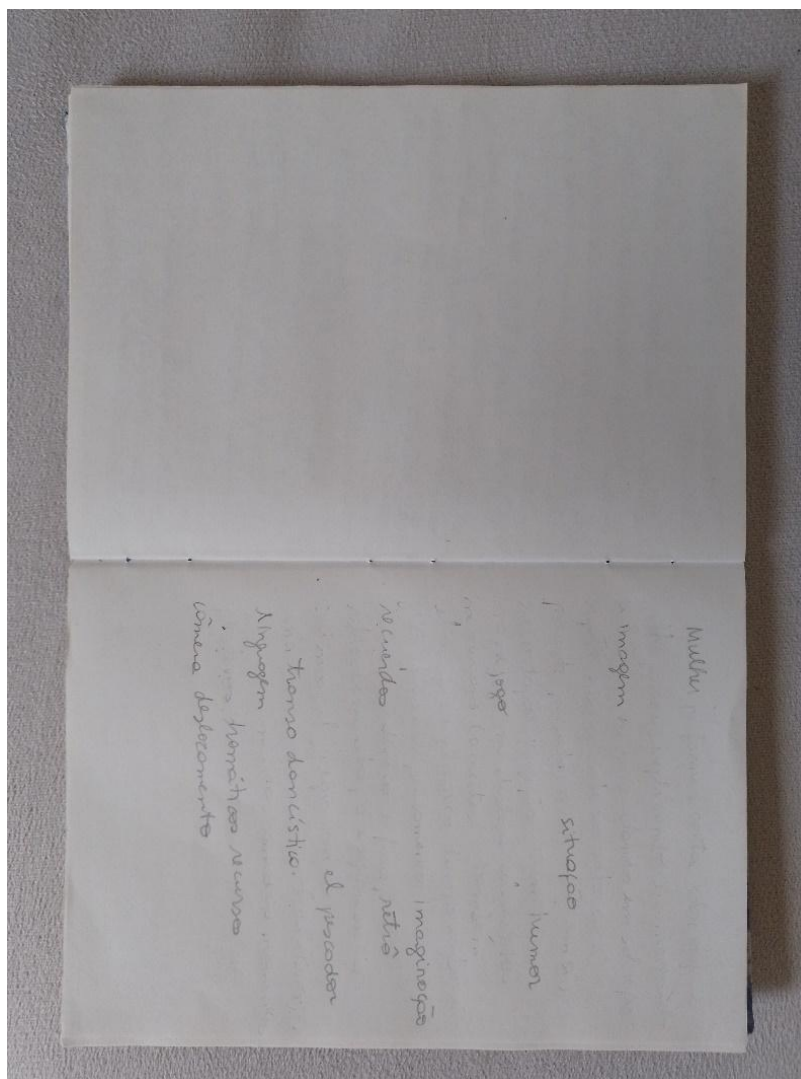


Figura 6. Registro da prática pré-análise da videodança Châmame.

Fonte: Arquivo Pessoal de Maryah dos Santos Figueiredo.

5. Reflexões em ação

A videodança como um campo de experimentação artística e de criação híbrida, combina elementos da dança (qualidades de movimento, tempo, espaço, ritmo, dinâmicas) e elementos do audiovisual (planos, movimentos de câmera, luz, edição, paisagens sonoras, texturas da imagem) que se relacionam entre si, de diferentes modos a depender da proposta de criação. Nessa perspectiva, percebemos os elementos do audiovisual com potencial para dançar – pontos de vista, planos, movimento da câmera e edição de imagem e som também podem ser concebidos como expansão coreográfica. Ao realizarmos a prática como pesquisa na análise em videodança, percebemos que a pré-análise cine-coreográfica abre espaços para o criar, fazer e pensar esse campo. Além disso, é também uma via para

processar sentimentos, emoções, pensamentos do e com o corpo neste encontro inicial com as obras selecionadas.

A pré-análise apresentada nos conduziu a algo tangível, à escrita, e ao desenvolvimento de poéticas. Ao mesmo tempo, demos espaço para o intangível: o conhecimento tácito que não se traduz em palavras pois, mais que escrever e reescrever, foi preciso permitir que a obra se inscrevesse em nós, a partir da nossa escuta e mirada, com todo o nosso corpo poroso e flexível para o que os fluxos de troca revelassem.

Cada obra selecionada “pediu” um tipo de análise. Identificamos procedimentos ou parâmetros comuns ao analisar as videodanças, e outros que passam a fazer sentido de acordo com que cada obra descortina pelas suas especificidades. Criamos nossa própria metodologia para observar, analisar e ampliar vocabulários, modos de ver, escutar, mover, registrar, nos relacionarmos com obras de videodança. A pré-análise corporificada se estabelece de um modo abrangente, pois se entende a obra como um fluxo, um conjunto cine-coreográfico compreendido como um corpo orgânico em constante transformação a partir das relações que estabelece. Nessa fase inicial mantemos a confiança do encontro com o inesperado, o desconhecido.

A partir de exercícios cine-coreográficos e de (re)escritura (no papel, tempo e espaço) reconhecemos nas obras em análise: movimentos dos corpos, movimento da câmera corporificada (corpo-câmera), paisagem sonora, espacialidade, temporalidade, narrativa cine-coreográfica. Ainda na pré-análise passamos por registros de decupagem quando fragmentamos a peça audiovisual em menores partes - através da (re)escrita, áudio-descrição, desenhos, esboços, registros audiovisuais. Também fizemos ‘costuras’ que possibilitam um sentido para as imagens em movimento que experienciamos através da tela. Significados móveis, em trânsito; talvez possamos nomear por hora assim.

6. Considerações Finais

Para a realização desse artigo, escolhemos compartilhar experiências e reflexões com o recorte para esta etapa da prática de pré-análise cine-coreográfica, em que nos encontramos no momento, e entre nós. Lançamos mão da Prática como pesquisa que nos parece uma oportunidade prazerosa e enriquecedora por nos provocar a experimentar, jogar com os elementos e noções compartilhadas na intersecção da dança e audiovisual por meio de experimentações que envolvem som, escrita, imagem, movimento, corpo, câmera,

corpo-câmera, duetos, pares, encontros, concatenação de narrativas, intervenções. Todas essas possibilidades nos convocam a uma produção de imaginários compartilhados. Estes são detonadores de criação com os quais percebemos outros sentidos e ideias para seguir em experimentação, análise e reflexão, e nos permitem olhar para a videodança e também ver o mundo de maneira interessante e complexa.

Szperling apresenta em suas obras imagens de potência e sensibilidade na relação entre corpo, espaço, câmera e imagem como possibilidade de ressignificação de sentidos e realidades na construção de narrativas em que qualidades corporais excedem para todas as instâncias da obra. *Szis* é uma videodança atravessada pelo documental com muitos elementos audiovideográficos, com materiais de arquivo, fotografias. *Chámame* se apresenta como uma videodança que joga com o ficcional, o hiperbólico. Em *Szis*, Silvina atua como diretora e performer, imprimindo suas perspectivas desde a concepção à presença, como criadora por trás e em frente às câmeras, “confabulando” e levantando a potência de legados femininos. *Chámame* é protagonizada por sua irmã, artista e também pesquisadora Susana Szperling, e se revela uma obra encantadora nessa feliz parceria de mulheres e temáticas feministas. Silvina Szperling dessa vez por trás das câmeras.

O modo em que se relacionam o movimento, a paisagem sonora, a coreografia da câmera em cada uma dessas obras permite esboçar um tipo de funcionamento que dá conta da particularidade e do desenrolar poeticamente convocante nas obras de Silvina Szperling. A prática de análise corporificada para essas obras nos abre possibilidades para novas configurações de criação e pesquisa em videodança ou na relação de dança e tecnologia; gera novos diálogos com os quais podemos indagar acerca de parâmetros e ferramentas que possibilitam experimentar, investigar, para analisar videodanças tendo em conta os saberes do corpo.

Outro ponto relevante, que não demos enfoque nesse texto, mas que é importante apontar, é a relação das obras de Szperling com feminismos. Nas suas obras se evidenciam uma fricção e mesclar, entre arte e vida, pessoal e político como mulher artista. Não se trata de afirmar ou categorizar as videodanças de Silvina Szperling como feministas, mas compreender que em suas obras, e especificamente nestas duas que analisamos, ressoam ideias feministas que se expressa, em suas poéticas e perspectivas. A artista elabora condições de mulheres, relações de mulheres e sua própria condição da qual não pode se desvencilhar. Interessante pensar que as próprias teorias feministas podem se nutrir dos trabalhos artísticos, estes podem enriquecer as teorias.

Pretendemos nas próximas etapas dessa pesquisa em andamento aprofundar a prática de análise cine-coreográfica a fim de contribuir com o estado da arte em processos de criação em videodança que se aliam a perspectivas de transformação, corporificação e qualificação desse campo expandido.

Referências

HASEMAN, BRAD. Manifesto pela pesquisa performativa. **Resumos dos Seminários de Pesquisa em Andamento PPGAC/USP**, v.3.1, 2015.

LORENZINI, MARÍA JOSÉ CONTRERAS. **La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latino-americana**. Poiésis, jul.-dez. 2013.

MAZZAFERRO, ALINA. **Os videos Speedmaster y Chámame, de Susana y Silvina Szperling**. 2008. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/13-10501-2008-07-01.html>>.

MEJÍA LOPEZ, A. F. VIDEODANZA. **El movimiento en el cuerpo múltiple**. Artes La Revista, 2015, 90–107. Disponível em: <<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24304>>.

SZPERLING, SILVINA. **Clase Magistral Silvina Szperling sobre Videodanza**. Publicada em 31 de out. de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jqT_a8U0IXo>. Acesso em: 26 de janeiro de 2023.

_____, SILVINA. **Videodança na América Latina: um testemunho**. In: Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: Imagens e Movimentos / organização Cristine Greiner, Cristina Espírito Santo e Sonia Sobral. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

VIEIRA, A. P., & E. BOND, K. (2021). Dramaturgia do cóccix na videoperformance Ábar. **Repertório**, v.1, n.36. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/38207>>. Acesso em: 25 de setembro de 2022.

O CORPO COMO MENSAGEIRO DA PESQUISA EM DANÇA DO BPI

Mariana Jorge¹
Larissa Turtelli²

RESUMO

Essa comunicação pretende abordar algumas características do Processo BPI (Bailarino-Pesquisadora-Intérprete) relativas aos procedimentos de pesquisa e linguagens corporais alcançadas. A partir da pesquisa prática e teórica, desenvolvida pela primeira autora com orientação e direção da segunda autora, são apresentadas reflexões acerca dos conteúdos humanos que emergem nos laboratórios dirigidos dessa pesquisa e suas relações com outros processos do BPI. Por meio do aprofundamento do trabalho com as gestualidades, as intenções e as ações, os movimentos e os estados corporais começam a revelar uma mensagem proferida pelo corpo. Como num desenvolvimento transcendente, que vai além das individualidades da dançarina e da diretora, ele anuncia suas mensagens entrecruzando histórias de muitas pessoas. O desenvolvimento corporal e sensível a partir de conhecimentos provindos de tecnologias ancestrais, contribui para que as/os artistas que vivenciam o Processo revisitem as memórias e saberes encrustados em seus músculos e ampliados na interligação com uma coletividade. O trabalho da Anatomia Simbólica, com base em movimentações ligadas às relações com a terra, assim como de construção de recursos de sobrevivência, proteção e transcendência, ativa saberes ancestrais corporificados acessíveis a partir de parcelas do inconsciente pessoal que se tornam conscientes. A individualidade se abre para o coletivo. Por esse caminho, o corpo mensageiro traz consigo humanidades invisibilizadas socialmente, mas cheias de força e ensinamentos. Na pesquisa em dança do BPI as corporeidades desenvolvidas se expandem ao ecoar semelhantes enredos vividos numa complexa diversidade de realidades sociais e culturais.

Palavras-chave: Dança; Processo de Criação; Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI).

ABSTRACT

This communication intends to address some characteristics of the BPI Process (Dancer-Researcher-Performer) related to research procedures and achieved body language. Based on the practical and theoretical research, developed by the first author with the guidance and direction of the second author, reflections are presented on the human contents that emerge in the laboratories directed by this research and their relations with other BPI processes. By deepening the work with gestures, intentions and actions, movements and bodily states begin to reveal a message uttered by the body. As in a transcendent development, which goes beyond the individualities of the dancer and the director, he announces his messages intersecting stories of many people. The bodily and sensitive development based on knowledge derived from ancestral technologies, helps artists who experience the Process to revisit the memories and knowledge embedded in their muscles and expanded in their interconnection with a community. The work of Symbolic Anatomy, based on movements linked to relationships with the earth, as well as the construction of survival, protection and transcendence resources, activates embodied ancestral knowledge accessible from portions of the personal unconscious that become conscious. Individuality opens up to the collective. Along this path, the messenger body brings with it socially invisible humanities, but full of strength and teachings. In BPI's dance research, the corporeities developed expand by echoing similar plots lived in a complex diversity of social and cultural realities.

Keywords: Dance; Creation Process; Dancer-Researcher-Performer (BPI).

¹ Doutoranda PPG Artes da Cena IA/UNICAMP.

² Professora PPG Artes da Cena IA/UNICAMP.

1. Introdução

A pesquisa em dança realizada pelo Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) se dá na elaboração de uma criação artística atrelada ao desenvolvimento pessoal das artistas envolvidas, portanto seu processo acontece no corpo da/o dançarina/o em sua integridade. No trabalho de desvelamento, aceitação e fortalecimento de uma identidade corporal da pessoa que dança - por meio de treinamentos técnicos, pesquisas de campo e laboratórios dirigidos - a criação artística, nutrida sensível e corporalmente pela/o dançarina/o e pela direção, começa a tecer fios que trazem para perto, conectando, determinados conteúdos humanos que vão além de uma individualidade específica, ao mesmo tempo que modelam cada vez mais o corpo da/o dançarina/o na investigação dos sentidos geradores de movimento e poesia. O produto cênico é assim uma consequência da elaboração das experiências sensíveis encarnadas no corpo da/o artista, as quais podem ser percebidas e avivadas por meio do contato consigo e da experiência de coabitar com o campo de pesquisa. Trata-se de um cuidadoso trabalho criativo que acontece na ressonância dos elementos emocionais, sociais e culturais presentes em cada processo. Seu desenvolvimento faz do corpo, por meio da personagem instaurada, um mensageiro que conecta realidades distintas.

O Processo do BPI se dá na articulação de três eixos de trabalho experienciais, os quais promovem no corpo diferentes estados corporais que favorecem ampliação da percepção de si, dos campos emocionais e do meio sociocultural. Quando o processo está mais voltado para a pesquisa das próprias sensações e memórias, desenvolve-se o eixo *Inventário no Corpo*, quando há uma disponibilização para a apreensão do meio externo, para vivências de alteridade e experiências interculturais, pode-se vivenciar o eixo *Co-habitar com a Fonte* e quando a criação se volta para a exteriorização e integração dos sentidos que estão incorporados no corpo da/o dançarina/o, inicia-se o trabalho do eixo *Estruturação da Personagem* (TURTELLI & RODRIGUES, 2012). De modo sistêmico esses estados corporais vivenciados nos três eixos de trabalho começam a se relacionar e se complementar e, assim, o processo se instaura e uma personagem vem à tona no corpo da/o artista. Por meio da personagem a pessoa se expande, pois vive em si uma outra identidade corporal.

Esse novo corpo se forma num trânsito dinâmico entre as identidades corporais da/o artista e suas conexões com realidades e contextos socioculturais distintos. Com a amplia-

ção da percepção e a flexibilização das suas imagens corporais o corpo da/o artista, em seus diversos estados, começa a se pronunciar em uma nova corporeidade. Assim, por meio do aprofundamento do trabalho com as gestualidades, intenções e ações, um novo corpo se anuncia modelado no corpo da/o dançarina/o, uma personagem, que entrecruzando histórias de muitas pessoas revela uma mensagem. Ao desnudar-se, estando mais distante de suas vaidades e defesas, e mais próxima às suas partes rejeitadas, a pessoa pode assumir múltiplas humanidades que traz consigo, com as quais interliga-se por meio da potência do afeto.

Na pesquisa em dança do BPI as corporeidades desenvolvidas se expandem ao ecoar semelhantes enredos vividos numa complexa diversidade de realidades sociais e culturais. É comum aos processos criativos do método que as personagens iluminem realidades invisibilizadas socialmente e enfatizem a força de regeneração. Esses conteúdos, quando assumidos no corpo da/o artista, tornam-se dinamizadores da construção poética desse corpo mensageiro.

Essa visão da personagem como uma mensageira do inconsciente e de outras realidades pelas quais ela transita e flui – em verdadeiro encanto e sem arestas – é trazida por Graziela Rodrigues, a criadora do método BPI, nos processos práticos desenvolvidos ao longo do tempo. Um conhecimento oral, portanto, que se espalha para quem se dispõe a entrar nessas redes tecidas por cada criação instaurada.

O BPI se desenvolve essencialmente na prática, fomentada por estudos em diversas áreas, principalmente das artes, psicologia e pesquisas de campo de manifestações tradicionais populares brasileiras. Assim, o desenvolvimento das reflexões sobre o corpo mensageiro apresentado nesse ensaio é fruto da minha formação e pesquisa prática neste método, iniciada em 2009 – dirigida em sua maioria por Graziela Rodrigues – e mais especificamente do recente processo empreendido por mim como pesquisadora e dançarina e dirigido pela segunda autora.

Desde 2019, por meio de laboratórios dirigidos e pesquisa de campo, venho investigando os estados corporais que se fazem presentes em meus movimentos. Para evidenciar aspectos que caracterizam as linguagens das danças construídas com base nessa proposta de criação, apresentaremos alguns elementos da estruturação da personagem Luzia. É ela quem orienta o desenvolvimento do roteiro e a construção dramática da obra.

2. A preparação do corpo

A investigação de uma suposta tecnologia ancestral, a qual vem sendo construída com o tempo, pelas experiências passadas de geração em geração, contribui para que as/os artistas que vivenciam o Processo se aproximem, de maneira sensível, a campos emocionais que as/os conectem com algo maior que suas individualidades, acessando um campo coletivo que a expande para situações que não estão ligadas apenas aos seus corpos. O trabalho técnico do BPI, que tem a Estrutura Física/Anatomia Simbólica e os Fluxos dos Sentidos como base, foi sistematizado a partir dos aprendizados vividos por Graziela Rodrigues no encontro com pessoas Brasil adentro que expressavam essas tecnologias ancestrais nas suas ações, ritos e demais experiências existenciais, principalmente nos terreiros e cortejos brasileiros. Mineira que morava em Brasília, Graziela Rodrigues encontrou nos Congados Mineiros – especialmente na Comunidade dos Arturos, em Contagem, e nos terreiros de Umbanda, especialmente Terreiro Pai Joaquim de Aruanda, no Distrito Federal, suas principais escolas.

Com isso, essa abordagem tem como referência as corporeidades brasileiras vivenciadas em suas forças existenciais. Ou seja, sua proposta se estrutura na pesquisa de estados corporais capazes de corporificar as simbologias, as subjetividades e os saberes historicamente praticados num contínuo de processo de resistência, elaboração e ressignificação da vida.

Embora no método BPI não haja incorporações, suas elaborações corporais são fortemente referenciadas pelas pesquisas em terreiros de Umbanda, nos quais, em suas variadas particularidades, as/os umbandistas desenvolvem seus corpos para receberem suas entidades. A força e a potência do corpo são propiciadas por dinâmicas específicas que impulsionam uma revelação que vai acontecendo aos poucos, conforme os conteúdos emocionais e simbólicos da entidade podem ser expressos pela voz, pelo tônus muscular, pela movimentação etc. Com isso, tal expressividade, atrelada às histórias e imagens agregadas, se expande na associação de significados. O corpo supera sua individualidade, transcende sua história pessoal e passa a ser parte de uma comunidade. A composição desse outro corpo pede uma refinada escuta da/o médium para saber o que a entidade necessita. *Na Umbanda não há uma censura do que virá no corpo, nem de como virá. Não há um modelo preconcebido de como determinada entidade deve ser e nem uma cobrança de que*

a entidade venha “pronta” no corpo, isto é, com a sua expressividade elaborada (TURTELLI & RODRIGUES, 2017, p. 150).

De maneira análoga podemos dizer que a pessoa que vivencia o Processo BPI se abre para que seu corpo expresse as necessidades do inconsciente, reconhecendo e driblando os medos e idealizações. Para isso, dentre outros aspectos, os trabalhos corporais buscam criar dinâmicas que propiciem a liberação das impulsões do corpo. Nos laboratórios dirigidos a investigação dos movimentos e gestos vitais acontece numa condição de entrega aos fluxos dos sentidos latentes no momento.

A beleza e a vitalidade que se adquire quando se coloca todo o organismo para criar uma nova existência escondida em nós mesmos em conexão com os turbilhões de trocas de imagens corporais manifestos no mundo, inconsciente coletivo e inconsciente do indivíduo que se torna manifesto, é como ver-se carregado de um sentido de humanidade com menos segregação (Rodrigues, 2012, p. 04).

Para que o Processo se desenvolva em sua potencialidade é importante que a/o artista alcance algo próximo do que Graziela Rodrigues (2012) chama de “corpo nu”, ou seja, que a pessoa, ao menos por alguns momentos, possa despir-se de seus julgamentos, estabelecendo relações permeáveis, baseadas na abertura emocional. Quando ela passa a reconhecer suas próprias partes rejeitadas, ela cria condições internas para aceitar em si seus conteúdos de força e vulnerabilidade que possibilitam que ela se interligue a contextos humanos invisibilizados pela sociedade. Assim, ao entrar em contato com memórias esquecidas, o contato corporal aumenta e se abrem possibilidades para um lembrar-se inteiro.

É preciso se despir das identidades de bailarino, de ator, de tudo aquilo que acumulou como cristalizações para que a pessoa possa entrar em contato com as suas próprias alegorias. O mais importante não são as histórias de seu corpo que lhe são contadas, capazes de construir uma identidade corporal via o cognitivo, mas aquelas histórias que são reconhecidas no corpo via as sensações, imagens, movimentos e sentimentos (RODRIGUES, 2008, p.02).

Dessa maneira, a pessoa que vivencia o Processo lida com diferentes corpos em seu corpo, como se muitas pessoas passassem por ali (RODRIGUES, 2003). Diferentes vozes se pronunciam de seu interior, fazendo coro com realidades distintas e colocando luz em contextos apagados pelas estruturas de poder/controlado. Ao contatar os recônditos de si, por meio da dança, a/o artista começa a transgredir a moral e os padrões hegemônicos arraigados em seu modo de se mover. Nesse lugar profundo e sincero é possível a tomada de consciência de aspectos pessoais silenciados, estabelecendo pontos de identificação e

conexão com contextos sociais também silenciados. Ao tomar consciência dos conteúdos abafados, inicia-se uma pesquisa dos gestos vitais da pessoa, abrindo espaço para uma expressão genuína e em concordância com seus fluxos interiores. Na aceitação e vivência desses gestos e seus enunciados, a regeneração torna-se uma tônica do processo.

Nas produções do BPI é notável a força das personagens e, conseqüentemente, suas capacidades de regeneração, uma vez que essa é uma característica intrínseca ao Processo (CAMPOS, 2016). Considerando tratar-se de uma proposta que associa o processo criativo com o desenvolvimento pessoal, a ascensão da pessoa, em sua integridade assumida, fomenta em si possibilidades de fortalecimento da própria vitalidade. Esse princípio se reflete nas personagens, que trazem suas mazelas assumidas em lugares íntimos, fronteiros e apartados. No movimento de deslocamento e interligações como uma coletividade humana elas dançam a força da regeneração.

Posto isso, é importante ressaltar que esse aspecto da regeneração se coaduna com o procedimento de construção e desconstrução da própria imagem corporal do intérprete, assim como, com a constante elaboração dos seus sentidos e da sua identidade. Dançar o ciclo de vida dessas personagens, seja numa de suas muitas travessias, seja no percurso de um dia, é sacralizar e ritualizar um procedimento de constante transmutação, ou ainda, de experienciar e fruir com os movimentos de expansão e contração, de pulsação, de nascer-morrer-renascer constantemente (CAMPOS, 2016, p. 273).

Na possibilidade de aceitação e liberação de histórias encrustadas no corpo, a pessoa transpõe sua individualidade e de maneira sensível se conecta com uma realidade maior que a sua. Por meio da personagem no corpo, histórias de uma determinada realidade social e afetiva vão se pronunciando. Ao passo que esses conteúdos se apresentam de maneira mais estruturada no corpo da/o artista a personagem se apresenta e anuncia seu nome. Esse nome é dançado em suas particulares capacidades de expansão e contração, o que reflete o constante movimento de morrer e renascer característico à força da vitalidade, necessária à regeneração.

3. A pesquisa no corpo

Volto aqui com meu corpo que traz uma trajetória de mais de dez anos de formação no BPI e vive continuamente, desde 2019, um processo criativo atrelado à minha pesquisa de doutorado. A pesquisa prática é a condição do BPI, portanto o desenvolvimento teórico

dessa abordagem caminha a partir das investigações experimentais de cada Processo. Vivenciar o Processo BPI é estar ao mesmo tempo criando e se formando nesse método.

Ao longo desses 4 anos meu trabalho corporal tem transitado entre os três eixos do BPI. Em dezembro de 2019 realizei pesquisa de campo na Comunidade Quilombola dos Arturos, localizada em Contagem-MG. Tive a oportunidade de estar junto à comunidade, coabitando com suas lideranças e com suas crianças nos dias da Festa do João do Mato e da saída da Folia de Reis. Após essa experiência de coabitar, a pesquisa corporal seguiu nos laboratórios dirigidos, intensificados em alguns períodos de diferentes fases.

Houve momentos de elaboração do meu inventário no corpo, a percepção das emoções e imagens presentes nos meus movimentos me aproximou de memórias abafadas, quase esquecidas, talvez soterradas. Precisei trabalhar na aceitação das minhas partes, da minha própria história e investir nas possibilidades de expansão daquelas questões, saindo da minha individualidade e me conectando com uma humanidade maior que os padrões opressores.

No último ano, 2022, pudemos avançar na estruturação da personagem a partir da incorporação da Luzia. Suas paisagens e estados corporais já estavam presentes no processo há bastante tempo, porém, ainda não havia compreensão dos conteúdos anunciados pelo corpo e as qualidades corporais eram bastante transitórias e indefinidas. No início de 2022 fizemos um período intensivo de laboratórios dirigidos. Com maior contato com os conteúdos, passei a sentir mais intimidade em relação a eles e, por isso, conquistei abertura emocional para me permitir vivenciá-los integralmente, entregando meu corpo aos impulsos presentes. Nessa circunstância Luzia foi se revelando, até que se apresentou. Meu corpo passou a dançar Luzia, convidando-me a vivenciar sua história e desvelar suas mensagens.

Praticamente de maneira metalinguística, por meio da dança de Luzia é possível identificar em sua história o processo regenerador que o BPI propõe à/ao artista, como convite a nutrir seu processo criativo com a sua vitalidade. Essa abordagem conduz a pessoa a um mergulho em si, pois a partir das profundezas compreende-se a possibilidade de emergir uma existência dotada de singular expressividade. Como estratégia de liberação da expressividade e libertação de padrões dominantes, o processo proporciona oportunidades de transformar “dejetos” em materiais férteis, preparando a terra para um novo plantio. Por essa metáfora, reafirma-se que os produtos poéticos do BPI carregam a regeneração em sua estética, pois a vivência regenerativa, a transmutação enquanto capacidade de

gerar possibilidades existenciais e criativas mais libertas e vívidas é base do processo criativo (CAMPOS, 2016).

Um dos primeiros conteúdos que nos levaram a Luzia era a sensação de estar soterrada, de ser uma sobrevivente debaixo dos escombros. Sentia um vazio no corpo, a presença da falta, a constatação da perda. Um corpo rígido, hiper tonificado, com espasmos de tensão e medo. Um corpo machucado, retorcido e apertado por dentro.

Havia também um corpo animal em expansão, de força intimidadora, de abertura e enfrentamento. Outros corpos, mais infantil ou mais palhaça, também dinamizavam os conteúdos trazendo mais movimento à pesquisa. De diferentes maneiras esses corpos retornaram ao longo de todo o período dos laboratórios dirigidos, sempre com desdobramentos e aprofundamentos. As paisagens e emoções começaram a ficar mais conscientes e definidas, favorecendo a nucleação dos conteúdos na incorporação de Luzia.

A partir desse momento já era possível delimitar alguns contextos sociais e campos emocionais que meu corpo se conectava a partir de Luzia. As paisagens áridas, o desamparo, a solidão, o corpo ferido de coração apertado, a persistência em viver, o trabalho indigno e uma feroz capacidade de se refazer. Esses são alguns dos conteúdos que começaram a sustentar as modelagens corporais, tornando possível identificar a gestualidade e as intenções presentes na movimentação da personagem em lapidação em meu corpo. Assim, nos últimos meses estamos entendendo “a que veio” Luzia, isto é, as mensagens que veio trazer.

De maneira análoga à Umbanda a/o artista não restringe o seu corpo, existe um estado de entrega consciente. A pessoa se disponibiliza por inteira para expressar o que a entidade da Umbanda ou a personagem do BPI veio fazer, ou seja, quais as intenções presentes em sua corporalidade. Os corpos se colocam a favor da comunicabilidade sensível e suas peculiares poéticas.

Na dança com muita frequência há uma relação dualista com o corpo como se este precisasse sempre atender a ideias preconcebidas. Amedronta a expressão inesperada. A abertura do campo emocional, o abrir as comportas, traz um corpo propenso à liberação dos impulsos. É como se esse corpo saísse de um esquadro, liberando-se de um controle (RODRIGUES e TURTELLI, 2017, p. 151).

A partir de variadas estratégias e procedimentos de pesquisa corporal fomos adentrando os impulsos de Luzia, escutando seus enunciados e identificando seus pontos de força e vulnerabilidade. Assim como as minhas dificuldades em relação às suas modelagens e histórias. Nessa condição foi notável a necessidade de uma grande abertura

sensível para captarmos as mensagens pronunciadas nesse corpo e as possibilidades de trazer à materialidade da dança os sentidos que o compõem. De maneira simbólica e subjetiva, uma determinada realidade humana é poetizada por Luzia.

A mensagem de Luzia é a teimosia em viver, é sua capacidade de transformar desamparo e raiva em misericórdia. É um convite ao trabalho da limpeza curativa, da fé na desobstrução, na satisfação em amaciar o enrijecido e umedecer o ressecado.

Ao fazer do meu corpo mensageiro, sinto satisfação de vivenciar a minha corporalidade na escuta e pronunciamento de meus fluxos internos mais íntimos, no desenvolvimento de uma aptidão da fruição das emoções. Isso me desobstrui, me amacia, me regenera. Me satisfaz sentir meu corpo hábil ao pensamento integrado, penso com minha pele, meus músculos, minhas vísceras. Por meio do meu corpo aprendo a interpretar as subjetividades da minha existência.

Ao fazer do meu corpo mensageiro, sinto satisfação de vivenciar uma corporalidade ampliada, que me põe a comungar com uma humanidade invisibilizada e alheia ao gozo da ordem social. Isso me expande, me faz permeável, me humaniza. Me satisfaz sentir meu corpo disponível a ser habitado por uma diversidade humana, que está inconscientemente encarnada em mim. Por meio do meu corpo aprendo a me conectar com as infinitas possibilidades de vivenciar a humanidade e suas realidades sociais, culturais e emocionais.

4. Reflexões

O corpo no BPI se faz mensageiro por sua disponibilidade de dançar as vozes nele encarnadas e com as quais ele se interliga sensivelmente pelo afeto. Estar disponível é uma construção, assim como num processo de iniciação ou uma preparação ritualística. A entrega corporal e a abertura emocional são condições para o processo de criação, portanto o desenvolvimento pessoal acontece de maneira atrelada ao criativo.

Dançar os enunciados do corpo é fazer-se meio de conexão entre o visível e o invisível, capturando a subjetividade na poesia do movimento. Percebo que me disponibilizar aos fluxos do invisível, fazendo-me intérprete de uma realidade maior e imprecisa, é viver o inesperado e a certeza das transformações geradas pelos movimentos.

Voltando à Umbanda, Graziela Rodrigues (1997, p. 131) destaca a figura de Exu enquanto dinamizador. No caso do desenvolvimento do médium da Umbanda, os trabalhos

com Exu podem promover desbloqueios devido à sua capacidade de transitar entre as partes ocultas de si, deslocando-se das sombras para a luz sem polimentos ou máscaras sociais. Por isso o trabalho com Exu, na feitura de alguns médiuns contribui para que as censuras pessoais sejam superadas, trazendo à superfície o que estava velado. O movimento instaurado por Exu provoca transformação. Dessa maneira, segundo a artista e pesquisadora, no BPI, “para que haja a excelência do movimento no corpo que dança há que se considerar esta força motriz chamada Exu.” (RODRIGUES, 1997, p.131). Nessa força, a plasticidade corporal é nutrida pelo trânsito dinâmico entre opostos, ao relativizar padrões e enfatizar os conflitos a corporalidade emergente da personagem vem vitalizar o corpo da/o dançarina/o.

Fazer do corpo mensageiro é reativar uma sapiência corporal ancestral, afirmando o corpo como lugar de cruzamento de saberes, símbolos e experiências. É possível deixá-lo falar com liberdade e autonomia, confiando no acúmulo de repertórios humanos encrustados em cada pessoa. “Exu é o poema que vem a enigmatizar as existências, conhecimentos e movimentos do universo” (RUFINO, 2019, p. 58). Assim, referenciando a força de Exu, por sua capacidade de juntar e interligar mundos, abre-se uma possibilidade de encarnar em dança enigmas da existência humana.

Referências

CAMPOS, FLÁVIO. **O método BPI e sua estética:** noções advindas da análise de experiências processuais em artes da cena. 2016. (291 p.). Tese (doutorado) -Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2016

GAMBINI, ROBERTO. **Espelho índio: a formação da alma brasileira.** São Paulo: Axis Mundi: terceiro Nome, 2000.

RODRIGUES, GRAZIELA. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processos de formação.** Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RODRIGUES, GRAZIELA ESTELA FONSECA. Encruzilhada de Sentidos: Avançando com o BPI. In: **Anais Congresso ABRACE**, UFMG, Belo Horizonte, 2008.

RODRIGUES, GRAZIELA. As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). In: **Anais Simpósio internacional e congresso brasileiro de imagem corporal**, 1., 2010, UNICAMP, Campinas.... Campinas, 2010.

RODRIGUES, GRAZIELA. Corpo para receber labá. In: **Anais Congresso ABRACE** Porto Alegre, 2012.

RUFINO, LUIZ. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

TURTELLI, LARISSA; RODRIGUES, GRAZIELA. Fina Flor Divino Amor: da gira da Umbanda ao corpo da cena. In: **Atas da Conferência Internacional Corpos (Im)perfeitos na Performance Contemporânea**. Almada, Portugal. 2012

TURTELLI, LARISSA; RODRIGUES, GRAZIELA. Umbanda e método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): confluências. **Urdimento**, v.1, n.28, p.139-158, 2017.

SIABURU: PROCESSO CRIATIVO SOBRE MEMÓRIAS INVENTADAS E A ESCRITA DE SI

Daniela Mara¹

RESUMO

O ensaio provoca a criação de poesias ao investigar as relações da ancestralidade e identidade no processo criativo do espetáculo Siaburu. Através dos estudos em Leda Maria Martins (2021), o corpo-tela dança nas imagens ancestrais das fabulações que habito ao encontrar na carne, o verbo do antigo silêncio. A dança butô percorre as matrizes poéticas da criação nas entrelinhas densas do corpo, experienciando nas imagens processos da retomada na ventania.

Palavras-Chave: Dança Butô, Fabulação, Identidade, Corpo-Tela e Ancestralidade.

ABSTRACT

The essay instigates the creation of poetry by investigating the relations between ancestry and identity in the creative process of Siaburu's performance dance. Through the studies of Leda Maria Martins (2021), the canvas-body dances in the ancestral images of fabulations I inhabit when I meet the flesh, the verb of ancient silence. Butoh dance goes through poetic matrices of creation between the dense lines of the body, experiencing processes of resumption in the strong winds of the images.

Keywords: Butoh Dance, Fabulation, Identity, Canvas-Body and Ancestry.

1. A identidade dos pássaros como processo de reconhecimento

Comecei a dançar com o Siaburu. Observei no céu e na água sua existência. Me senti transpassada pelo vento e movida pelo fogo. Nunca o vi de perto, mas sua presença queima minha pele como um retorno ao passado. Siaburu é um pássaro sagrado, e seu canto é triste. Pelo menos é assim que sinto. Nunca o vi, mas sei que existe, porque sua existência é a palavra. Não sei como se parece, ou o que quer me contar. Não sei se o inventei ou se ele já existe: Siaburu. Um canto triste que me levou a dançar na rua em sua busca, e me leva ao palco no processo de construção deste espetáculo² com o coletivo anticorpos³. Siaburu é um nome que me convoca a questionar as existências, o quem sou eu, ou o que seria se a minha memória não vivesse a violência colonial, que apagou tudo

¹ Mestranda em Processos e Poéticas da Cena Contemporânea pela UFOP com orientação do prof. dr. Éden Peretta. (Bolsa UFOP - Mestrado). Atriz, dançarina, performer, pesquisadora e arte educadora. Investiga a arte indígena contemporânea e a dança butô no processo de criação cênica. Integrante do grupo de pesquisa Wayrakuna - Movimento Plurinacional de Indígenas Mulheres; e do coletivo anticorpos - investigação em dança.

² O processo de investigação começou em 2021 na oficina de criação Densidades, com a provocação da Lia Krucken e Morena Nascimento. Uma dança que convida a observar a relação dos pássaros na cidade, parques e na roça. As experiências no programa performativo compõem o processo de criação do espetáculo.

³ Anticorpos – Núcleo de Investigações em Dança é um grupo de pesquisa teórico-prático que desenvolve suas atividades junto ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto – DEART/UFOP, desde março de 2012, sob a coordenação do prof. Éden Peretta.

que sei sobre os meus. Na tentativa de responder essas questões sobre identidade, pertencimento e memória, investigo as ausências nesta escrita no processo criativo.

Sou a repetição da tentativa. Sou a lata na cabeça que minhas avós carregaram ao lavar o afeto de uma vida inteira, sou também o café apanhado pelos calejados anos que minha avó viveu. Sou a insistência de querer chegar um pouco mais. Sou mulher periférica, nascida no interior de Minas Gerais. Faço parte do que poderíamos chamar, do trauma da violência colonial. Sou a memória das histórias tristes que foram pegadas no laço, sou a dança densa nas entrelinhas desse passado nacional. De tantas coisas que poderia ser... Sou o esboço da tentativa constante. Bato o pé fundo no chão, e danço atravessada pelas memórias das minhas ancestrais nesta terra avermelhada. Sou dos ventos, do ferro, do raio e do tempo. Sou o talo que não verga, sou a semente do dente de leão que carrega sonhos, nesse azul, imensidão. Na investigação para a construção do espetáculo Siaburu, inventarei memórias aldeadas sobre a história contra-colonial que carrego na minha ancestralidade. Desaguo na dança butô e nas proposições criativas que insistem em categorizar meu corpo, como pertencente a um povo sem história. Inventariar quem somos nas memórias do colonialismo, é escavar nos violentos registros dessa terra manchada de sangue e, no apagamento de epistemologias e culturas indígenas e africanas. Portanto, na produção desta escrita, dançarei a ancestralidade, investigando a dança butô em diálogo com o pesquisador Éden Peretta (2015), e o conceito de corpo-tela com a pesquisadora Leda Maria Martins (2021) também as fabulações com a pesquisadora Soraya Martins Patrocínio (2021). Nesse sentido, compreendo as práticas da dança butô, como projeto de resistência à hegemonia ocidental, que ao se entrecruzar pela arte indígena contemporânea, provoca possibilidades da percepção ancestral nas corporalidades poéticas do performer/intérprete em seu processo criativo.

Para isso, ao dançar Siaburu, bato meu pé fundo na terra vermelha, e danço as memórias que me atravessam na espiritualidade dos meus antepassados. O movimento em fluxo dança as pluralidades do gesto, e inscreve-se na memória como uma performatividade do corpo. Corpo este que resiste aos traços da sua cultura, ao performar outros saberes que estão grafados na repetição do gesto, na oralidade e nos rituais. Ao experimentar a escrita de si, observando os fragmentos destes gestos que reiteram e resistem saberes ancestrais, provoço questões relativas ao sujeito que dança, sua subjetividade, sua memória e as histórias que não são lembradas ou que não chegaram a serem contadas... A subjetividade emerge neste processo na reverberação das ausências,

esse sintoma colonial do apagamento de histórias, como também da identidade dos sujeitos. Portanto, ao escrever sobre minhas memórias, as quais me esforço para inventar, busco a reverberação do movimento coletivo, um encontro do corpo-tela (MARTINS, 2021, p.7) que enquanto dança dialoga, se reconhece e se reinventa.

Para lembrar volto-me ao que não lembro, e quando volto ao que não me lembro me vejo em movimento, me vejo escavando as cores de Pindorama. Carrego essa amnésia tão comum a maioria dos brasileiros, a miscigenação. Projetada pelo embranquecimento e genocídio dos povos africanos e indígenas no Brasil. O esquecimento é um sintoma brasileiro. Podemos identificar este processo de aculturação nas antigas aldeias, como projeto de enfraquecer a diversidade de culturas, em prol de uma identidade nacional. Segundo o antropólogo Mércio Gomes (2022), no ano de 1928, foi criada a Lei n. 5.484 em 27 de junho onde buscava a regulamentação dos povos indígenas retirando da tutela orfanológica para serem tutelados pelo o Estado. Nessa mesma lei definiram o que será classificado como povo indígena: “‘grupos nômades’, ‘aldeados ou arranchados’, ‘incorporados a centros agrícolas’ e ‘reunidos em povoações indígenas’”, sendo esses grupos de total responsabilidade do Estado. Na mesma lei afirma-se que “os índios incorporados à sociedade ou em centros agrícolas são responsáveis por seus atos” (GOMES, 2022, p.96). O Estado seguiu na missão de incorporar os povos indígenas à sociedade brasileira, no violento extermínio de suas identidades e sua cultura. A criação do Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais em 1910, passou por várias reformulações, e em 1918 volta-se para a proteção dos povos indígenas com o propósito de “dar-lhes condições de evoluir lentamente a um estágio cultural e econômico superior, para daí se integrar à nação” (GOMES, 2022, p.92). Aos guerreiros indígenas que eram contrários aos ataques da república, persistia a missão de pacificação, e em caso de maior resistência, a República possuía o direito de sacrificá-lo. Esse recorte na história da criação da nação brasileira, me atravessa no questionamento do apagamento sobre a minha história, e da minha ancestralidade que se faz no coletivo. O projeto de extermínio dos povos indígenas no Brasil segue seu curso desde 1500. E para que hoje tivéssemos terras indígenas demarcadas, em muitas outras houve o sangue derramado e esquecimento dos ancestrais. Nesse período, os povos indígenas incorporados à sociedade foram nomeados de pardo, pelo Estado.

A dança que experiencio em Siaburu pertence a um corpo pardo, na tentativa de lembrar quem se é. Escrevo sobre os gestos e fragmentos ancestrais, inventando memórias

sobre o esquecimento de quem fomos. Ao movimentar meu corpo arredio na tentativa sincera de escutar a terra, meus pés enraízam se transformando sua materialidade em repetição. A transformação do movimento corporal que minha avó repetia em suas rezas, mesmo distante em sua identidade, resiste à memória corporal da ancestralidade em dança. E ao inventariar outras memórias sobre o mesmo gesto, me sinto dançando ao seu lado numa grande roda de toré.

2. A retomada da ventania na escrita de si

As visões dualistas entendem o mundo como processo de eterna evolução, sendo analisado dessa forma, todo povo que mantém seus costumes e alimentam uma relação harmoniosa com a natureza, através de cosmologias complexas, são julgados como inferiores. Sob a bandeira do progresso, o Estado brasileiro derramou muito sangue neste solo, destruíram a terra e adoeceram mares e rios. Para os processos de transformações da matéria, necessitam apagar memórias na contínua violência de muitos corpos. Mesmo quando o estado das coisas altera seu rumo no tempo, encontramos uma trama complexa de resistência ao projeto de esquecimento. Agora como ventania, meu corpo sopra leve o encantamento de uma nova história: um outro amor que emana da coletividade. A matéria em pensamento vibra sobre si, pulsando a força da ancestralidade.

A retomada da ventania é guerrilha do território ancestral junto ao Movimento Plurinacional de Indígenas Mulheres - Wayrakuna⁴. As Wayrakuna são as filhas da ventania, atravessando o tempo colonial com as memórias das ancestrais que lutaram e resistiram quando as caravelas atracaram nesta terra. Wayrauna é o encontro de indígenas mulheres semeadoras da revolução, “é a insurreição da ordem que por séculos tenta nos invisibilizar e nos silenciar.”⁵ No momento que a ventania me abraçou ouvi a história do tempo de Pindorama que Kandara nos contou, quando ouviu essa história⁶ da Nayara na Reserva da Jaqueira. Há muito tempo atrás muitos povos indígenas habitavam o Monte

⁴ “O movimento Wayrakuna, fundado por Aline Kaiapó e Bárbara Flores Borum-Krem, é de origem Aymara (povos que habitam a América do Sul desde a era pré-colombiana) e significa filhas da ventania.” JORNAL USP, 2022. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/atuais/indigenas-mulheres-lutam-pelo-direito-de-todos-ao-bem-viver/>>. Acessado em: 25 de janeiro de 2023 às 16h28.

⁵ KAYAPÓ, Aline Ngrenhtabare Lopes; BORUM-KREN, Bárbara Nascimento Flores; POTIGUARA, Eliane; PAYAYÁ, Jamile da Silva Lima; PAYAYÁ, Juruma Teodoro; GUSMÃO, Káritas Correia (Kandara Ywa Mirim); LOPES, Miguelina Cardoso. 2021.

⁶ FERREIRA, Osiel Santana, 2018, p.41-43.

Pascoal, mas por conta das invasões portuguesas, muitos povos desapareceram, resistindo o povo Pataxó e o povo Botocudo, que eram inimigos. Quando os Pataxós estavam na beira da praia, nos rituais da lua cheia, os Botocudos atacavam sua aldeia. Certo dia os Pataxós planejaram sua vingança e esperaram a noite de ritual. Quando os botocudos estavam reunidos na fogueira, o cacique Pataxó começou a conversar, e enquanto isso, os guerreiros Pataxós entraram nas casas retirando suas armas e em seguida mataram os Botocudos, dizimando seu povo do litoral.

Ficou uma moça do povo botocudo que implorou para o cacique não a matar, chorou tanto por sua vida que suas lágrimas deram vida a um rio, o rio watu⁷. Da memória dos mortos que carregou consigo, as lágrimas da moça fluíram para debaixo da terra, criando um caminho das águas que guiou o povo botocudo de Minas Gerais ao Espírito Santo. Depois de um tempo, essa moça se casou com um guerreiro Pataxó. De tempos em tempos, acredito eu, que esse casal reencarna na mesma nação dos povos botocudos e pataxós. Uma parceria tão próxima que deságua no corpo a memória dos ancestrais, nesta tensão guerrilheira. Esse outro trecho da história, quem disse, foi meu coração. Talvez por ser filha desse rio, e testemunhar no futuro as histórias de resistência do povo botocudo, escuto sua memória e danço seu fluxo. O pesquisador Ailton Krenak (2022) conta a resistência do rio watu que mesmo em coma, doente pela ganância da mineração, escoou para debaixo da terra e continua a desaguar seu caminho. O rio watu percorre as terras dos botocudos, traçando um caminho para aqueles que conseguiram resistir aos ataques da colônia. O rio ainda lembra a história do povo botocudo que foi exterminado no dia de rezo, que escondeu do capitão do mato e que resistiu na força da mata. Hoje em dia, o povo botocudo se denomina Borum, Borum-Krem e/ou Krenak, seguindo suas divisões em clãs e regiões. Talvez por ser o povo da guerra, guerreiam entre si. Aqueles que resistiram na aldeia, não reconhecem os outros descendentes dos botocudos que nasceram na roça ou nas favelas. Eu cresci na favela da Rua do Sal, no interior de Minas Gerais, na cidade de Caratinga. Lembro de brincar, nadar e pescar nas nascentes do rio watu, quando visitava parte da minha família paterna no distrito de Caratinga, em São João do Jacutinga. Busco ouvir pelo vento, as memórias que não ditas, nas lembranças da infância na nascente do

⁷ Segundo Ailton Krenak (2019), o rio Doce como conhecemos, é chamado de watu pelo povo Krenak. Sigo tecendo as memórias desse avô ancestral, o rio watu, com as linhas que formam a margem das nascentes do rio Doce, onde minha família paterna nasceu. Mesmo com o processo de embranquecimento, consigo perceber traços da cultura indígena em seus costumes.

rio watu. Ailton Krenak (2022) provoca nossa percepção ao dizer que é preciso “escutar as vozes dos rios, pois eles falam” (KRENAK, 2022, p.7). E quando ouvi o rio, percebi que era filha daquele casal que reencarnou: minha mãe é filha de Pataxó, e meu pai, filho de Botocuda.

Os dois se conheceram, e algo os aproximou. Depois de um período curto, eu nasci. Minha mãe ficou assustada por ser tão moça e carregar uma cria no útero que chorou tudo de novo... E suas lágrimas continuaram a serem levadas pelo rio watu. Meu pai, filho de Botocudo, precisou guerrear a vida toda. Trabalhou na infância, e nos territórios de guerrilhas que viveu na favela. De butuca, esperava a hora certa de agir, de entregar ou esperar. A ancestralidade traçou sua vida, firmou sua arte e sua poesia. A guerra constante com os próprios pensamentos e com sua realidade, o fez artista. Esse reencontro tão junto e ao mesmo tempo tão distante, é onde me retomo ventania. Nas nascentes do rio Watu, as histórias que não foram contadas, seguem inventariando minhas memórias aldeadas.

3. Memórias inventadas: a criação a partir do movimento, fissura e fabulação

A pressa do dia a dia quer nos distrair da letalidade que percorrem nos rios. O lixo, mercúrio, rejeito tóxico, plástico, e morte são sentidas nos animais que os sobrevoam. O siaburu é um pássaro que voava muito na região do alto do rio watu. Ouvi falar umas histórias sobre sua existência: é primo do urubu e tem um canto triste que lembra o sabiá. Ouvi também, que o siaburu era o canto triste dos pássaros sagrados. Ouvi uma a história do casal de urubu rei que pousou no quintal do meu pai, assustado com a chegada das pessoas, voaram para a mangueira. Curioso que só, meu pai jogou pedras na árvore e viu três pássaros voarem, só que um era bem maior que o casal do urubu rei, e esse pássaro era o siaburu. Inventariar memórias é escrever sobre o que me foi apagado, reescrevendo o passado da história ocidental. O processo de inventariar memórias parte dos estudos sobre o procedimento de crítica e análise sobre a arte negra e os corpos negros em cena, que a pesquisadora Soraya Martins Patrocínio (2021) inscreve em sua tese de doutorado. De tal forma, ao problematizar a representação dos corpos negros, a autora provoca o imaginário de um outro lugar, um outro espaço onde os corpos racializados possam existir e fabular seu futuro, passado e presente. Ao estudar este conceito, as fabulações autorais deste corpo racializado, dito parda, me permeiam nos estudos do processo de

acultramento que alguns grupos indígenas vivenciaram no período da criação desta república, e o crescimento das cidades.

Segundo Patrocínio (2021) investigar o corpo negro em cena, parte da investigação que desmitifica as questões essencialistas do que se pretende dizer que seria a arte negra em cena. Nesse sentido, propõe uma análise crítica através dos gestos de movimento, fissura e fabulação. O movimento seria o gesto de questionar os “conceitos rígidos de uma falsa concepção do que é e do que não é a arte negra” (PATROCINIO, 2021, p.83). Esses gestos são pensados em conjunto. Ao fissurar as representações homogêneas sobre a arte negra, nesse recorte, sobre a arte indígena, tentaremos provocar um novo mundo possível, onde podemos imaginar e fabular quem somos. Fabulações sobre a herança da dança que resiste nos momentos de espiritualidade, lembro da minha avó paterna rezava marcando o pulso em seus pés. Lembro também, que essa mesma avó, me ensinou a cuidar das plantas conversando com elas. Elas estavam sempre lá, no quintal ou roça e para cuidar, era preciso estar com as plantas. Quando contava esses fragmentos da minha herança cultural, ouvi a frase do Danilo Borum-Krem⁸: - *“tá vendo, a cosmovisão indígena continua...”*.

Me movimento a fim de dançar nas ausências as raízes da minha ancestralidade. Se o espelho reflete o que se é, quais são os rastros da criação da República Brasileira que permite me retomar? Abro uma fissura sobre memória, identidade e ancestralidade para questionar o que é a miscigenação. Me vejo no espelho, um corpo-imagem que vasculha os fragmentos do corpo-tela ao recordar a possibilidade de imaginar uma história ancestral, um sobrenome, uma força e, portanto, o pertencimento (MARTINS, 2021, p.77). A pesquisadora Leda Maria Martins (2021) movimenta as estruturas do tempo espiralar em investigação das memórias sociais e culturais que também são traduções das memórias pessoais. No corpo resiste o apagamento epistemológico, advento criado na colonialidade e na modernidade⁹, tanto na cultura africana quanto na cultura indígena. Nesse sentido, o corpo-tela atravessa a dimensão visual inserindo em si outras construções imagéticas que permeiam os sentidos, a cinética e os processos de escuta. “O corpo-tela é um corpo-

⁸ Danilo Borum-Krem, é cacique do povo Borum-Krem em ressurgência na região mineira de Ouro Preto, Itabirito, Mariana e Rio das Velhas. Os Borum-Krem também descendem do povo Botocudo em Minas Gerais.

⁹ Segundo Luiz Fernandes de Oliveira e Vera Maria Ferrão Candau (2010) a colonialidade é a conservação dos poderes coloniais na subjetividade dos sujeitos. Esse processo finda na criação da modernidade, e do sujeito moderno. No pensamento moderno, a colonialidade marca seus propósitos, como ferida aberta da colônia, e mantém nas relações intersubjetivas a ideia de desigualdade social e a segregação dos espaços no sistema capitalista.

imagem” (MARTINS, 2021, p.77). E essa imagem, expande seus movimentos como um convite a escutar a fruição deste corpo como grafia ancestral, e que também performa seus conhecimentos.

Nesse sentido, a “escuta da imagem é uma das entradas para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades, e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes, âmbito privilegiado da oralitura” (MARTINS, 2021, p.78). O corpo-tela compõem a paisagem dos sentidos, escutando memórias, pensamentos e heranças que dançam no corpo como processo cultural. Segundo Leda Martins (2022) é através das grafias corporais que resiste os saberes inscritos no corpo.

4. Siaburu: processos de composição

Inventar-se em dança é metamorfose, provocações do movimento na experimentação poética da dança butô. Segundo Édén Peretta (2015) a dança butô busca problematizar a corporalidade ocidental ao buscar a fuga da reprodução dos modelos ocidentais, do espelhamento dos movimentos corporais codificados, a fim de provocar a imaginação do intérprete. Ser uma “arma letal que sonha”, é poder ser corpo que se investiga nas dimensões políticas e sociais do corpo, como também na busca da expressividade dos movimentos que dançam inquietações (PERETTA, 2016, p.42). Para o pesquisador Patrick Donnelly (2012) a dança butô emerge no final da pesquisa do coreógrafo e pesquisador Tatsumi Hijikata como um projeto aberto que intui no corpo os processos de subjetivação em diálogo com a experiência da existência humana como parte de um todo. Através das investigações sobre as camadas expressivas, as técnicas da dança butô desencadeiam outra consciência do corpo, além das individualidades do mundo moderno, afim de reconstruir como afirma Peretta “uma busca pelo movimento orgânico instintivo que desafia a violência cultural sobre o corpo, reconhecendo sua dimensão roubada” (PERETTA, 2015, p.91). O projeto de experiência de Tatsumi Hijikata propõe caminhos de construção das técnicas da dança através da metamorfose corporal como constante experimentação de si no mundo.

Nesta investigação, a dança butô convida o corpo a dançar as imagens que são atravessadas na experimentação do programa performativo: dançar com os pássaros. Segundo Eleonora Fabião (2013, p.4) o programa performativo foi inspirado em Deleuze e Guattari, na relação do corpo como máquina; o qual provoca o performer a criação de um

enunciado para a ação, através do “conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizada pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio.” Segundo Fabião ao criar o programa performativo, o performer propõe uma ação que será repetida por um tempo determinado, sendo diferente do tempo de uma improvisação ou espetáculo, portanto o motor de experimentação da ação será objetivo, sem qualidades ou adjetivos. Nas performances, as imagens dos pássaros que me atravessaram na cidade, foi corpo de gavião, beija-flor e bem-te-vi. A dança sentida nas pedras em seu ponto de tensão levou seu peso na investigação. As primeiras experiências aconteceram na pandemia de covid-19. O peso da revolta era carne de ação. Corpo que aponta, gesto de composição. O gesto foi investigado em suas dimensões sociais, um movimento que possui significado na sociedade. Dancei os sons dos pássaros, como sopros do vento. Dancei seu bater das asas em meu peito.

Nesta investigação de criação, a dramaturgia do movimento são os encadeamentos das imagens e escuta da memória. As histórias não contadas e as fabulações do agora, desenham o rumo do texto em corpo e em tela. Gestos, movimentos, rios, jiboia, teias, telas, tempo e urucum são grafias do corpo neste espetáculo. Em um dos tempos da composição dramática do movimento, investiguei os processos de laceração da imagem com o prof. Éden Peretta¹⁰. As vivências permearam os processos de transformação da matéria do corpo, habitando nas experiências do fogo, terra, ar e água. As imagens dançadas, intuí a transmutação da expressividade na carne:

Sentada na terra, respira com o tempo da terra vermelha. Uma mulher marrom. As mãos percorrem o corpo, abraçando seus pés raízes. Uma dança começa a surgir das memórias do rio adoecido. Movimentos desequilibrados, solo enfraquecido. As lembranças são águas de cachoeira dançadas na infância, seu som é a licença que peço para mata. Uma abelha veio ao meu encontro. Ao entrar na água, despertei meu corpo. Acordei com a cabeça na terra, como se meus braços fossem galhos de uma árvore antiga que cresce para o chão. Mergulhei no colo das águas doces, e meus pés pisaram em retomada. Será que isso poderia ser dança? Uma formiga passa ao meu lado, com sua cabeça de coração. A correnteza me convida a experienciar uma outra dança. O pulso da terra continua nos pés. Uma aranha me encara. Sou levada pelas suas teias como água em devoção à jibóia.

¹⁰ As investigações nesta parte do processo, que se encontra em criação, aconteceram na disciplina Tópicos Especiais em Poéticas do Corpo II no Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas - UFOP.

O corpo espiralado dança o pulso da terra sendo guiado pelo vento em várias direções. Seguro nas mãos o coração da margem, seu destino se desenrola na pulsação no ritmo em terra. Danço as imagens, como laceração da carne em metamorfose.

Durante essas investigações, desenvolvemos a criação do mapa de afetações que percorreu a investigação das sensações atravessadas pelas vivências com o Éden. O corpo teia de aranha, me conduzia a dançar a viscosidade da jiboia. A constelações das imagens busca subverter o jogo lúdico das formas corporais. O fogo como imagem matriz queima as sensações mais sutis das dimensões individuais que transmutam no coletivo. O contrapeso do pensamento e as direções do corpo compõem as minuciosas investigações das metáforas nesta dança. O ar leva a música cotidiana dos insetos em mata aberta. Mas, o que é essa dança? Sou levada pelo ar, corpo leve que tenta transitar pelo o que sente... Imersa nas entrelinhas da contradição, sou o movimento do vento. O corpo pousou no pôr do sol, voou vociferou vida. O que confunde, sonha, borda, grita, ensina, é gavião desanuviado que afronta, carrega alecrim, artemísia e arnica sobre as telas do corpo que desenterra no alvoroço: a identidade na pulsão da terra. Sinto a ventania me abraçar com sua história, a seiva do corpo é sangue. As texturas são caminhos do peso da terra sobre o agora. Respeitar a fonte de vida, o outro do entorno de tudo, linhas rolando ao chão aponta o desenrolar do encontro. O peso do tempo é o recado do silêncio. A extração da força na terra deixa um buraco no meu peito.

A dramaturgia do movimento, desenha fluxos de imagens para contar a história de um pássaro sagrado. Siaburu foi invenção ou retomada da ventania? O corpo em dança pode ser possibilidades criativas sociais e poéticas. A dança butô provoca possibilidades das proposições poéticas do corpo social - shintai - e do corpo poético - nikutai, em contínua relação de colisão, afastamento, dissolução e, como afirma Peretta (2015), metamorfoses. O corpo busca espaços nas entrelinhas que desenharam fluxos de movimento não linear neste espaço, a falta de vitalidade abriga em si a precisão do nascimento de uma flor doente no peito. As variadas qualidades da matéria no corpo de quem dança provocam a subversão da consciência corporal, através das relações em suas densidades, na investigação sincera da imagem. Imagens estas provocadas pelo corpo-tela, uma ampliação da relação visual. Imagens que são cheiros, palavras e gestos. Segundo Éden Peretta (2016), as palavras também são geradoras das imagens que provocam fagulhas de movimentação. Nesse sentido, as palavras se transmutam nas investigações dos artistas na dança. A dimensão da palavra, provoca a resposta da imaginação na criação do

movimento. Siaburu é palavra que retoma, algo entre os rastros de um pássaro que voou e a fabulação da ausência.

5. Considerações finais ou a espera de um espetáculo

Das memórias que carrego, a ancestralidade caminha compondo nossos trajetos sobre a memória coletiva e pessoal. A falsa ideia de miscigenação no Brasil, esconde a lógica do embranquecimento social, apagando e negando tudo aquilo que não for, necessariamente, *Brazil*. A falsa ideia da miscigenação valoriza tudo que parece com o corpo branco. Nesse sentido, o corpo pardo, quanto mais parecido com o corpo branco, transita em espaços outros, e é quase lido como branco. A branquitude também opera internamente, como caravelas atracadas no coração. Mesmo que o corpo pardo seja tolerado na estrutura racial, seu percurso acontece desde que continuem perpetuando o silêncio, e nunca são vistos ou tratados como os corpos brancos. A performer e pesquisadora Márcia Souza analisa a obra da Narciso e Eco de Grada Kilomba e a representação atemporal do racismo estrutural “pois é um pacto com leis ‘universais’ de apagar-se o que não é branco” (SOUZA, 2020, p.60). As metáforas da branquitude estão sempre presentes, mesmo que ninguém as veja. As tentativas de embranquecimento atravessam a miscigenação a fim da perpetuação do que se é branco, na pretensa neutralidade que somos todos iguais. O aspecto da branquitude continua na conservação da violência e discriminação a outros corpos. Nesse sentido, as nuances e trânsitos do corpo, podem provocar o questionamento das diferenças que são elencadas e compartilhadas nas ausências das memórias desta terra.

Siaburu me provoca a estudar e refletir sobre as ausências sociais, pessoais e políticas. Um mergulho no horizonte que reinventa o corpo, memórias e movimentos na criação de um manifesto do corpo-tela. Da história que atua contra a colonialidade que impede a pluralidade das existências, narro essa dança. De um movimento a outro, o silêncio se transforma no som forte da respiração: um manifesto da grafia ancestral. Eu sou a fabulação de mim.

Referências

DONNELLY, PATRICK. Epilogue: The Emaciated Body in the World. In: BAIRD, Bruce. **Hijikata Tatsumi and Butoh: dancing in a pool of gray grits**. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

GOMES, MÉRCIO PEREIRA. **Os índios e o Brasil: passado, presente e futuro**. São Paulo: Contexto, 2022.

GONZALEZ, LÉLIA. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

KRENAK, AILTON. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, AILTON. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, AILTON. **O Futuro é Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

FABIÃO, ELEONORA. Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência. **Revista do LUME**. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP. Campinas n.4, 2013.

FEDERICI, SILVIA. **Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, CIANE. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro. Repetição e Transformação**. São Paulo: Annablume, 2017.

FERREIRA, OSIEL SANTANA et al., organizadores. **Assim contam os mais velhos: experiências e resultados da Experiência Intercultural em Pesquisa sobre Gestão Etnoambiental de Territórios Pataxós**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2018.

KAYAPÓ, ALINE NGRENHTABARE LOPES; BORUM-KREN, BÁRBARA NASCIMENTO FLORES; POTIGUARA, ELIANE; PAYAYÁ, JAMILE DA SILVA LIMA; PAYAYÁ, JURUMA TEODORO; GUSMÃO, KÁRITAS CORREIA (KANDARA YWA MIRIM); LOPES, MIGUELINA CARDOSO. As filhas da Ventania. **Revista Leetra Indígena**, UFSCAR, n.1, p.98-104, 2021.

MARTINS, LEDA MARIA. **Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, LEDA. "Performance do tempo espiralar". In. **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Graciela Ravetti e Márcia Arbex (organizadoras). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românticas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p.69 - 61.

OHNO, KAZUO. **Treino e(m) poema**. São Paulo: n -1 edições, 2016.

PATROCÍNIO, SORAYA MARTINS. **Dramaturgias contemporâneas negras: um estudo sobre as várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena**. - Tese (Doutorado) –

Programa de Pós-Graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2021. 218 f.

PERETTA, ÉDEN. "A dança entre a carne e a palavra". In: OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. São Paulo: n -1 edições, 2016.

PERETTA, ÉDEN. **O soldado nu: raízes da dança butô**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PRICE, SALLY. A arte dos povos Sem História. **Revista Afro-Ásia**, v.18, p.205-224, 1996.

SOUZA, Márcia Cristina da Silva. **Insurgências Corporais: performances pretas como práticas de (re)existência**. - Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto. 2020. 120f.

UNO, Kuniichi. **HIKATA TATSUMI: Pensar um corpo esgotado**. São Paulo: n.1 edições, 2018.



5. GT ARTES CÊNICAS NA RUA

“OLHA O MUSEU NO MEIO DA RUA”: O TEATRO-MONUMENTO COMO FORMA DE MUSEU POPULAR

Manuela de Oliveira Santos Ribeiro¹

RESUMO

O presente artigo busca refletir sobre o teatro-monumento como uma forma de museu popular. O museu é um acontecimento poético, e não uma edificação. Desta forma, pensamos o museu para além do edifício. Para tanto, apostamos na recuperação da origem mítica do museu e na noção de *musealização in situ*. Situada na Grécia Arcaica, a origem do museu ocidental associa-se à invocação às musas. Prescindindo de espaço fechado, o museu acontecia através dos poetas que, inspirados pelas musas, embalavam danças e cantorias, aliás, eram as musas que instauravam o coro e a festa, isto é, as primeiras manifestações do teatro grego. Porém, com a cultura alexandrina, o museu perdeu dimensão poética e as musas passaram a ser cultuadas no *Mouseion de Alexandria* - templo das musas. Portanto, a perspectiva mítica constitui uma alternativa à ideia do museu-edifício. Ademais, diferente da musealização convencional, a *musealização in situ* pode acontecer em áreas abertas. A partir deste tipo de musealização, o grupo A Pombagem vem desenvolvendo o teatro-monumento, que é uma proposta de *musealização in situ* inspirada no cortejo do 2 de julho². Baseado no teatro-monumento, o grupo apresentou, em 2019, o espetáculo *O Museu é a Rua* em cinco Monumentos de Salvador. A pergunta é: como o teatro-monumento, seguindo os rastros da experiência poética do museu originário e da noção de *musealização in situ*, constitui uma forma de museu popular?

Palavras-chave: Teatro-Monumento; Museu Popular; A Pombagem; Musealização; Teatro de Rua.

ABSTRACT

This paper seeks to reflect on the theater-monument as a form of popular museum. The museum is a poetic event, not a building. Thus, we think the museum beyond the building. For this, we bet on the recovery of the mythical origin of the museum and on the notion of musealization in situ. Located in Archaic Greece, the origin of the western museum is associated with the invocation to the muses. Without an enclosed space, the museum happened through the poets who, inspired by the muses, rocked dances and singing, in fact, it was the muses who established the choir and the party, that is, the first manifestations of greek theater. However, with alexandrian culture, the museum lost its poetic dimension and the muses started to be worshipped in the Mouseion of Alexandria - the temple of the muses. Therefore, the mythical perspective constitutes an alternative to the idea of the museum-building. Moreover, unlike conventional musealization, musealization in situ can happen in open areas. Based on this type of musealization, the group A Pombagem has been developing the theater-monument, which is a proposal of in situ musealization inspired by the July 2nd parade. Based on theater-monument, the group presented, in 2019, the spectacle *O Museu é a Rua* (The Museum is the Street) in five monuments of Salvador. The question is: how does the theater-monument, following the tracks of the poetic experience of the original museum and the notion of musealization in situ, constitute a form of popular museum?

Keywords: Theater-Monument; Popular Museum; A Pombagem; Musealization; Street Theater.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Orientadora: Prof^a Dra. Eliene Benício Amâncio Costa. Bolsista CAPES. Museóloga, graduada pela UFBA, Especialista em Arte-Educação – Escola de Belas Artes/UFBA, Mestra em Museologia – PPGMuseu/UFBA. Artista de Teatro de Rua. Integrante do Grupo de Arte Popular A Pombagem. Integrante do Movimento de Teatro de Rua da Bahia. Articuladora da Rede Brasileira de Teatro de Rua.

² No dia 2 de julho é quando se comemora a Independência da Bahia, também chamada pelo povo baiano de Independência do Brasil na Bahia. Na capital baiana, essa data é marcada pelo tradicional cortejo que se inicia, pela manhã, no Largo da Lapinha e culmina, no final da tarde, na Praça 2 de Julho, no Campo Grande.

1. Introdução

É possível conceber um monumento público como objeto de museu³ sem retirá-lo de seu contexto urbano, ou melhor, sem levá-lo para as dependências de um edifício ou instituição museal? É possível musealizar uma obra de arte instalada na praça pública? Essas questões foram debatidas na dissertação de mestrado, intitulada *A Roda de Teatro de Rua girou no Chafariz da Cabocla e aconteceu um Museu*, de minha autoria, defendida no Programa de Pós-Graduação em Museologia da UFBA em 2019. O recorte temporal dessa pesquisa cobriu o intervalo entre 2016 e 2018, quando o grupo de arte popular A Pombagem iniciou as suas investigações em torno do Chafariz da Cabocla. A escolha do Chafariz da Cabocla para os experimentos do que se tornará, mais tarde, o teatro-monumento não foi à toa. Tratava-se, em primeiro lugar, de optar pelo monumento mais representativo das mulheres que protagonizaram a luta pela Independência da Bahia⁴ e, em segundo lugar, de uma crítica ao circuito oficial da Festa do Dois de Julho, uma vez que esta promove visitas guiadas aos monumentos erigidos à Independência da Bahia, mas não contempla o primeiro deles: o Chafariz da Cabocla. Ou seja, não obstante o título de primeiro monumento celebrativo da Independência da Bahia, o Chafariz da Cabocla não participa dos festejos do Dois de Julho. Em vez disso, o monumento encimado pela cabocla está instalado nas imediações da Praça dos Aflitos, uma localidade erma e de pouca visibilidade do centro da capital baiana.

À medida que os experimentos em torno da escultura da cabocla ganhavam força, as integrantes do grupo de arte popular A Pombagem protagonizavam debates questionando o porquê de o Chafariz não ser visitado pela Festa do Dois de Julho. Foram três anos de ocupação artístico-cultural em um lugar esquecido pelos órgãos públicos. O que estava por trás dessa negligência estatal? Qual o motivo desse tratamento com o primeiro monumento à Independência da Bahia? Para as *pombas*⁵, a situação em que se encontrava o Chafariz da Cabocla era uma reprodução da posição em que se encontram as mulheres

³ Para o pensador tcheco Zbynek Stránský, considerado o pai da Museologia científica, (1995 apud DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57) “[...] Um objeto de museu não é somente um objeto em um museu”. Ver DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. *Conceitos-chave de Museologia*. Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Sec. de Estado da Cultura, 2013, p. 57.

⁴ Conforme a historiadora Maria do Socorro Targino Martinez, a imagem da cabocla sintetiza o passado “de Catarina Paraguaçu, Maria Quitéria, Joana Angélica, Maria Felipa e de todas as anônimas figuras femininas que silenciosamente construíram a pátria” (MARTINEZ, 2000, p. 47-48).

⁵ Como são chamadas as integrantes do grupo de arte popular A Pombagem.

na sociedade. Nesse sentido, a ausência de ações no Chafariz durante os festejos do Dois de Julho, bem como a inexistência de políticas de educação patrimonial no referido monumento, revelava uma questão de gênero. Todo esse debate sobre as relações sociais contribuiu para que os experimentos se desdobrassem no espetáculo *O Museu é a Rua*. O espetáculo nasceu, pois, no Chafariz da Cabocla. Depois de três anos de experimentos e trabalho continuado, o grupo vislumbrou a possibilidade de apresentá-lo em outros monumentos. Foi assim que, com o apoio da Fundação Gregório de Mattos – órgão vinculado à Prefeitura de Salvador –, o grupo montou e apresentou, em 2019, o espetáculo nos seguintes monumentos: Cruzeiro do São Francisco, no Pelourinho; Busto a Catulo da Paixão Cearense, na Fazenda Grande do Retiro; Herma a Luís Gama, no Largo do Tanque; Estátua a Maria Quitéria, na Praça da Soledade; Busto ao General Labatut, no Largo da Lapinha.

O binômio teatro-monumento apareceu muitas vezes durante os primeiros experimentos no Chafariz, mas sem muita articulação. Aparecia principalmente no final das apresentações, quando os espectadores demonstravam curiosidade e interesse em conhecer o trabalho desenvolvido pelo grupo ao redor do referido monumento. Quando alguém assistia ao espetáculo e manifestava o desejo de saber mais a respeito da proposta, era frequente o uso da expressão teatro-monumento para sintetizar o modo de fazer do grupo, ou melhor, o termo era acionado como ponto de apoio para explicar a concepção, bem como os processos de pesquisa e montagem do espetáculo *O Museu é a Rua*. A temporada deste espetáculo em 2019 fez com que os integrantes do grupo de arte popular A Pombagem reivindicassem, desta vez de modo mais articulado, o teatro-monumento como expressão designativa do trabalho realizado pelo coletivo. O processo de amadurecimento do grupo em torno de sua poética teatral é um dos fatores motivadores para o prosseguimento da pesquisa em andamento. Ou seja, enquanto a dissertação focou nos experimentos no Chafariz da Cabocla, tal investigação estará voltada para a circulação do espetáculo *O Museu é a Rua* pelos já mencionados cinco monumentos da cidade, pois foi a partir daí que a expressão teatro-monumento deixou de ser ponto de apoio e passou a identificar a linha de trabalho do grupo de arte popular A Pombagem.

No tocante à linha de trabalho do grupo, tem-se como ponto-chave a sua fonte de inspiração: a Festa do Dois de Julho. Trata-se de uma manifestação cultural popular que celebra a data da Independência da Bahia transformando algumas ruas da cidade de

Salvador numa espécie de museu ao ar livre⁶. Um museu vivo, andante e popular. O cortejo da Festa do Dois de Julho possui um caráter espetacular e guarda fortes semelhanças com o museu mítico-originário da Grécia Arcaica, na medida em que tanto um quanto o outro são acontecimentos festivos. Assim como a Festa do Dois de Julho, o museu originário manifesta-se em espaços abertos e, portanto, prescinde de espaço físico para acontecer. Assim como o museu originário trazia à tona a memória dos relatos de aventuras dos heróis homéricos, a Festa do Dois de Julho reconta a história dos heróis e heroínas da Independência da Bahia. Tomando como definição rápida e provisória a ideia de que museu é lugar de memória⁷, pode-se compreender a Festa do Dois de Julho como uma manifestação de caráter museal, no sentido de que ela vai se arrastando pelas ruas da cidade de Salvador visitando os monumentos, aliás, revelando as memórias ali materializadas. Portanto, é a Festa do Dois de Julho e o seu caráter museal que inspiram o teatro de rua do grupo de arte popular A Pombagem.

2. Teatro-monumento e museu popular: entrecruzamentos

Este texto busca refletir sobre o teatro-monumento como forma de museu popular. O museu é um acontecimento poético⁸, e não se resume a uma estrutura de pedra e cal. Partimos dessa afirmação para pensar o museu para além do edifício, e mais que isso, para pensar o espaço aberto das ruas como um espaço museal. Para tanto, aposta-se na recuperação da origem mítica do museu e na noção de *musealização in situ*. Situada no período Arcaico da Grécia Antiga, a origem mítica do museu está associada ao canto e à invocação às musas. Nesse contexto de predominância da oralidade, o museu ainda não era um templo ou espaço fechado. Em vez disso, o museu acontecia através dos *aedos*, poetas que

⁶ A ideia de um museu ao ar livre não é nova. De acordo com a descrição de Pausânias, segundo Dominique Poulot, existia “um pórtico na ágora de Atenas que era uma espécie de museu ao ar livre”. Ver POULOT, Dominique. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 7, 2013.

⁷ Baseando-se no historiador Pierre Nora, o museólogo Mario Chagas aponta que os museus devem ser entendidos como “lugares de memória”. Ver CHAGAS, M. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. In: Cadernos de Sociomuseologia. Centro de Estudos de Sociomuseologia, n. 13, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1998. Além da obra de Mário Chagas, ver NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. In: Projeto História. São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

⁸ Segundo Teresa Scheiner, “o museu é um acontecimento poético”. Ver SCHEINER, Teresa. *Apolo e Dioniso no Templo das Musas: museu: gênese, ideia e representações nos sistemas de pensamento da cultura ocidental*. 1998. 152f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 1998.

cantavam as narrativas míticas ao ar livre. As musas inspiravam os *aedos* e estes embalavam danças e cantorias, aliás, eram as musas que instauravam o coro e a festa, ou seja, as primeiras manifestações do teatro grego. Podemos, então, dizer que o museu e o teatro estavam imbricados nos primórdios da cultura ocidental. Com o surgimento da cultura alexandrina⁹, o museu perdeu a sua dimensão *aédica* (poética) e as musas foram aprisionadas – isto é, passaram a ser cultuadas – no *Mouseion de Alexandria*, também chamado de templo das musas. Este, por sua configuração de espaço fechado, tornou-se o protótipo dos museus modernos. Portanto, a perspectiva mítico-originária indica um caminho alternativo à noção aprisionadora e moderna do museu como edifício.

Outro caminho é a noção de *musealização in situ*. Diferente da musealização que se processa no interior dos edifícios museais, a *musealização in situ* pode acontecer em áreas abertas como parques ou sítios arqueológicos, ou mesmo no espaço público das ruas. Este tipo de musealização vem sendo o enfoque das investigações do grupo de arte popular A Pombagem, que desenvolve o que seus integrantes chamam de teatro-monumento. Grosso modo, o teatro-monumento consiste numa proposta de *musealização in situ* inspirada na Festa do Dois de Julho. Com base no teatro-monumento, o grupo montou e apresentou, em 2019, o espetáculo *O Museu é a Rua* em torno de cinco Monumentos da cidade de Salvador. Aqui, busca-se compreender de que maneira o teatro-monumento, seguindo os rastros da experiência *aédica* do museu mítico-originário e da noção de *musealização in situ*, constitui uma forma de museu popular. Tomaremos como objeto de estudo o grupo de arte popular A Pombagem e as apresentações do espetáculo *O Museu é a Rua* entre os meses de agosto e setembro do ano de 2019.

Em conformidade com as teorias contemporâneas que trazem no bojo de suas principais características o diálogo entre as áreas do saber, isto é, que tendem a substituir o paradigma disciplinar da razão instrumental e técnica – próprio da modernidade – pelo viés da interdisciplinaridade, o presente artigo busca entrelaçar os estudos de teatro de rua e a museologia. Tal articulação interdisciplinar pode nutrir e enriquecer as discussões sobre teatro e museu na contemporaneidade. A linha de trabalho desse coletivo combina teatro e museu no espaço público das ruas, de modo que enseje uma investigação sobre as origens

⁹ Em referência a Alexandre Magno, o *Grande*. Este, que teve como preceptor o filósofo Aristóteles, fundou a Cidade de Alexandria no Egito, onde mais tarde foi construído o famoso *Mouseion de Alexandria* – uma representação de museu racionalizada e distanciada do sentido mítico-originário.

míticas de ambos os fenômenos, bem como permite que os estudos de teatro de rua contribuam com o debate museológico, e vice-versa.

A articulação dos estudos de teatro de rua com a museologia pode gerar bons resultados. Tal diálogo expande a possibilidade de alternativas de atuação do artista de teatro de rua no espaço público, já que, nesta pesquisa, concebemos o museu como acontecimento, considerando a amplitude de possibilidades, para além do edifício museal. Justifica-se esta pesquisa tendo em vista um fato: o museu é acontecimento poético. Em lugares desprovidos de instituições museais, onde as tradições culturais são preservadas a céu aberto, é na rua que o museu acontece, ou seja, a rua é, tradicionalmente, o lugar das manifestações culturais populares. Nesse sentido, se o grupo de arte popular A Pombagem, ao apresentar seu espetáculo em torno dos monumentos públicos, apropria-se dos referenciais estéticos da cultura popular, então estamos diante de um fenômeno sobre o qual os estudos de teatro de rua podem ter algo a dizer. Para explorar o caráter interdisciplinar desta proposta a fim de atender a essa demanda, então, buscamos o diálogo com a museologia, pois tanto os estudos de teatro de rua quanto a museologia ensejam uma possível contribuição epistemológica.

Até o século passado o teatro de rua era tido como um objeto de estudo de segunda categoria e pouco valorizado nos espaços acadêmicos¹⁰. Hoje em dia, contudo, pode-se dizer que há pesquisadores interessados no tema do teatro de rua. Pode-se dizer, ainda, que os estudos de teatro de rua têm ganhado espaço nas Escolas de Teatro e nos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas das universidades brasileiras, tornando-se um campo de estudos importante e reconhecido institucionalmente¹¹. O caráter interdisciplinar de tais estudos permite, através do diálogo com áreas como história, antropologia, comunicação, semiótica etc, o desenvolvimento de um arcabouço teórico e conceitualmente complexo. Por ser um campo dialógico e transversal, os estudos de teatro de rua constituem uma área aberta para diversas possibilidades de articulação. Em se tratando de uma articulação com a museologia, um dos pontos de intersecção ou ligação é a questão do

¹⁰ O Teatro de Rua no Brasil nunca foi visto como um objeto de estudo de primeira categoria pela academia ou pelos historiadores do teatro brasileiro. Até o século passado era visto como uma categoria menor, muitas vezes denominado teatro "popular" (num sentido, contudo, pejorativo) ou ligado à agitação e propaganda de partidos e manifestações políticas. As escolas de teatro, a crítica teatral e a mídia pouco ou nada dedicaram a modalidade (TURLE; TRINDADE, 2010, p. 27).

¹¹ Vide a criação do GT de Artes Cênicas na Rua na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE).

monumento. A título de ilustração, o termo *rua* é usado para designar a variedade de espaços abertos, inclusive os monumentos públicos. De acordo com Licko Turle e Jussara Trindade,

Na realidade, espetáculos “de rua” são apresentados nos mais diversos espaços, sejam nas cidades ou fora delas: praças, largos, jardins, parques, calçadas, escadarias, monumentos, entradas e terraços de edificações, foyers, pátios de estacionamento, vilas, estações de trem e metrô, terreiros, quadras esportivas, pátios de escolas, campos de futebol, praias e orlas marítimas, trapiches, barrancos de rios, converses de embarcações, terrenos baldios, construções abandonadas, pontos, viadutos, ladeiras, alamedas, avenidas, “passarelas de samba” e até nas ruas propriamente ditas, sobretudo em seus cortejos de abertura ou em manifestações / intervenções urbanas (TURLE; TRINDADE, 2016, p. 26).

Como se pode ver na citação acima, o monumento público figura entre os múltiplos lugares que costumam receber espetáculos de teatro de rua. Além de ser um objeto possível dos estudos de teatro de rua, o monumento público também pode ser analisado museologicamente, ou melhor, trata-se de um fenômeno que pode ser compreendido à luz da museologia. Explico melhor. As bases teóricas da nova museologia compreendem o museu para além de seu tripé tradicional: edifício, coleção e público. Mais que isso, a nova museologia extrapola os muros do que se convencionou chamar de museu e aponta para outros problemas. Ou seja, à medida que a museologia renova as suas bases teóricas, outras questões vão despontando no horizonte. Portanto, em vez de focar nas coleções aprisionadas no edifício, o novo paradigma se debruça sobre as questões de comunidade, território e patrimônio¹².

Foi a partir desse universo teórico que desenvolvi a minha dissertação de mestrado, intitulada *A Roda de Teatro de Rua girou no Chafariz da Cabocla e aconteceu um Museu*, defendida no Programa de Pós-Graduação de Museologia da UFBA. Nela investiguei as estratégias de *musealização in situ* do monumento à cabocla através do teatro de rua. Agora, contudo, a pesquisa em andamento poderá seguir em fase de aprofundamento e rumar na direção de outros monumentos. Em linhas gerais, a musealização de tipo tradicional leva em conta o aprisionamento do objeto de museu no museu, ou seja, o deslocamento ou transferência do objeto ou artefato para o interior do edifício museal, de modo

¹² No paradigma dos museus tradicionais, o mais importante é a coleção, junto com o público e o edifício. No paradigma contemporâneo, todavia, o fundamental é o patrimônio, junto com o território e a comunidade. O que se quer dizer, portanto, é que o teatro-monumento pode acionar o patrimônio (o monumento), a comunidade (a soma dos atores e atrizes com o público) e o território (a rua sendo apropriada simbolicamente).

que a coisa adquira um status museal¹³. Na esteira da nova museologia, a *musealização in situ* abre caminhos para se pensar uma operação museal sem deslocar o objeto, como o próprio nome diz, uma musealização que acontece no próprio lugar. Segundo Marília Xavier Cury (2005, p. 32), “musealizamos selecionando e retirando objetos de seu contexto e integrando-os a um acervo ou musealizamos selecionando e destacando *in situ*”.

Como já dito, o presente artigo busca entrelaçar os estudos de teatro de rua com a museologia tendo como foco o teatro-monumento. Aliás, busca-se responder à seguinte pergunta: de que maneira o teatro-monumento, seguindo os rastros da noção de *musealização in situ* e da experiência *aédica* do museu mítico-originário, constitui uma forma de museu popular? Para dar conta desta questão, a pesquisa em andamento focará na circulação do espetáculo *O Museu é a Rua*, do grupo de arte popular A Pombagem, por cinco monumentos públicos da cidade. Essa temporada, que aconteceu entre os meses de agosto e setembro de 2019, permitiu o amadurecimento do teatro-monumento como linha de trabalho do grupo. Mas em que sentido o teatro de rua pode constituir-se como museu popular? Seria um museu de quatro paredes, de pedra e cal, ou um acontecimento evanescente? Se não é constituído de edifício, público e coleção, do que é constituído esse museu popular? A aposta de tal investigação vai ao encontro do tripé contemporâneo dos museus, acreditando que o acontecimento teatral de rua, que pode ser chamado de acontecimento poético¹⁴, aciona a *comunidade, o território e o patrimônio*, isto é, os pilares da nova museologia.

E as perguntas continuam: de que forma o teatro de rua aciona a comunidade, o território e o patrimônio? Em se tratando deste último temos que o monumento é parte integrante do conjunto dos patrimônios culturais de uma cidade. É por isso que se denomina educação patrimonial toda e qualquer ação cultural-educativa em monumentos públicos. Ou seja, monumento é um tipo de patrimônio cultural de natureza material, figurando ao lado dos conjuntos de construções e parques arqueológicos e evocando a memória e a identidade das populações e culturas. Se há monumento, pois, há patrimônio. A pesquisa segue apostando na dimensão de acionamento do teatro de rua. Uma vez conferido o

¹³ Segundo Desvallées e Mairesse, (2013, p. 57) “[...] De um ponto de vista mais estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um ‘objeto de museu’ que se integre no campo museal”.

¹⁴ O acontecimento poético, no sentido atribuído aos *aedos* da Grécia Arcaica, embala danças e cantorias, ou seja, embala o teatro. Poético, pois, não tem a ver com versos escritos. Ao contrário, é festa. Está situado em um contexto ditirâmico (tragédia na fase originária) e ágrafo.

vínculo estreito que há entre monumento e patrimônio, passemos então para o território para pensar a rua como espaço territorializado. De acordo com Adailton Alves Teixeira,

Na medida em que o teatro é comunicação, e, na condição de fenômeno estético de rua, ao ser apresentado em espaços abertos em determinado território, influencia e por ele é influenciado. [...] A prática teatral que ocorre em espaços públicos abertos pode auxiliar os cidadãos no que se refere à apropriação simbólica do território; aliás, ele próprio não deixa de ser uma apropriação do espaço no instante em que o grupo teatral chega com todos os apetrechos (TEIXEIRA, 2020, p. 73).

Vimos que o teatro de rua aciona o patrimônio por meio do monumento, e que também pode gerar uma consciência territorial no espaço público das ruas. Resta-nos saber, no entanto, se é possível conformar uma comunidade, de tipo transitória, enquanto o espetáculo teatral acontece. No ato do espetáculo de teatro de rua, convivem, ainda que de forma bastante evanescente, atores e espectadores ao mesmo tempo. Tal imagem de convivência fica mais nítida quando o espetáculo é de cunho popular e feito a partir de uma roda. Em geral, a roda de teatro de rua provoca atravessamentos nos presentes e desestabiliza os limites e as margens que separam os atores do público. Em um determinado momento, o ator confunde-se com o espectador. Em alguns casos, o espetáculo vira literalmente uma festa. Ainda que o acontecimento dure apenas vinte minutos, há ali uma comunidade transitória. Em conformidade com as palavras de André Carreira,

A ideia de uma comunidade temporária remete a um estabelecimento de vínculos momentâneos que determinam tomadas de decisões e compartilhamentos de uma experiência que se dá no bojo da convivência com o espetáculo. Pensar essas comunidades transitórias é então realizar uma aproximação aos lugares e sentidos do teatro de rua como modalidade expressiva que ocupa o espaço público rompendo com os repertórios de usos instalados nos segmentos da cidade (CARREIRA, 2009, p. 12).

A comunidade transitória é gerada pelo instante festivo, de desordem. Nessa desordem a comunhão é restaurada e todos se tornam festeiros. Não há papéis nem atores, nem mesmo espectadores. Só há festeiros. Ou, como diz Amir Haddad, todo mundo exerce o papel de “ser humano livre, criativo, fértil, transformador” (HADDAD, 2005, p. 71) De fato, o teatro de rua é um acontecimento festivo e poético. Ele deita raízes nas manifestações do teatro primitivo. Por analogia, podemos dizer que o teatro de rua é o canto *aédico* na contemporaneidade, uma vez que está sempre evocando memórias coletivas, sejam as memórias das manifestações culturais populares ou de monumentos, como é o caso do teatro de rua desenvolvido pelo grupo de arte popular A Pombagem. Nesse sentido, o teatro de rua é também museu. Não o museu instituição ou edifício, mas o acontecimento poético

inspirado pelas musas. O teatro e o museu estavam imbricados nos primórdios da cultura ocidental. No contexto da Grécia Arcaica, o museu ainda não era um espaço físico e fechado. Tratava-se, antes, de um acontecimento poético, em outras palavras, eram os poetas que, inspirados pelas musas, cantam as memórias do povo. A figura das musas¹⁵ é justamente a chave para se compreender a imbricação existente entre teatro e museu, na medida em que eram as musas que instauravam o coro e a festa, ou seja, as primeiras manifestações do teatro grego. Possuído pelas musas, o poeta embalava danças e cantorias e, assim, fazia acontecer a festa ditirâmbica com a qual o teatro de rua guarda fortes semelhanças.

Referências

CARREIRA, ANDRÉ. **O teatro de rua como ocupação da cidade**: criando comunidades transitórias. *Urdimento*, n.13, 11-22, 2009.

CHAGAS, MÁRIO. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. In: *Cadernos de Sociomuseologia*. Centro de Estudos de Sociomuseologia, n. 13, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1998.

CURY, MARÍLIA XAVIER. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

DESVALLÉES, ANDRÉ; MAIRESSE FRANÇOIS (Eds). **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 2013.

HADDAD, AMIR. O teatro e a cidade. O ator e o cidadão. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Orgs.). **Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

MARTINEZ, SOCORRO TARGINO. **2 de julho a Festa é história**. Salvador: Selo Editorial da Fundação Gregório de Matos. 2000.

NORA, PIERRE. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**, n.10, p.7-28, 1993.

POULOT, DOMINIQUE. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RIBEIRO, MANUELA DE OLIVEIRA SANTOS. **A Roda de Teatro de Rua girou no Chariz da Cabocla e aconteceu um Museu**. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2019. Disponível em:

¹⁵ Para a museóloga Teresa Scheiner, as musas são as “palavras cantadas, expressão criativa da memória via tradição oral, trazida à luz da consciência pela ação dos poetas” (SCHEINER, 2008, p. 61).

<<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/31871/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Manuela%20Ribeiro.pdf>>. Acesso em: 23 de janeiro de 2022.

SCHEINER, TERESA. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas. Museu: gênese, ideia e representações nos sistemas de pensamento da sociedade ocidental.** 1998, 152 f. Dissertação (Mestrado)-Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1998. 152 p.

SCHEINER, TERESA. **O Museu, a palavra, o retrato e o mito.** Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG – PMUS Unirio | MAST, v. 1, n.1, p.57-73, 2008.

TEIXEIRA, ADAILTOM ALVES. **Teatro de Rua: identidade, território.** São Paulo: Giostri, 2020.

TURLE, LICKO; TRINDADE, JUSSARA. Org. **Teatro de Rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio.** Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

TURLE, LICKO; TRINDADE, JUSSARA. **Teatro(s) de Rua do Brasil: A Luta pelo Espaço Público.** Rio de Janeiro: Perspectiva, 2016.

UM RESPIRO EM MEIO AO CAOS: ESTUDOS DE TEATRO (S) DE RUA

Stephanie Caroline Matos Dantas¹
Alexandre Falcão de Araújo²

RESUMO

O presente trabalho trata sobre a minha experiência no projeto Estudos de Teatro(s) de Rua. Trata-se de uma pesquisa descritiva qualitativa, parte do meu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). A pesquisa tinha como objetivo investigar e refletir acerca das contribuições do projeto à minha formação acadêmica como professora, pesquisadora e artista. Os Estudos de Teatro(s) de Rua trata-se de um curso *online* acerca do teatro de rua, realizado no ano de 2020 no contexto de pandemia de Covid-19.

Palavras-chave: Teatro de Rua; Curso *Online*; Projeto Virtual.

ABSTRACT

The present work deals with my experience in the Street Theater(s) Studies project. This is a qualitative descriptive research, part of my Course Completion Work in Theater Degree at the Federal University of Rondônia (UNIR). The research aimed to investigate and reflect on the project's contributions to my academic training as a teacher, researcher and artist. Street Theater(s) Studies is an online course about street theater, held in 2020 in the context of the Covid-19 pandemic.

Keywords: Street Theater; Online Course; Virtual Project.

1. Introdução

Um dos grandes desafios do século XXI está sendo a pandemia de covid-19, infecção causada pela nova cepa do coronavírus. O primeiro caso da doença ocorreu na China, em Wuhan, no dia 31 de dezembro de 2019. Em março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou a doença como pandemia, em função da sua disseminação mundial. Devido à crise sanitária causada pelo vírus, várias medidas de prevenção foram adotadas como o isolamento social, *Lockdown*, e utilização de máscaras.

O isolamento social atingiu a todos, em particular a categoria artística, o foco deste trabalho. Devido à pandemia de covid-19, houve uma explosão de *lives* artísticas, realização de projetos virtuais, oficinas e apresentações de espetáculos. Como é no caso do projeto Estudos de Teatro(s) de Rua realizado virtualmente.

O projeto trata-se de um curso de extensão realizado no período de 24 de junho a 13 de dezembro de 2020, e consistia em aulas transmitidas em tempo real para o YouTube.

¹ Bolsista CAPES, mestranda em Artes Cênicas sob orientação do prof. Dr. Igor de Almeida Silva - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (UFAC), e graduada em Licenciatura em Teatro – Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Atriz e produtora do Teatro Ruante.

² Professor do Curso de Licenciatura em Teatro da UNIR - Universidade Federal de Rondônia. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro de rua, teatro comunitário, teatro político, educação ambiental e educação não-formal.

Os encontros eram organizados por blocos temáticos mediados por professores e pesquisadores do teatro de rua. O projeto teve apoio da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR)² e institucionalizado como curso de extensão pela Universidade Federal do Alagoas (UFAL).

Dessa forma, para o presente trabalho optei por relatar a minha experiência no projeto, atuando nas áreas de comunicação e transmissão. Portanto, começo por trabalhar a partir da base teórica do Teatro de Rua, em seguida apresento a estrutura do projeto para posteriormente relatar o meu percurso virtual do meu ponto de vista técnico e experiência pessoal. Por fim, apresento as minhas conclusões acerca desse processo de aprendizagem.

2. Teatro de Rua

Berthold afirma que “o teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem” (2001, p.1). Mas o que vem a ser Teatro? De acordo com Pavis:

A origem grega da palavra teatro, o theatron, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O termo é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem. Tão somente pela relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação (2008, p. 372).

A escolha da rua como espaço de representação nos remete à origem da história do teatro. Segundo Teixeira, o teatro nasceu ao ar livre, proveniente dos rituais na Grécia antiga “muito tempo depois, ele foi ‘aprisionado’ em um edifício pela aristocracia grega da antiguidade clássica, que necessitava de um símbolo que a representasse” (2020, p.13). Já Collaço e Schawalb ressaltam que a rua como lugar da representação teatral “(...) sublinha que o edifício teatral como único lugar apropriado para o teatro é algo datado e desviante da própria essência da prática cênica” (2007, p.6). De acordo com Teixeira, o Teatro de Rua brasileiro possui três matrizes essenciais: a popular, a política e a circense (2021).

² Criada em março de 2007, é uma organização de grupos de teatro, artistas, pesquisadores e pensadores ligados ao teatro de rua. Com o objetivo de articular por políticas públicas, reconhecimento dentro e fora da academia, e assim como a preservação e registro da história do teatro de rua no Brasil.

Neste sentido, a matriz popular refere-se à recriação ou aos elementos mais fortes das manifestações da cultura popular. Já a matriz política dialoga com o teatro épico, dialético e agitprop.

A matriz circense remete as diversas técnicas e práticas desta arte, tais como acrobacia, malabares e a figura do palhaço. De acordo Araújo, é possível acrescentar uma quarta dimensão, não sendo necessariamente uma matriz, mas sim uma vertente:

No entanto, a intervenção urbana, o dito teatro performativo ou mesmo o teatro de invasão, como denominado por André Carreira (2019), dentre outros, são consolidados em solo nacional posteriormente às primeiras experiências nacionais denominadas por teatro de rua. Tais práticas não são propriamente originárias de nosso teatro de rua, mas relacionam-se com este a partir de diversas influências, externas e internas (ARAÚJO, 2021, p. 26).

Os espaços da rua não exigem convenções sociais, “apesar de todas as intrigas dos palácios e parlamentos, será sempre na rua onde os grandes conflitos serão resolvidos finalmente” (CARREIRA e MATOS, 2019, p. 23). Dessa forma, podemos afirmar que, o teatro de rua é mais acessível e democrático do que as apresentações nos edifícios teatrais ou salas de espetáculos.

3. Estudos de Teatro(s) de Rua: quem vai dar a cara a tapa?

O teatro de rua é uma categoria ou modalidade diversificada que abrange uma variedade de possibilidades artísticas. Devido às variadas formas teatrais existentes no teatro de rua, Teixeira afirma que “é perceptível, portanto, a grande dificuldade metodológica ao lidar com o teatro de rua devido às inúmeras possibilidades estéticas e dos riscos de uma definição” (2020, p. 113). Então, tentando abordar e discutir sobre as estéticas do teatro de rua, um conjunto de professores, pesquisadores e parceiros institucionais reuniram-se e criaram o curso Estudos de Teatro(s) de Rua.

Estudos de Teatro(s) de Rua foi um curso *online*, promovido gratuitamente por meio de webinários transmitidos para o canal homônimo Youtube. O projeto tinha a coordenação do Prof. Dr. Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos da Universidade Federal do Alagoas (UFAL), vinculado com o Grupo de Pesquisa Brincantuar: artífices cênicos da UFAL, disciplinas e projetos de extensão da graduação de Licenciatura em Teatro da UFAL. O curso tinha o intuito de estimular o interesse pelas diversas manifestações do teatro de rua e dialogar com a historicidade:

(...) seus artistas e fazedorxs (rueirxs), as principais obras e grupos de referência, as questões sociais e políticas de seus fazedorxs através dos manifestos, manifestações e festivais, como também as possíveis abordagens e perspectivas contemporâneas. Serão destacados as pedagogias e locais de ensino e pesquisa de conhecimentos específicos desta modalidade teatral, pelas escolas, formações pelos grupos, disciplinas acadêmicas e suas produções (livros, editais, TCCs, mestrados, teses e produções audiovisuais etc.) (TEIXEIRA, 2020).

Ou seja, um curso *online* projetado para atender à diversidade estética das artes cênicas da rua. O próprio título enfatiza “Teatro(s)” ressaltando as imensuráveis manifestações artísticas da modalidade, sem cair no risco de definir em um único conceito.

O projeto estrutura-se em três momentos. Chegança, Na Roda e Cortejo. Os webinários foram exibidos em tempo real e gratuitamente no canal do YouTube do curso, sendo disponibilizado a sala de bate-papo para dinamizar a comunicação entre convidados e público. O primeiro encontro, nomeado como Chegança, ocorreu dia 24 de junho de 2020, com alguns grupos de Teatro de Rua mais antigos e reconhecidos do país: Teatro Popular União e Olho Vivo - TUOV (São Paulo - SP), com César Vieira; Grupo Imbuça (Aracaju - SE) com Lindolfo Amaral; Grupo Tá Na Rua (Rio de Janeiro - RJ) com Ana Carneiro e Licko Turle representando Amir Haddad; Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (Porto Alegre - RS) com Tânia Farias, e Grupo Galpão (Belo Horizonte - MG) com Chico Pelúcio.

O segundo momento, intitulado como na Roda, seguiu de julho até agosto, toda quarta e sábado das 15h às 18h. No segundo módulo participaram profissionais e pesquisadores de diferentes estéticas do teatro de rua. Dividido em três blocos: 1º - Teatro(s) de rua em distintas perspectivas; 2º - Teatro(s) de rua e historicidade e 3º - Pedagogias, ensino, processos criativos, formas de produção e espaço de atuação.

O Cortejo ocorreu de agosto a dezembro de 2020, sempre aos sábados das 15h às 18h. Objetivando dialogar, compartilhar e trocar experiências com os artistas, professores e pesquisadores que atuam nas artes cênicas da rua. Também ocorreu uma *live* com a equipe técnica do curso, tendo o objetivo de conhecer mais as pessoas que estavam nos bastidores das aulas virtuais. “Da rua para a tela, da tela para a nuvem” teve seis transmissões, sendo uma para o perfil do Instagram e as demais para o canal do YouTube.

Consoante os dados fornecidos pela plataforma, houve um total de 38 transmissões para o YouTube com um total de 26.680 visualizações. A seguir estão os tópicos do curso, divididos em blocos:

- **Chegança (24 de junho de 2020)**

Um encontro composto pelos cinco grupos de teatro de rua, já citados anteriormente, mais antigos e reconhecidos do país. A conversa teve mediação de Ana Carneiro (UFU) e Licko Turle (Instituto Artivista). Chegança foi composto por único encontro, onde os grupos convidados contaram sobre o processo artístico de criação, suas questões éticas e políticas.

- **Na Roda – Bloco A**

1º encontro – 01 de julho, 2020: “Os Artistas de ruas e os gêneros populares”, ministrado por Ana Carneiro (UFU) com a participação do grupo convidado Cia. Será o Benedito? (RJ) e mediação de Ivanildo Piccoli (UFAL).

2º encontro – dia 04 de julho, 2020: “Teatro de Rua é Arte Pública!” ministrado por Licko Turle (Instituto Artivista), com mediação: Maria Gabriela D’Ambrozio (Grupo Mãe de Rua/ SP) e os seguintes representantes de grupos: Altemar Di Monteiro (Nóis de Teatro/ Fortaleza - CE); Fernando Cruz (Imaginário Maracangalha - Campo Grande - MS) e Humberto Lopes (Grupo Quem Tem Boca é pra Gritar - João Pessoa - PB).

3º encontro – 08 de julho, 2020: “Procedimentos de pesquisa no teatro de rua” por Jussara Trindade (UNIR), com mediação de Vanéssia Gomes (Teatro de Caretas/CE) e grupo convidado Núcleo Ás de Paus (Londrina/PR).

- **Na Roda – Bloco B**

4º encontro – 11 de julho, 2020: “Teatro das praças, ruas e feiras medievais, pré-renascimento, ciarlatani e Commedia Dell Arte” por Ivanildo Piccoli (UFAL), mediação de Adailton Alves (UNIR) e grupo convidado Cirquinho do Revirado (Criciúma/SC).

5º encontro – 15 de julho, 2020: “Centros populares de cultura: arte e engajamento político” por Adailton Alves (UNIR), mediação de Simone Carleto (UNESP) e grupo convidado Coletivo Comum (São Paulo/SP).

6º encontro – 18 de julho, 2020: “Ancestrais” do Teatro de rua brasileiro: Histórias e relatos à Nordeste” por Alexandre Falcão (UNIR), mediação de Waneska Pimental (Joana Gajuru/Maceió AL) e artista convidado Ricardo Araújo (IFAL).

7º encontro – 22 de julho, 2020: “Décadas de 70, 80 e 90: Crescimento e fortalecimento do Teatro de Rua no Brasil” por Ana Carneiro (UFU), mediação de Adailton Alves (UNIR) e grupo convidado Fora do Sério (Ribeirão Preto/SP).

- **Na Roda – Bloco C**

8º encontro – 25 de julho, 2020: “Processos de criação e atuação teatral de rua” com Vanéssia Gomes (Teatro de Caretas/CE), mediação de Jussara Trindade (UNIR) e convidados: ERRO Grupo (SC) e Trupe Olho da Rua (Santos/SP).

9º encontro – 29 de julho, 2020: “Narrativas entre comunidades, rios e ruas – tradição oral em cena” por Toni Edson (UFAL), mediação Licko Turle (Instituto Artivista) e grupo convidado Vivarte (Rio Branco/AC).

10º encontro – 01 de agosto, 2020: “Teatro popular e a ocupação da rua: como espaço de experiência e aprendizagens em comunidade” por Simone Carleto (UNESP), mediação de Alexandre Falcão (UNIR) e convidados Trupe Palombar (SP) e Teatro União e Olho Vivo (SP).

11º encontro – 05 de agosto, 2020: “O Teatro de rua no ensino de artes cênicas: experiências nas universidades” por Igor Schiavo (UFGD) e Alexandre Falcão (UNIR), mediação de Michele Cabral (UFMA) e grupo convidado Mambembe (UFOP).

- **Modulo 1 - Cortejo**

1º encontro – 08 de agosto, 2020: “Teatro de Rua na periferia do poder” por Amir Haddad (RJ), Nonato Tavares (AM) e Ana Carneiro (UFU) com mediação de Gisele Mota (CHAP).

2º encontro – 15 de agosto, 2020: “Práticas do Teatro na cidade” com André Carreira (UDESC), mediação de Licko Turle (Instituto Artivista) e os grupos convidados Cia Esqueteria Macacos (GO), representado por Dionísio Bombinha e Teatro de Caretas (CE), representado por Vanéssia Gomes.

3º encontro – 22 de agosto, 2020: “O teatro que caminha pelas ruas” por Narciso Teles (GEAC- UFU/ Núcleo2), mediação de Vanéssia Gomes (Grupo Teatro de Caretas) e artistas convidados: Ricardo Pucetti (Lume Teatro) e Maria Fernanda Sarmiento Bonilla.

4º encontro – 29 de agosto, 2020: “Teatro de Rua e musicalidade” por Jussara Trindade (UNIR), mediação de Licko Turle (Instituto Artivista) e convidados: Alessandro Persan (DJ das emoções Baratas) e Trupe Lona Preta (SP).

5º encontro – 05 de setembro, 2020: “Teatro do oprimido e negritude” por Licko Turle (Instituto Artivista), mediação de Vanéssia Gomes (Teatro de Caretas) e artistas convidados: Cachalote Mattos (Cor do Brasil - RJ), Alessandro Conceição (Cor do Brasil - RJ) e Claudia Simone (Coletivo Madalena Anastada - Referente (RM) Rede Ma(g)dalena Internacional).

6º encontro – 12 de setembro, 2020: “Artes Cênicas de Rua; desordem e transgressão nas rugas das cidades” Mediação de Alexandre Falcão (UNIR) e convidados: Marcelo Rocco (UFOP) e Evelise Mendes.

7º encontro – 19 de setembro, 2020: “A rua como organismo vivo: vias, veias e vísceras” mediação de Alexandre Falcão (UNIR) e convidados: Carol Castelo (UFPA) e Marcelo Souza Brito (UFBA).

8º encontro – 26 de setembro, 2020: “Rastros, rotas e rumos: teatro de rua em companhia” mediação de Ivanildo Piccoli (UFAL) e convidadas (os): Lígia Veiga (Grande Cia Brasileira de Mistérios e Novidades/RJ), Mafalda Pequeninno (Ilú Obá de Min/SP), Francisco Gomide (Grupo Carroça de Mamulengo/Juazeiro do Norte/CE) e Ricardo Gadelha (EMPÉ – Encontro Mundial de Pernas de pau).

9º encontro – 03 de outubro, 2020: “Vozes Feministas: teatro de rua e mulheres” por Maria Gábiela (UNESP), mediação de Vanéssia Gomes (Teatro de Caretas/CE) e convidadas: Rafaela Carneiro (Madeirite Rosa/SP), Bruna Telly (Trupe Olho da Rua – Santos/SP) e Tânia Farias (Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveis/RS).

10º encontro – 10 de outubro, 2020: “Dramaturgias para teatro de rua” por Márcio Silveira (Grupo Manjerição/RS), mediação de Adailtom Alves (UNIR) e convidada (o): Rafaela Carneiro (Madeirite Rosa/SP) e Junio Santos (Movimento Escambo).

11º encontro – 17 de outubro, 2020: “Teatro de rua e comunidade” mediação de Licko Turle (Instituto Artivista) e convidadas (os): Marie-Eve Gougeon (Grupo Vichama/Peru), Mónica Rojas Torres (Catalina Sur, Argentina), Enrique Espitia (Corporacion DC Arte/Colombia), Marcelo Palmares (Grupo Pombas Urbanas/SP), Gustavo Melo Cerqueira (Terreiro Ilê Axê Omi/BA e UFBA) e Juan Gonzales Fiffe (Grupo de Teatro Andante – Cuba).

12º encontro – 24 de outubro, 2020: “Teatro de rua no contexto amazônico” mediação de Jhon Weiner (UEA) e convidados: Chicão Santos (O Imaginário/RO), Lenine Alencar (Cia Visse Versa/AC) e Suani Corrêa (Palhaços Trovadores/PA).

13º encontro – 31 de outubro, 2020: “Rede Brasileira de Teatro de Rua” mediação de Adailtom Alves (UNIR), convidadas (os) Raquel Rollo (RBTR/Trupe Olho da Rua/SP), Vanéssia Gomes (RBTR/Teatro de Caretas) e Samir Jaime (RBTR/Nativos Terra Rasgada/SP).

- **Módulo 2 Cortejo: Indo embora sem demora**

14º encontro - 07 de novembro, 2020: “Pessoa de rua e as pessoas com deficiência” mediação de Ivanildo Piccoli (UFAL) e convidado Carlos Alberto Ferreira (UFAC/AC).

15º encontro – 14 de novembro, 2020: “O Cordel e o teatro de rua” mediação de Ana Carneiro (UFU) e convidado: Lindolfo Amaral (Grupo Imbuauça/SE).

16º encontro – 21 de novembro, 2020: “Teatro de rua e a cultura popular: das danças, rezas, ritos e saberes que (r)existem” mediação de Vanéssia Gomes (Teatro de Caretas/CE) e convidada: Natália Siufi (Grupo de Xingó/SP).

17º encontro – 28 de novembro, 2020: “Teatro de animação nas ruas: Mamulengo e muito mais” mediação de Ivanildo Piccoli (UFAL) e convidados: Isabela Brochado (UnB) e Valmor Nini Beltrame (UDESC).

18º encontro – 05 de dezembro, 2020: “Teatro de animação nas ruas – Bonecos e sombras nas ruas” mediação Ivanildo Piccoli (UFAL) e Silvia Godoy (Cia. Quase Cinema) e Ronaldo Robles (Cia. Quase Cinema).

19º encontro – 12 de dezembro, 2020 (Bloco A): “Movimento de teatro popular de Pernambuco desde 1984” mediação Ivanildo Piccoli e convidados: Alexandre Menezes (Grupo Cafuringa/PE) e Anderson Guedes (TEAMU & CIA/PE). Bloco B: “Teatros de rua e Coletivos teatrais na contramão da estética hegemônica” mediação de Ana Carneiro (UFU) e convidado: Alexandre Mate (UNESP/SP).

4. Da rua para a tela

O curso Estudos de Teatro(s) de Rua foi composto por uma comissão organizadora de professores e estudantes, no apoio técnico. Entre os discentes estava eu.

O convite chegou no dia 26 de maio de 2020, através do prof. Me. Adailton Alves. O professor me enviou uma mensagem, por WhatsApp, informando que alguns professores de vários estados do Brasil, incluindo-o, estavam montando um curso *online* sobre teatro de rua e precisavam de pessoas para o apoio técnico. Caso houvesse interesse, Adailton comunicaria aos organizadores a respeito. Manifestei a disponibilidade em participar. A primeira reunião de organização ocorreu uma semana depois do convite. O encontro virtual teve a participação dos docentes e três discentes da Universidade Federal do Alagoas (UFAL). Durante a reunião expressei à vontade em trabalhar com as redes sociais do projeto.

5. A equipe de comunicação: “a equipe ninja”

Minha jornada na comunicação começou pela criação das redes sociais do curso. O primeiro passo foi a criação do e-mail, utilizando a ferramenta de gestão de correios eletrônicos: “Gmail”. Para criar o nome de usuário, testei duas possibilidades: “estudosdeteatroderua” e “estudosteatroderua” ambos não estavam disponíveis. Sendo assim, optei por colocar “estudosteatroderua”.

Em relação à senha, elaborei uma que fosse segura e, fácil de memorizar, pois havia vários professores e estudantes na organização. Ao finalizar o e-mail prossegui para o “Instagram” que é uma rede social de compartilhamento de fotos e vídeos. O “user”(usuário) de perfil ficou como “@estudosdeteatroderua”, pois a rede tem um limite de caracteres. Já para o “Facebook” inicialmente criei um perfil pessoal meu (eu não tinha conta), pois todas as páginas do Facebook são obrigatoriamente gerenciadas por um perfil. Ao acessar a conta existe a opção “Criar página”, depois selecionei a categoria teatro, disponibilizada pela própria rede, e por último configurei a página.

O YouTube opera de maneira diferente em comparação com outras plataformas. Em primeiro lugar, uma conta do Google é obrigatória, pois a empresa é proprietária da plataforma de compartilhamento de vídeos. Após se inscrever, a ativação do canal requer seguir uma série de etapas. Por fim, o canal é ativado e você é direcionado para a etapa de configuração.

Antes do início das aulas do curso, foi criado um grupo de WhatsApp com o nome de “Comunicação - ETR” com todos os membros da equipe de comunicação: Louise Brandão, Victor Satti, Stephanie Matos, Luiz Santos, Roberta Brito e Alex Zampielli. O grupo serviu principalmente como um centro de discussão, tomada de decisão e organização eficiente do projeto, sempre tendo em mente os aspectos de divulgação nas mídias sociais.

A primeira postagem de divulgação ocorreu dia 21 de junho de 2020. A postagem foi a logomarca dos Estudos de Teatro(s) de rua com a seguinte legenda: “Em Breve”. A publicação tinha como objetivo chamar a atenção dos seguidores já existentes e atrair novos seguidores. Para que o público do “Instagram” conseguisse acessar todos os links referentes ao curso, colocamos na “bio” do perfil o link do “Linktree”. Dentro do “Linktree” havia o link do canal do YouTube, bem como do Facebook e o formulário de inscrição.

No dia seguinte abrimos as inscrições do curso. Para efetuar a matrícula era necessário realizar o cadastro no Sistema Integrado de Gestão de Atividades Acadêmicas da UFAL. Entretanto, recebemos diversas mensagens como “não estou conseguindo me inscrever” ou “olá, quero me inscrever, como faço?”. Então, elaboramos dois tutoriais de como efetuar a inscrição.

A organização da equipe de comunicação funcionava por meio de encontros virtuais, uma vez na semana. Em uma reunião surgiu a ideia de a equipe técnica falar, por meio de *live*, como estava sendo o processo de trabalho. O encontro sobre a comunicação ocorreu em 09 de setembro, no canal do curso. Neste encontro abordamos sobre a formação da equipe, a função de cada integrante e a importância da assessoria de comunicação em um projeto, aliando a internet e às mídias tradicionais, como a assessoria de imprensa.

6. Transmissão: OBS ou StreamYard? Eis a questão

Paralelo ao trabalho de comunicação, também fiquei responsável por transmitir os encontros para o YouTube. Alguns professores citaram a plataforma StreamYard e o programa OBS Studio (Open Broadcaster Software). A princípio, optei por conhecer o OBS. Antes de tudo, o que é o programa? Trata-se de um software de transmissão e gravação de vídeos, que possui o equivalente às seis funções principais: cenas; fontes; mixer; controle; transições; barra de ferramentas e tela de visualização. Para utilizar a ferramenta, é necessário instalá-la no computador, acessando o site do Open Broadcaster Software, sendo disponível para os sistemas operacionais Windows, MacOS ou Linux.

Inicialmente, minha busca foi voltada para obter detalhes sobre o programa. Durante minha navegação na Internet, me deparei com um tutorial que fornecia um guia abrangente sobre como utilizar o software. Após fazer alguns testes de rotina, optei ainda por transmitir uma reunião privada com a presença dos organizadores do curso, acessível exclusivamente a pessoas selecionadas.

Depois de realizar testes, foi possível perceber que o OBS Studio pode ser bastante complexo, principalmente para pessoas que não têm experiência com software de *streaming*. Além disso, o programa pode consumir muitos recursos, consumindo quantidades consideráveis de CPU e memória. Meus colegas de suporte técnico também encontraram dificuldades ao tentar usá-lo, enfrentando os mesmos problemas mencionados acima.

Dessa forma, optei por conhecer o Streamyard. A plataforma possibilita realizar *lives* com mais de uma pessoa, transmitindo para as principais redes sociais, como Facebook, Youtube, LinkedIn e outras. Não é necessário fazer *download*, a ferramenta funciona no próprio navegador de internet. O StreamYard possui um estúdio virtual com mecanismos para personalizar a *live* como plano de fundo, banners, logomarca, exibição dos comentários do público e compartilhamento de vídeos e slides.

A plataforma contém uma versão gratuita, possuindo o limite de 20 horas (mensal) de transmissão ao vivo. Já em relação aos planos pagos, existem dois disponíveis: o básico e profissional. O plano básico custa 25 dólares cobrados mensalmente e 20 dólares cobrados anualmente. Esse plano permite logomarca personalizada; plano de fundo; reproduz em resolução 720p; transmissão simultânea até três destinos e no máximo dez pessoas na sala. O profissional custa 49 dólares/mês no plano mensal e 39 dólares/mês no plano anual, seu diferencial é a resolução de transmissão em Full HD (1080p) e oito destinos de *Multistream*. (STREAMYARD, 2018).

O fato de a plataforma funcionar pelo navegador facilitou o processo de aprendizado. Não tive dificuldade em entender o funcionamento. Portanto, todas as aulas dos Estudos de Teatro(s) de rua foram utilizando o StreamYard. A princípio, usávamos a versão gratuita, porém, quando atingimos o limite mensal, a comissão organizadora (professores) se juntou e aderiu ao plano básico. Na administração do StreamYard tínhamos: Alan Cardoso, responsável por compartilhar slides, vídeos; Louise Brandão, responsável pelo bate-papo e o vídeo final; já eu, colocava a palestra ao vivo, soltava a vinheta de abertura, subia e tirava os participantes da tela. Fora do *streaming* os outros estudantes se concentravam na sala do Google Meet, simultaneamente trabalhando: Aline Almeida, capturava registros de tela do “chat” (YouTube); Anne Luz e Josival Silva coletavam as perguntas do “chat” e enviavam para o mediador; Roberta Brito fotografava os momentos marcantes da aula; Luiz Santos publicava nos stories do Instagram; Victor Satti e Alex Zampielly interagiam no “chat” e davam suporte aos artistas convidados. As funções citadas ocorriam nos bastidores das aulas. No curso existiam outras demandas como: comunicação, *classroom*, *podcast*, acessibilidade e produção.

Algumas aulas foram acessíveis em Língua Brasileira de Sinais (Libras). A entrada das intérpretes: Ana Caroline e Andressa Almeida, mudou a dinâmica de operação na plataforma. Devido ao revezamento das intérpretes, a cada vinte minutos, a atenção redobrou e ficávamos mais atentos ao “chat” privado. Todos os professores e convidados

foram orientados a tomar cuidado com a velocidade do discurso e articulação. A experiência de trabalhar com acessibilidade em Libras esclareceu a importância de ter intérpretes nos eventos *online* ou presenciais, pois estes profissionais garantem a informação para a comunidade surda, assim, favorecendo a acessibilidade do conteúdo.

7. Considerações Finais

Ao me engajar nos Estudos de Teatro de Rua e trabalhar com comunicação e transmissão, adquiri conhecimento sobre a criação de projetos virtuais. Os encontros em grupo com os colegas promoveram o crescimento individual e coletivo. Embora o objetivo principal fosse revigorar a pesquisa em artes cênicas de rua, o projeto também facilitou oportunidades para se envolver e explorar diversos campos de ação, principalmente no domínio da tecnologia. É importante ressaltar que o curso em si impactará positivamente nas futuras pesquisas e nos processos pedagógicos acerca das artes cênicas na rua. Com foco em temas distintos, cada encontro abrange uma gama diversificada de conteúdos que envolvem história, produção, pesquisa e principais grupos de referência. Além disso, para o benefício dos alunos, todas as aulas estão gravadas e disponíveis no canal do YouTube, garantindo fácil acesso ao material e estimulando discussões dentro e fora da sala de aula.

De modo geral, o projeto revelou que um ambiente virtual pode servir como um espaço de trabalho viável para profissionais de arte. Esse entendimento abre oportunidades para a integração dessa tecnologia em suas práticas artísticas e pedagógicas. Ressalto que, apesar de ocupar funções específicas no projeto, tive a oportunidade de conhecer e adquirir mais conhecimento acerca do teatro de rua, à vista disso, estimulando o interesse pela modalidade, sendo, isto, a principal faísca que acendeu para surgimento da minha pesquisa de conclusão de curso.

Referências

ARAÚJO, ALEXANDRE FALCÃO DE. **Teatro de rua e universidade**: imbricamentos entre o popular e o político no ensino superior público de teatro no Brasil. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2021. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/204106>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2023.

BERTHOLD, MARGOT. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CARNEIRO, ANA MARIA PACHECO; CASTRO, J. W. **Organização e acomodação da plateia no teatro de rua**. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara e GOMES, Vanéssia (org.). Teatro de rua: discursos, pensamentos e memórias em rede. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

CARREIRA, ANDRÉ; MARTOS, LARA. **Transitando pelas ruas: uma cena que constrói cidades**. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara e GOMES, Vanéssia (org.). Teatro de rua: discursos, pensamentos e memórias em rede. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

PAVIS, PATRICE. **Dicionário de teatro**. Trad. GUINSBURG, J.; PEREIRA, Maria Lúcia. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SCHWALB, LOREN FISCHER; COLLAÇO, VERA. O ator no teatro de rua: Reconstrução do imaginário cênico em espaços públicos: O Grupo de Teatro Menestrel Faze dô, de Lages /Santa Catarina. **Revista DAPesquisa**, v.2, n.4, p.135-142, 2007.

STREAMYARD. **Expanda a sua marca com o StreamYard**. StreamYard, 2021. Disponível em: <<https://streamyard.com/pricing>>. Acesso em: 27 de dezembro de 2022.

TEIXEIRA, ADAILTOM ALVES. **Estudos Teatro(s) de rua**. **Blog Teatro de rua e a cidade**. Porto Velho, 29 de set. 2020. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2020/09/estudos-de-teatros-de-rua.html>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2022.

TEIXEIRA, ADAILTOM ALVES. **Teatro de rua: identidade, território**. São Paulo: Giostri, 2020.

TEIXEIRA, ADAILTOM ALVES. **Teses sobre teatro de rua**. Blog. Teatro de Rua e a Cidade. Porto Velho, 27 de set. 2021. Disponível em: <<https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2021/09/11-teses-sobre-teatro-de-rua.html>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2023.

A low-angle photograph of a large tree trunk and its branches, with a white text box overlaid in the center. The tree trunk is thick and textured, and the branches are spread out, creating a complex network of lines against a light sky. The overall tone is natural and organic.

**6. GT ARTES PERFORMATIVAS,
MODOS DE PERCEPÇÃO E
PRÁTICAS DE SI**

SER[E]IA: IMAGEM PARA NAVEGAR UM CAMPO DE CENAS AUTOFICCIONAIS

Ivan dos Santos Faria¹

RESUMO

Este resumo expandido é um recorte da dissertação de mestrado "SER[E]IA: Navegar por um campo de cenas autoficcionalis" por mim desenvolvida no PPGAC UNIRIO sob a orientação da Pra. Dra Tania Alice e defendida em 2022. O trabalho propõe a relação entre o mito da sereia e o elemento autoficcional. Assim, visa destacar o aspecto híbrido da cena teatral que se elabora a partir deste elemento e que se caracteriza pela justaposição de relatos reais e ficcionados. O objetivo do trabalho é levantar aspectos e potências do campo autoficcional na teatralidade contemporânea e elaborar procedimentos para acioná-lo. Através de metodologia performativa, ao mesmo tempo que analiso o campo da autoficção, elaboro trabalhos artísticos sobre o tema. Para o diálogo teórico, são convocadas autoras e autores tais como Janaina Leite, Josette Féral, Luciana Lyra, Michel Foucault e Sergio Blanco. Neste recorte, foco na elaboração da figura da ser[e]ia para pensar a autoficção e como ela opera leituras e procedimentos para o campo, como a proposição de uma transnarrativa.

Palavras-Chave: Autoficção; Teatro Autoficcional; Teatralidade Contemporânea; Sereia.

ABSTRACT

This expanded abstract comes from the Master Thesis "SER[E]IA: Navegar por um campo de cenas autoficcionalis" developed at PPGAC UNIRIO under the supervision of Dr. Tania Alice and presented in 2022. This research point the relation between the mermaid myth and the autofictional element. Thus, it aims to highlight the hybrid aspect of the theatrical scene that is elaborated from this element and is featured by the combination of real and fictional reports. The goal of this investigation is to search for attributes and potentialities of the autofictional field in contemporary theater and to elaborate strategies to activate it. Through performative methodology, while analyzing the field of autofiction, I develop artistic works on the same subject. For the theoretical framework I invite authors such as Janaina Leite, Josette Féral, Luciana Lyra, Michel Foucault and Sergio Blanco. In this expanded abstract, I focus on the elaboration of the mermaid image to think autofiction and how it operates readings and procedures for the field, as the proposition of a transnarrative.

Keywords: Autofiction; Autofictional Theater; Contemporary Theater; Mermaid.

1. Uma primeira imagem: sonhando com a sereia

Tenho um sonho que se repete: caminho nu pela mata durante a noite escura. Nesse sonho, escuto o ruído dos animais e das folhas estalando sob meus pés descalços. Sinto o cheiro da floresta, da terra úmida, das flores e do mato molhado. Frutos caídos liberam um cheiro azedo no ar. O breu, a luz da lua, meu corpo entrando pela mata e ela invadindo meus poros. É uma aventura de prazer e assombro.

Em certo ponto, encontro uma clareira e, nela, um lago. Me aproximo dele e olho meu reflexo. O lago que encontro é como o espelho de Narciso, mas de dentro dele surge uma sereia. É difícil descrever seu aspecto. Ela parece uma anciã muito nova, uma

¹ Mestre pelo PPGAC UNIRIO. Orientadora Profa. Dra. Tania Alice. Pesquisa de mestrado financiada pela CAPES. Ivan Faria é ator, performer e professor de teatro.

entidade. Tem cauda de peixe e escamas que sobem pelo tronco. Seios de mulher, mãos e nariz de anfíbios. Cabelos compridos. Os olhos são grandes, as pupilas dilatadas, e dentro deles parece haver um fogo que nunca se apaga. Seus braços têm penas longas e ela canta o tempo todo. Mesmo quando os lábios estão cerrados, eu a escuto.

Sua presença ocupa todo o espaço e preenche o ar à nossa volta. A mata, as folhas, a água, o vento, tudo vibra sua frequência e emana seu canto fantasma. Um canto que liga vários mundos: o mundo dos vivos e dos mortos, dos animais e dos seres humanos, daquilo que inventamos pela ficção e daquilo que chamamos de real.

Ela fala de coisas que eu tinha me esquecido, ao mesmo tempo que conta o futuro. Não sei se ela canta o futuro porque sabe como ele é, ou se é em sua melodia que o destino se desenha. Por vezes, não entendo o que ela diz, mas percebi que a dúvida é parte do seu jogo. Outra vez, fico esperando, mas ela não vem. Ela me quer mergulhado. Eu também, mas tenho medo. Imagino que um dia faremos amor na beira do lago, sob a luz da lua. Será ela a me penetrar com sua cauda. Espero que nesse dia, brotem escamas entre as minhas coxas e que eu possa pular na água atrás dela.

Enquanto penso tudo isso, vejo a sereia surgir no espelho d'água. Eu a encaro nos olhos e percebo que, talvez, essa sereia já seja eu.

2. Instaurando um campo para a pesquisa

O objetivo deste movimento inicial da escrita é indicar as rotas que compõe este trabalho, as linhas de força que acabam por instaurar um campo no qual se situa a pesquisa. Porém, o desafio que se apresenta é: como nomear essas linhas de força sem que elas criem uma espécie de cerca insinuando uma categoria, ou mesmo um gênero? Janaina Leite, artista e pesquisadora brasileira das escritas de si e dos teatros do real, ao apresentar seu trabalho sobre as autoescrituras performativas, alerta sobre as armadilhas classificatórias e para os “perigos de quando, ao pretender descrever, estarmos em verdade, prescrevendo” (LEITE, 2017, p. XIX). Agrava este risco o fato de que a autoficção na cena teatral contemporânea é atravessada pelas instâncias dos Teatros do Real (SAISON, 1998) e do Teatro Performativo (FÉRAL, 2015) que, em suas manifestações, se mostram plurais, com múltiplos estilos, constante transformação e desviantes dos rótulos. Estas características nos alertam para as desvantagens de uma possível categorização.

Não pretendo fazer um tratado de um suposto gênero autoficcional para a cena, desacredito nisso. Proponho, no lugar, partilhar os relatos das vivências e entendimentos que foram me atravessando a partir das obras e referências com as quais fui dialogando ao longo dessa pesquisa-caminhada. Uma narrativa parcial e situada, nunca generalizante. Elaboro, então, este mapeamento a partir de um perímetro que é afetado pelas linhas de força dos Teatros do Real e do Teatro Performativo e que, sob a influência de um elemento autoficcional, se configura como um campo de cenas autofissionais.

3. Uma genealogia do termo autoficção

O termo *autoficção* foi cunhado pelo escritor francês Serge Doubrovsky, em 1977, para questionar o termo *autobiografia* proposto pelo também escritor francês, Philippe Lejeune, em seu livro de 1975, “O Pacto Autobiográfico”. Onde Lejeune propõe um pacto de verdade com o leitor, Doubrovsky propõe aventura e dissonância:

Autobiografia? Não, é um privilégio reservado aos importantes do mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em um belo estilo. Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se quisermos, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura a uma aventura da linguagem, fora do bom senso e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita anterior ou posterior à literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda, autoficção (DOUBROVSKY, capa, 1977 *apud* CAMPOS, 2018, p.15).

Vemos que a autoficção é, desde o início, uma espécie de resposta, ou um jogo com a autobiografia. Podemos ainda pensar junto com Janaina Leite (2014) e dizer que se trata de uma espécie de profanação: “Um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado” (AGAMBEN, 2007, p. 1)². No caso da literatura, o sagrado seria uma forma de narrativa restrita a um grupo específico e que Doubrovsky quer restituí-la ao uso comum. Com isso, ele passa a considerar elementos e escritas da esfera do cotidiano e do íntimo, como cartas, bilhetes, dedicatórias, recortes de jornal, certidões e documentos como matéria para a autoficção.

Originalmente pensado por Doubrovsky para nomear questões do campo da literatura, a noção de autoficção tem atravessado a esfera das artes da cena

² A noção de “profanação” presente na obra do filósofo Giorgio Agamben é apropriada pela artista e teórica Janaina Leite para pensar o uso do arquivo na cena teatral em seu livro “Autoescrituras performativas: do diário à cena” (2014).

contemporânea e originado trabalhos que tensionam as noções de real e de representação. Esta fricção se estabelece quando dramaturgia e encenação revelam procedimentos de construção da cena pela metalinguagem e quando elementos originalmente vinculados ao real, como arquivos e depoimentos, são deliberadamente manipulados no ato cênico desestabilizando a recepção da plateia. O dramaturgo franco-uruguaio Sergio Blanco define a autoficção como sendo “o cruzamento entre relatos reais e relatos ficcionais” (BLANCO, 2018a, p. 11, tradução nossa)³. As implicações deste cruzamento para a cena e sua recepção são questões que tentarei elaborar ao longo deste trabalho.

Os experimentos de autoficção na cena teatral são fortemente vinculados aos Teatros do Real (SAISON, 1998), uma vez que se originam de vivências pessoais e relatos verídicos, e ao Teatro Performativo (FÉRAL, 2015), visto que carregam marcas da performance, dentre elas a crítica à representação. Estas vinculações trazem características para a referida cena tanto no fazer teatral (experimental, processual, inacabado) quanto em sua recepção (convocando a plateia como coautora do evento ao participar da produção de sentidos).

Encontramos uma grande variedade de nomes para designar experimentos que manipulam materiais biográficos em cena: Biodrama, conforme designado pela atriz e diretora argentina Vivi Tellas; Autoescrituras performativas, nome usado por Janaina Leite; Memodrama, nomenclatura usada pelo Grupo Teatro de Fronteira; Teatro documentário ou documental; além de Autoficção e Autobiográfico. Essa profusão de nomes indica a multiplicidade dessas práticas, mas também é indicativa de trabalhos que buscam linguagens próprias para si – e nomes próprios para suas linguagens – e assim investigam a própria linguagem e a ideia de representação:

As nomeações diversificadas da tendência, comum no teatro contemporâneo mundial, especialmente no século XXI, funcionam como registro das árduas tentativas de apreender o leque expandido de experimentos que se liga, de um modo ou de outro, a transgressão da representação (FERNANDES, 2017, p. XI).

4. Ser[e]ja: o duplo e o múltiplo

Para navegar nesse campo da cena autoficcional, eu elaborei a figura da ser[e]ja. Essa figura híbrida, meio humana e meio animal, apareceu como sendo uma maneira de

³ No original: “*Um croce entre relatos reales y relatos fictícios*”.

pensar a autoficção, também híbrida no cruzamento do biográfico e do ficcional. Essa figura convoca ao sensorial, sendo uma maneira de dar corpo, cheiro, textura, desejo para a pesquisa. O elemento autoficcional como uma sereia. Mas ela, a ser[e]ia desta escrita, é meu mito-guia (LYRA, 2020, p. 4), a imagem a partir da qual a pesquisa se constrói. Ao seu redor flutuam conchas, cantos, correntes marítimas, espelhos, desejos de ir e vir. Para dialogar com ela, precisei criar minha própria autoficção: meu eu-sereia, meu duplo.

As sereias são criaturas mitológicas e sua ontologia tem estreita relação com a questão sonora e vocal. Segundo a tradição, as sereias cantam e seduzem os marinheiros até a morte, mas ao longo das eras sua aparência tem mudado no imaginário coletivo. Antes de serem vistas como metade peixes e metade mulheres, com corpos sinuosos, as sereias eram percebidas com corpos metade mulher e metade pássaros⁴, como na Odisseia, de Homero. As relações de poder entre voz, gênero, corpo e produção de sentido numa sociedade machista fazem com que a mulher que produz seu próprio discurso seja vista como uma ameaça, por isso as sereias serem tidas como criaturas perigosas que atrairiam os marinheiros para a morte. Porém, Judith Peraino (2003), musicóloga interessada na interseção entre identidade e expressão musical, propõe uma outra leitura para o episódio das sereias na Odisseia.

O episódio das sereias está contido no livro 12 da Odisseia, poema épico atribuído a Homero. Neste episódio, Odisseu é avisado pela feiticeira Circe do perigo do canto das sereias e que para passar por elas seria preciso tampar os ouvidos com cera de abelha, ou então, pedir que sua tribulação o amarrasse ao mastro para não se render ao fascínio do canto. Odisseu, instigado pela fala de Circe, ordena, então, que sua tripulação cubra os ouvidos conforme indicado pela feiticeira, mas decide que ele vai ouvir as sereias:

⁴ Cavarero nos faz um apontamento bastante elucidativo a respeito da passagem das sereias de pássaros de aspecto horripilantes que emitem grunhidos para mulheres-peixes de corpos sinuosos e voz lânguida. A autora indica como essa passagem se relaciona aos mecanismos de poder e opressão dirigidos aos corpos femininos: “A descida das Sereias para a água, sua metamorfose em criaturas semelhantes a peixes, é acompanhada por sua transformação em mulheres muito bonitas. Esse processo corresponde, de modo bastante significativo, a um dos modelos mais estereotipados do sexo feminino – nomeadamente, o estereótipo segundo o qual, desempenhando a função erótica de sedutora, de objeto de desejo masculino, a mulher aparece antes de tudo como um corpo e como uma voz inarticulada. Ela deve ser bela, mas não deve falar (CAVARERO, 2005, p. 107).

Foi o som das Sereias divinamente inspiradas e seu prado florido que ela [Circe] nos instruiu a evitar. Ela me instruiu para ouvir sozinho suas vozes: mas amarrem-me em laços apertados para que eu fique preso onde estou, ereto junto ao mastro, e deixem cordas serem afiveladas a partir do próprio [mastro]. Se eu implorar e ordenar que vocês me soltem, é então que vocês devem me carregar para baixo com mais amarras (HOMERO, 12.158-64 *apud* PERAINO, 2003, p. 437, tradução nossa).

A leitura mais tradicional desse episódio é do engenho humano (esse humano dito universal, mas que se relaciona a um universo masculino) que vence as armadilhas da natureza, do destino, do submundo e dos encantamentos – instancias relacionadas às sereias - através de sua astúcia para seguir sua viagem.

Peraino, porém, nos propõe outra leitura, de alto teor erótico, onde, instigado pelo poder e sabedoria das sereias, Odisseu abre mão por um breve período de seu poder e autoridade para satisfazer sua curiosidade e se entregar ao prazer de ouvir o canto misterioso. Ele pede para ser amarrado ao grande mastro (objeto fálico), o que, para Peraino, configura um episódio de *bondage* (prática sexual que envolve submissão e imobilização de um dos parceiros). É nesta posição de subordinação - que o aproxima dos escravos e mesmo das mulheres no contexto clássico e o distancia da figura do herói - que Odisseu vai buscar e encontrar seu gozo.

O canto das Sereias expõe a natureza porosa da mente e do corpo e os limites humanamente impostos a eles, questionando o desejo de permanecer vinculado a esses limites. Odisseu sabe de antemão os perigos de escutar ao canto: incluem a ruptura da ordem social, como quando uma tripulação deve amarrar o capitão ao mastro e não prestar atenção a suas ordens; a contaminação da identidade, como quando os motivos de Odisseu são indistinguíveis dos de Circe; e a ameaça de regressão em sua própria consciência, quando a fronteira entre o saber e o esquecer se desfaz ao ouvir a canção das Sereias. Odisseu sabe tudo isso; ele também sabe que as sereias não têm conhecimento de qualquer valor para oferecer a um ouvinte condenado à morte nas rochas.

Ao episódio das Sereias, eu proponho, não uma história de gênio, astúcia, transcendência, ou autorreflexão autoral, mas uma de transgressão controlada e de condescendência para uma auto curiosidade de ordem sexual. É sobre o desejo de se tornar "outro", para questionar e ser questionável, arriscar-se ao auto esquecimento na música ouvida, a fim de tornar-se estranho para si mesmo (PERAINO, 2003, p. 440, tradução nossa).

As sereias criam uma ruptura na norma vigente, seja convocando Odisseu à alteridade, a se experimentar como outro, seja no espaço do *entre* que elas ocupam, nos atravessamentos que elas operam: entre humano e animal, entre mar e ar, entre a razão do discurso e os afetos do canto.

Penso este *entre* das sereias como colagem, uma sobreposição. As sereias não são hora peixes e hora humanas, elas habitam o tempo todo essas duas instâncias e, por isso,

ficam numa espécie de vão, de hiato: não estão aqui, nem lá. Aquilo que a sociedade não sabe identificar não tem lugar, não tem onde ser alocado, fica num limbo. Limbo que no senso comum pode ser um não-lugar, um espaço do esvaziamento, dos deslocados e da não-potência; ou, como prefiro pensar, o vão como o espaço do múltiplo, de tudo aquilo em que os rótulos não cabem, de potências em constante transformação, ebulição e criação de si.

A opção de grafar ser[e]ia com o uso dos colchetes nesta escrita se dá no intuito de propor um rasgo, operar um múltiplo dentro da palavra: **SER[e]ia**, **SER[E]IA**, **SER[e]IA**. Um jogo entre os modos indicativo e subjuntivo do verbo ser fazem surgir a multiplicidade da figura: Entre o Ser e o que ele Seria, nada uma sereia de longa cauda e cabelos brilhantes.

Penso a autoficção como um movimento de potência de vida, que busca abrir espaços de respiro e existência onde antes não havia essa possibilidade. Onde, primeiramente, só havia a opção de “andar na linha”, após a intervenção autoficcional, muitas outras possibilidades de fluxo se apresentam, resultado do caminhar, do próprio processo. Se os formatos de narrativa tradicionais não contemplam as vivências de corpos deixados a margem - gays, lésbicas, trans, corpos pretos, mulheres, indígenas, povos originários colonizados, pessoas em vulnerabilidade social, pessoas com deficiência e tantas outras multiplicidades – a autoficção acaba por se apresentar como uma alternativa para transpassar os discursos hegemônicos e abrir espaço de representatividade e de elaboração de nossas subjetividades.

5. Transnarrativas

Michel Foucault, filósofo francês, propõe um estudo sobre espaços bastante específicos, a “heterotopia”, uma ciência que estuda as heterotopias. Estas, segundo Foucault, são os “lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apaga-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que *contraespaços*” (FOUCAULT, 2013, p. 20). Sob este prisma, o campo da cena autoficcional e o seu estudo se dedicam ao fazer/pensar dos contra espaços, os lugares e dinâmicas que furam a normatividade (da cena, da ficção, da representação, das personagens, da narrativa hegemônica).

Como exemplo das heterotopias, o autor enumera jardins, cemitérios, asilos, prisões, colônias de férias. São “lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é

desviante relativamente à média ou à norma exigida” (FOUCAULT, 2013, p. 22), ou reservados às ações desviantes da ordem cotidiana. Para os corpos que desviam de uma ideia de saúde ou sanidade, os asilos; para os corpos que desviam das leis jurídicas e morais, a prisão; para os corpos que desviam da vida, os cemitérios. Foucault pontua como, originalmente, os “cemitérios foram postos à parte, fora da cidade, no seu limite, como se se tratasse ao mesmo tempo de um centro e um lugar de infecção e, em certo sentido, de contágio da morte” (FOUCAULT, 2013, p. 23). Outras heterotopias são destinadas não só aos corpos, mas às práticas desviantes da norma. Jardins, parques e colônias de férias como espaços reservados aos desvios do trabalho e da produção: a pausa, o divertimento, as férias, o respiro. Neste sentido, os teatros, cinemas e as artes de modo geral são também heterotopias. Estes espaços não só furam a malha normativa da sociedade, mas também têm a potência de nos transportar para territórios com lógicas próprias.

Proponho olhar para a autoficção como uma cena heterotópica, ou ainda uma cena que dispara heterotopias, uma vez que ela é essa contestação do espaço da cena (ao pensar a si própria pela metalinguagem que opera). Não é de alternância entre uma cena do real e uma cena pautada na ficção que se trata aqui. É mais sobre furar o espaço, criar no entre, num corte transversal. Quando espaços que estavam organizados de modo oposto passam a ser transversais (vida e morte, produção e descanso, ficção e realidade), a narrativa que se estabelece é também transversal: uma transnarrativa.

Por isso, tenho pensado o campo da cena autoficcional como uma transnarrativa, para perceber ficção e real não como polarizados, mas se atravessando, compondo uma mesma paisagem. Proponho uma fábula-imagem: dois muros muito grandes um de frente para o outro. Em um deles lê-se FICÇÃO e no outro REALIDADE. Você está entre os dois muros, mas, em escala, eles são muito maiores do que você, mais altos e mais largos. Você olha para a esquerda e para a direita e não vê o fim dos muros, não sabe discernir até onde eles vão. É como se FICÇÃO e REALIDADE seguissem paralelos e nunca se tocassem. Você caminha nessa alameda, mas nada parece mudar, a distância entre eles não muda.

Um segundo momento: imagine agora que você é muito maior do que esses muros e consegue vê-los de cima, tendo uma ideia do conjunto todo. Você, então, percebe que os muros não são paralelos como você supunha, mas são um muro só que se torce sobre si mesmo na forma de uma Fita de Moebius, figura matemática que inspira a obra “Caminhando” da artista brasileira Lygia Clark: cada lado conduz ao seu próprio avesso.

É quando você se dá conta de que se, no momento em que você estivesse caminhando entre os muros, você tivesse um martelo ou outra ferramenta capaz de furar a superfície de FICÇÃO ou REALIDADE, você veria que do outro lado de cada uma delas existe a outra. Como na fita cassete que Peraino descreve, os dois lados da fita vão se atritando mutuamente e é isso que a constitui. Esse martelo que proponho é como a tesoura de Lygia em “Caminhando”. Nesta obra, a artista usa uma tesoura para ir recortando longitudinalmente a superfície da Fita de Moebius. Gosto de pensar o elemento autoficcional como sendo a tesoura de Lygia ou como o martelo da história acima. É o elemento autoficcional que fura a superfície REALIDADE/FICÇÃO e nos mostra que essas instâncias não são opostas, mas constituem um mesmo terreno. Se uma não conduz diretamente à outra é porque é preciso olhar através delas, atravessá-las.

Sobre a obra “Caminhando” Lygia nos diz:

O “Caminhando” tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. Faça você mesmo um “Caminhando” com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada – o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho. (Se eu utilizo uma fita de Moebius para essa experiência é porque ela quebra os nossos hábitos espaciais: direita–esquerda, anverso-reverso etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo). Cada “Caminhando” é uma realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador-autor. Inicialmente, o “Caminhando” é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha. [...] Em sendo a obra o ato de fazer, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis (CLARK, 1964⁵).

Podemos pensar a obra de Lygia como o ato cênico/performativo autoficcional: de um lado da fita lê-se FICÇÃO e no outro lado REALIDADE. Tidas como opostas numa lógica binária, as duas instâncias são atravessadas pelo elemento autoficcional (a tesoura-martelo). Operam conjuntamente a tesoura performer(s) e participantes da plateia. É coletivo este caminhar. A topografia resultante deste processo é o campo da cena autoficcional: terreno lúdico cheio de buracos de memória (a serem preenchidos ou não), rampas

⁵ Texto disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>>, acessado em: 25 de abril de 2022.

e escorregas de afetos, rasgos e novos pontos de contato. Todos estes elementos se [re]configurando constantemente a cada novo movimento da tesoura.

6. [In]conclusões

Operar a autoficção na cena teatral a partir do entendimento de um campo e não como um gênero potencializa o aspecto híbrido e poroso deste recorte da teatralidade contemporânea. Desse modo, tenho buscado fugir de uma classificação que normatize e enquadre a experiência e, ao contrário, procuro valorizar o diálogo com o campo. Articular a pesquisa a partir da figura da ser[e]ja tem possibilitado uma potente experiência na pesquisa em artes, desenvolvendo um olhar dialógico e artístico sobre o campo.

Referências

AGAMBEN, GIORGIO. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BLANCO, SERGIO. **Autoficción**: una ingeniería del yo. Madri: Punto de Vista, 2018.

CAVARERO, ADRIANA. **For more than one voice**: toward a philosophy of vocal expression. Stanford: Stanford university press, 2005.

FÉRAL, JOSETTE. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, SILVIA. Sintomas do Real do Teatro. In: LEITE, Janaina. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2017. p. XI - XIV

FOUCAULT, MICHEL. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

LEITE, JANAINA. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2017.

LYRA, L. DE F. R. P. Escrita acadêmica performática... Escrita F(r)iccional: Pureza e perigo. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.2, n.38, p.1-13, 2020. DOI: 10.5965/14145731023820200033. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdi-mento/article/view/17759>>. Acesso em: 12 de março de 2023.

PERAINO, JUDITH A. Listening to the Sirens: Music As Queer Ethical Practice. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**. Durham, v.9, n.4, p.433-470, 2003. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/47155>>. Acesso em: 13 de março de 2021.

SAISON, MARYVONNE. **LesThéâtres du réel**: Pratiques de la représentation dans le Théâtre contemporain.Paris: L'Harmattan, 1998.

BHARATANATYAM - INTERCULTURALIDADE CRÍTICA, ECOFEMINISMO E DANÇA TRADICIONAL INDIANA NA AMAZÔNIA ORIENTAL

Carmem Virgolino¹

RESUMO

Partindo da narrativa sobre residência artística em Bangalore, no sul da Índia, e também da elaboração de dois vídeos dança no estilo Bharatanatyam – teatro-dança clássico indiano –, o presente artigo relaciona essas experiências a conceitos presentes no atual movimento de decolonialidade, tais como Interculturalidade Crítica e Ecofeminismo ao conceito de Pré-expressividade, proveniente do campo da Antropologia Teatral. Busco estabelecer aproximações entre culturas distintas através de práticas culturais de rExistência, através da constituição de meu corpo poético-político. Anuncio práticas artísticas culturais pautadas em corporeidades do *Sul* como caminhos possíveis de suscitar debates sobre direitos das mulheres e da natureza. O texto também se propõe a tecer reflexões sobre questões relativas ao campo das artes cênicas, compartilhando com o leitor e a leitora minha experiência de aproximadamente dez anos de treinamento de teatro dança clássico indiano.

Palavras-Chave: Pré-expressividade; Interculturalidade Crítica; Ecofeminismo.

ABSTRACT

Starting from the narrative about artistic residency in southern India, Bangalore, and also from the elaboration of two dance videos in the Bharatanatyam style – Indian classical dance theatre, this article relates these experiences to concepts present in the current decoloniality movement, such as Critical Interculturality and Ecofeminism and the concept of Pre-expressiveness, coming from the field of Theatre Anthropology. I seek to establish approximations between different cultures through cultural practices of rExistence, through the constitution of my poetic-political body, I announce artistic cultural practices based on corporeities of the South as possible ways to raise debates about women's rights and nature. The text also proposes to reflect on issues related to the field of performing arts, sharing with the reader my experience of approximately ten years of training in Indian classical dance theater.

Keywords: Pre-expressivity; Critical Interculturality; Ecofeminism.

*Nos meus lábios, que são da cor
De terra humilde e escura
Pousa o verbo que exorta e
Comove e converte e abençoa!
Divina dona da eloquência! Ó toda Pura!
Sarasvati
Cecília Meirelles*

Há aproximadamente sete anos, eu peregrinei por algumas cidades do sul da Índia dentre elas, Bangalore, Chennai e Baroda. Quando viajei para a Índia, eu já tinha realizado uma caminhada como pesquisadora de dança/teatro e Antropologia da Performance, sendo

¹ Doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes-PPGA/UFGA, Orientadora: Giselle Guilhon. Bolsista CAPES. Desenvolve atividade como atriz/dançarina, pratica capoeira Angola, pratica teatro-dança clássico indiano Bharatanatyam e é educadora popular.

justamente o encantamento pela prática do teatro-dança clássico indiano, no estilo do Bharatanatyam, o que me levou àquele país. O Bharatanatyam é um tipo de arte complexa, pois é feita do amálgama de vários elementos, como expressividade, musicalidade, narratividade, corporeidade; é proveniente do sul da Índia, principalmente, do estado de Tamil Nadu. A cidade na qual fiquei a maior parte da minha estada, Bangalore, situa-se no estado vizinho, Karnataka. Profundamente arraigado a valores culturais muito intrínsecos à Índia, como a religiosidade local, o teatro-dança clássico indiano possui várias modalidades: o Kathakali, o Odissi, o Kuchipudi, o Mohiniyattam, o próprio Bharatanatyam, entre outras, cada qual com a sua corporalidade específica. Detenho-me nesse texto a narrar algumas das minhas experiências com o Bharatanatyam.

Segundo o *Natyashastra*, considerado o quinto *veda*² e um dos tratados mais antigos sobre a arte de encenar, a instauração das artes dramáticas na humanidade nunca dissociou encenação, poesia, dança, musicalidade, espiritualidade e teria sido uma revelação que um dos aspectos de Deus, Brahma, entregou ao sábio Bharata. Este, por sua vez, repassou esse conhecimento aos artistas. Muitos pesquisadores das artes cênicas no Ocidente voltaram seus olhares para as práticas dramáticas do Oriente, dentre eles Antonin Artaud, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski. Isso ocorreu, sobretudo, quando os estudos teatrais passaram a se interessar pelas práticas de pré-expressividade e por indagações sobre o que levava o/a atuante a provocar afetos nas plateias. Para Barba (2012), a pré-expressividade se refere a várias camadas de organização de trabalhos sobre si mesmo que o ator dançarino e a atriz dançarina realizam ao longo de um processo de autoconhecimento, no qual ele/ela se vale da utilização de técnicas extra-cotidianas, modelando sua qualidade cênica, forjando procedimentos poéticos e gerando autonomia para si em seu processo artístico.

O nível pré-expressivo é, portanto, um nível operativo; não é um nível que possa ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis que, durante o processo, tem como objetivo desenvolver e organizar o bios cênico do ator assim como fazer aflorar novas relações e inesperadas possibilidades de significados. O pré-expressivo, como nível de organização do bios cênico, aparece dotado de uma coerência independente da coerência do nível de organização ulterior, o do sentido. Independente não quer dizer privado de relações. Quer dizer

² Denominam-se *Vedas* as quatro obras, compostas em sânscrito, datadas de aproximadamente 1550 anos a.c. Os *Vedas* formam a base do extenso sistema de escrituras sagradas do hinduísmo e representam a mais antiga literatura de qualquer língua indo-européia. A palavra Veda significa conhecimento. Inicialmente, os Vedas eram transmitidos apenas de forma oral e ainda hoje, em algumas regiões da Índia, como Kerala, há escolas védicas onde as crianças aprendem de cor o seu conteúdo.

que essa distinção concerne à lógica do processo, e não à do resultado, em que os diversos níveis de organização devem fundir-se numa unidade orgânica, reconstruir a credibilidade da vida por meio dos artifícios da arte em que cada detalhe deve cooperar com a unidade do conjunto. A dificuldade em perceber o valor que pode assumir a noção do pré-expressivo deriva em grande parte, da relutância em considerar o ponto de vista do processo. Quando falamos de produtos artísticos, nossos reflexos condicionados nos impulsionam a nos ocuparmos apenas de como funciona o resultado. É necessário perceber que não basta compreender de que modo funciona o resultado para compreender quais caminhos convém percorrer para chegar a um resultado (BARBA, 2012, p.145).

Um ano antes de ir à Índia, ainda em 2015, dentro do contexto do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana, produzido pela Universidade Federal de Ouro Preto, houve um acontecimento que me afetou. Não por acaso o tema do festival daquele ano era *O Que te Afeta?* E, no encontro com a doutora Janaki Rangarajan, indiana, residente atualmente nos Estados Unidos, assisti pela primeira vez um espetáculo com coreografias diversificadas de Bharatanatyam e participei do workshop que ela ministrou. Segundo Pavis (2017, p. 21):

Do latim *affectus*, estado d'alma. Palavra proveniente do verbo *adficere*, pôr-se a fazer. O afeto ou a paixão é uma modificação da vida afetiva sob o efeito de uma ação exercida pelo sujeito. A afetividade é a soma das reações psíquicas desse indivíduo em confronto com o mundo. O afeto é "o substantivo comum e erudito dos sentimentos, das paixões e emoções, dos desejos, de tudo aquilo que nos afeta agradável ou desagradavelmente [...] um afeto é o eco em nós daquilo que o corpo faz ou sofre".

Um teatro pós-psicológico, um teatro físico, concentra no corpo do ator dançarino, da atriz dançarina, a matéria prima do trabalho artístico. O material a ser modulado e tornado poético é sobretudo o corpo, e não o texto verbal. O corpo agenciará conceitos, percepções e afetos do artista que, postos no mundo pela encenação, são colhidos pela plateia em uma espécie de empatia afetiva (PAVIS, 2017) ou, dialogando com Eugenio Barba, em uma empatia cinética, na qual os espectadores se (co)movem com a movimentação corporal de quem está em cena. Encontra-se, no corpo estilizado do atuante, o ponto de convergência poética da cena de um teatro que não pretenderá mais forjar suas dramaturgias somente a partir de textos, mas por vias outras, próprias, que se constroem sobretudo a partir da gestualidade. O encontro com Janaki Rangarajan me afetou sob diversos prismas e o maior deles foi o enorme desejo de incorporar em meu repertório o conhecimento daquelas poses esculturais de deuses e deusas, daquelas variações de expressões emotivas. Esse encontro foi determinante para que no ano seguinte eu decidisse realizar a viagem à Índia.

Janaki sistematizou, no workshop ministrado dentro do contexto do festival, as principais características daquela dança. Ela falava sobre emoção predominante, *sthayi bhava*, e desfrute estético, *rasa*, mas também remarcava que, além do aspecto expressivo, a *abhinaya*, no Bharatanatyam existe uma parte da dança puramente abstrata, fazendo desse um estilo corporal marcado pela formação de linhas e figuras geométricas, quer seja nas performances solos, quer seja nas performances de grupo. Também, durante o workshop, ela frisava, por um lado, a importância dos estudos dos gestos das mãos, os *mudras*, através dos quais se narra as histórias das divindades indianas, enquanto, por outro lado, nos fazia atentar para a percussividade dos pés que marcam ritmos, métricas variadas, que podem chegar até nove tempos.

Hoje, passados dez anos como praticante de Bharatanatyam e quase sete anos dessa viagem que para mim foi muito marcante, ocorre-me sentir que minha enorme empatia afetiva por essa prática se deu por outras vias, para além da poética corporal; ela se deu também pela via política. O Brasil é um país de dimensões continentais e eu residia, no momento da viagem para a Índia, em Belo Horizonte, nos Sudeste do país, a região mais privilegiada economicamente. Sendo proveniente de uma cidade da Amazônia Oriental, Belém do Pará, também chamada por alguns geógrafos de *Flor das Águas* (RODRIGUES, 2012) por sua posição de destaque em relação as outras ilhas que compõem a cidade, podia sentir nas discriminações que passei por ser mulher nortista, os inúmeros papéis de subalternidade atribuídos a nortistas quando vistas como imigrantes vindas de uma região considerada a mais pobre do país. Se o Brasil se situa na periferia do mundo, assim como outros países do hemisfério sul, pode-se dizer que a Amazônia está na periferia da periferia, pois historicamente é tratada pelas políticas públicas do país como espaço de repositório de riquezas naturais para o restante da nação.

A indiana Vandana Shiva (2004) afirma que a ideologia do progresso chama de pobreza o que estilos de vida tradicionais, pautados na prudente subsistência, vivenciam como sustentabilidade. A pobreza chega de fato nas comunidades tradicionais do mundo quando a ideologia do desenvolvimento destrói esses estilos de vida, que não eram pobres no sentido de estarem privados de algo, mas são assim denominados por não participarem da economia de mercado. Assim, o que a autora afiança em relação ao tratamento dado aos povos tradicionais indianos pode se aplicar à realidade de povos subalternizados, tanto da Índia, quanto da Amazônia, o que me faz olhar para práticas culturais e artísticas tradicionais como formas de rExistência à colonialidade.

O inevitável mergulho na cultura indiana durante o mês que passei naquele país me deixava, por um lado, encantada com o mundo dos *saris*³, templos, esculturas, comidas apimentadas, coloridos das frutas, pessoas de pele escura e uma infinidade de idiomas falados, mas, por outro lado, afetada com os esgotos a céu aberto, a predominante população masculina nas ruas, de tal maneira que os olhares eram inevitáveis ao se parar numa barraquinha de *tchai*, na qual as únicas mulheres presentes éramos nós, estrangeiras.

Por que o ambiente das ruas era predominante masculino? É uma pergunta que me remete à importância de mulheres que, em outro momento, eram as guardiãs da prática do Bharatanatyam, dançarinas hereditárias, *devadasi*. Então, aqui quero expressar também um sentir relativo ao lugar de fala (RIBEIRO, 2019), de onde parte minha narrativa. Mesmo não sendo indiana, peço licença para manter na Amazônia uma prática de mulheres que, em muitos aspectos de suas histórias, me fazem lembrar as mulheres de onde eu venho, tanto pela liberdade de expressarem seus sentimentos através de danças encantadoras locais, como por seus protagonismos em processos de lutas político-sociais. Reverenciando as antigas dançarinas dos templos indianos, que foram perseguidas e estigmatizadas pelo processo de colonialismo britânico, eu faço minha prática pautada no que o afeto do contato com indianas, indianos e outras brasileiras que me inspiraram produziu no meu corpo.

A modernidade que gerou o sistema capitalista pautou sua necropolítica (MBEMBE, 2018) no racismo e no patriarcado. Mulheres, que dentro da cultura indiana eram devotadas a se dedicar aos deuses e viver dentro dos templos nos estudos das artes em geral, da filosofia, da política também foram atingidas por essa necropolítica. Os templos eram subsidiados pelos reis e essas mulheres não precisavam casar-se, embora pudessem se relacionar afetivamente. Quando os britânicos chegaram na Índia retiraram as autonomias dos reinados indianos e, conseqüentemente, dessa casta de mulheres; jogaram-nas nas ruas e a prática da dança, que a princípio era uma expressão de amor da devota às deidades, foi proibida e criminalizada. Só muitos anos depois, com a independência da Índia, a partir de esforços de antigos mestres e mestras, com o apoio de alguns intelectuais

³ O Sari é um traje tradicional das mulheres na Índia. Ele consiste em uma longa peça de pano com cerca de 6 metros de comprimento, tipicamente amarrada na cintura com uma das pontas disposta sobre um ombro. É usado com uma blusinha por baixo do pano, chamada de choli e com uma anágua.

e ainda pelas referências grafadas nas esculturas dos templos, a prática viveu seu renascimento.

Dentre as minhas memórias da cidade de Bangalore, a experiência de ter treinado intensamente com o guru Mithun Shyam, da escola Vaishnavi Natyashala, marcou-me profundamente. A presença de brasileiras interessadas em estudar Bharatanatyam, presentes em sua escola, fez com que Mithun organizasse a culminância de nossa residência artística com ele em uma apresentação em um dos numerosos templos de Ganesha, chamado Ganapathi Devasthanam, ocasião na qual conheci minha atual professora de dança indiana, uma brasileira do Rio Grande do Sul, chamada Cristina Freitas, que atende pelo nome artístico de Krishna Sharana. A escola do guru Mithun, um prédio de três andares na periferia de Bangalore, tremia quando todos os andares estavam funcionando, com aulas simultâneas, com diversos praticantes de Bharatanatyam batendo seus percussivos pés no chão, no treinamento dos *adavus*. Além da disciplina exigida a todas e todos, desde as crianças até os alunos e alunas seniors, era perceptível a importância dada ao mestre, ao responsável pela transmissão de um conhecimento oral repassado por uma linhagem discipular.

Saindo de Bangalore numa noite de fevereiro, cheguei em Chennai na madrugada seguinte, após uma longa viagem de trem. Embora tenha notado em Chennai, na estação do trem, uma maior população de rua, assim como uma temperatura bem mais elevada, a visita a essa cidade me trouxe o encontro com a impressionante Kalakshetra Foundation, uma universidade inteira dedicada à dança indiana, fundada no fim dos anos 30. Foi inesquecível e inenarrável também me deparar em Kanchipuram, cidade com mais de cem templos, com arquiteturas de aproximadamente três mil e quinhentos anos.

A experiência na Índia foi fundamental pra me fazer sentir vontade de voltar para casa, de voltar para a Amazônia. Passados alguns anos após ter retornado, em 2020, residindo novamente em Belém, no contexto do vínculo como doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, no quadro de calamidade que vivíamos com a pandemia, que levou à morte mais de 600 mil brasileiros e, ainda com a flexibilização das leis ambientais da Amazônia que fizeram com que chegássemos ao recorde de desmatamento da floresta, realizei o vídeo dança *Flor das Águas*⁴. Premiado pela lei Aldir Blanc dentro do Festival de Dança do Sesc Belém daquele ano, o vídeo surgiu

⁴ Link para o vídeo: <<https://youtu.be/pDyeRSLaxwE>>.

numa proposta de Interculturalidade Crítica, com aproximações de leituras sobre realidades indianas e amazônicas. Segundo Walsh (2009, p.25):

Proponho a interculturalidade crítica como ferramenta pedagógica que questiona continuamente a racialização, subalternização, inferiorização e seus padrões de poder, visibiliza maneiras diferentes de ser, viver e saber e busca o desenvolvimento e criação de compreensões e condições que não só articulam e fazem dialogar as diferenças num marco de legitimidade, dignidade, igualdade, equidade e respeito, mas que – ao mesmo tempo – alentam a criação de modos “outros” – de pensar, ser, estar, aprender, ensinar, sonhar e viver que cruzam fronteiras.

Após algumas conversas com Krishna Sharana sobre meu desejo de aprender uma coreografia que referendasse *Sarasvati*, ela coreografou um *pushpanjali*⁵ que homenageava a deusa conhecida, principalmente no Ocidente, por seu aspecto de protetora do conhecimento e das artes. Nas conversas que tive com Krishna, ela me trazia informações sobre outros aspectos de *Sarasvati* como o fato do culto a deusa ter se iniciado nas bordas de um rio indiano que secou. Eu lembrava então toda a discussão tecida (SHIVA, 2006) sobre a água e relacionava isso ao perigo iminente que vivemos, no qual, segundo dados do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), 15% por cento da floresta amazônica no estado do Pará já foi destruída, nos aproximando de um ponto de não retorno, o que levaria a seca da maior bacia hidrográfica do mundo.

Belém é uma cidade com dois terços de seu território em região insular. A realidade local é de um grande centro urbano que, na parte continental, perdeu toda sua mata, mas que, em apenas vinte minutos de travessia de barco, conserva a floresta, os modos de vidas tradicionais e sustentáveis, como coleta de frutas e pesca artesanal. Lá também está a exuberância da Baía do Guajará, foz do Rio Amazonas, maior rio do mundo, onde nossas águas encontram o oceano Atlântico. Atravessando da parte continental da cidade para uma dessas ilhas, e sendo dirigida pelo cineasta Wesley Brown, realizei essa oferenda – o vídeo dança – de flores para as águas dos rios, pedindo a deusa *Sarasvati* que nos conceda a bênção dos rios que aqui estão vivíssimos.

Depois de ter performado a coreografia que aparece no vídeo em outros espaços, como no Fórum Social Pan Amazônico, realizado em Belém, em 2022, que contou com a

⁵ Segundo a mestra Krisna Sharana o pushpanjali é: “o artista saúda Deus, o mestre e a audiência, oferecendo flores. Geralmente um item de pura *nritta* [...]Itens de dança pura, rítmica, composta pela combinação de passos (*Jathis* e *Korvais*). Sem significado, interpreta a linguagem do corpo com a ajuda de movimentos que criam belas linhas e curvas”. Disponível em: <<http://dancaindianabrasil.blogspot.com/2011/06/margam-repertorio-tradicional-no.html?m=1>>. Acessado em: 12 de março de 2023.

presença de inúmeros ambientalistas e com um forte protagonismo de mulheres, fui procurar leituras sobre os aspectos da deusa Sarasvati. Regozijava-me ao reconhecer na coreografia elementos presentes nas fotos das esculturas que hoje estão guardadas em museus espalhados pela Índia. O cisne como montaria, a vina tocada, os manuscritos carregados, o rosário para as rezas, a presença de devotas que saudavam a deidade, foram alguns dos elementos instaurados pela minha corporeidade de performer, e que foram 'sentipensados' anteriormente pela coreógrafa e pesquisadora Krishna Sharana.



Figura 1. Foto de Templo na Índia com detalhe na escultura que representa a deusa Sarasvati.

Fonte: arquivo pessoal.



Figura 2. Praça Batista Campos, Belém do Pará, Amazônia, Brasil, treino da coreografia para Sarasvati, pose da deusa tocando um de seus principais instrumentos, a Vina.

Fonte: Mel Mater, atuante Carmem Virgolino.

Guardados todos os distanciamentos e tecendo todas as aproximações possíveis, faço do meu corpo, através da prática do Bharatanatyam, minha súplica, minha memória, meu fazer poético, político, amoroso, meu clamor por libertação e pelo fim do sistema capitalista, que mata o corpo da mulher como mata a natureza. Esse sistema, contudo, encontra, nas mulheres subalternizadas, a voz dos corpos que se levantam para luta e rExistem ao julgo colonial, através de suas práticas culturais.

1. Da Dança Afro ao Bharatanatyam – um corpo poético-político-amazônico

A minha história com a dança começa na infância, porque em Belém do Pará, capital da Amazônia, vivencia-se tanto culturas pautadas em corporeidades que interagem com as forças da natureza, nas relações com florestas, rios, chuvas, expressas em uma gama de danças típicas locais, quanto tempos acelerados, típicos de grandes centros urbanos, hoje instalados na Amazônia. A proximidade de Belém com a região do Caribe se reflete também nos *bregas, lambadas, merengues, guitarradas*⁶ de quadris bamboleantes, em um leque de expressões corporais que constituem nossa cultura marcada pelo calor local. Porém, mesmo tendo sido sempre fascinada pela expressão corporal, só fui poder me dedicar ao estudo da dança de maneira mais sistemática quando eu já tinha mais de vinte sete anos e, vale ressaltar, minha aproximação com a dança começou com a prática de uma luta, jogo, dança brasileira – a capoeira angola.

Aos 21 anos, eu comecei a praticar capoeira angola e, quando aos 27 me mudei para Belo Horizonte, passei a integrar a Cia Primitiva de Arte Negra, que havia sido criada pelos mestres João e Lena. Na técnica da companhia, me chamava a atenção que o alongamento fosse feito através do *yoga* e que também a gestualidade das mãos fosse bem marcada: havia algumas poses que se estudavam nessa escola. Após alguns anos de treino de dança afro, eu soube que a técnica desenvolvida por esses mestres, a do *Corpo Menino*, havia recebido a influência do senegalês Mamour Ba.

O Senegal viveu a experiência intercultural de sistematização do conhecimento de danças africanas em um projeto que ficou conhecida como *Afro Mudra*, dirigido pela grande pedagoga e dançarina Germaine Acogny, natural do Benin, e por Maurice Béjart, bailarino francês que recebeu marcada influência da cultura indiana de onde vem o termo *mudra*,

⁶ Danças típicas da Amazônia paraense.

que em sânscrito significa literalmente selo ou chave. Esse projeto aconteceu durante a gestão do primeiro presidente do Senegal, Leopold Senghor, um dos responsáveis pela criação do movimento da negritude. Béjart, que já dirigia na Bélgica uma escola chamada *Ballet Mudra*, se inspirava nitidamente no oriente e em sua aspiração artística da totalidade. Sobre esta escola, Bourdié (2015, p.03) diz:

Lá os alunos fazem cursos de dança essencialmente clássica e moderna, abordam também técnicas de dança não ocidentais e seguem cursos de teatro, de ritmo, de música, de solfejo, de canto e de artes marciais. Na Mudra se formava um artista “total”, um profissional da cena (tradução nossa)⁷.

Muitos artistas da cena, como os já citados Grotowski e Artaud, se inspiraram nessa forma de conceber a prática teatral, pautando-a em um fato social total (Mauss, 1974), aproximando-a de uma prática de espiritualidade, ou para usar um conceito de Artaud, baseando-se em um atletismo afetivo (Artaud,1993). Alguns outros, como Rudolf Laban, desenvolveram o que no Ocidente ficou conhecido como conceito de dança-teatro, no qual se experimenta conexões entre dança, poemas e ações cotidianas (PAVIS, 2006). Também a célebre Pina Bausch, quebrando dicotomias tipicamente ocidentais, buscará novas concepções de corpo em cena através de ações dramáticas em grupo, com temáticas sociopolíticas.

Fascinada pelos *mudras*, ao descobrir que suas origens ficaram mais presentes em danças indianas, passei a me dedicar ao estudo de um estilo de dança indiana: o Bharatanatyam, sem saber que, ao adentrar esse universo estaria me aproximando de uma prática que reúne consigo tantas outras – música, teatro, dança – que no Ocidente ficam fragmentadas. Nesse relato de experiência, fruto de minha participação no GT “Artes Performativas, Modos de Percepção e Práticas de Si”, no contexto da XI Reunião Científica da ABRACE, da qual participei de forma remota dada a grande dificuldade que temos de nos movimentar pela Amazônia, detenho-me nessa sessão a descrever um pouco do que demonstrei no vídeo pôster enviado para o GT⁸, demonstração de parte do treinamento que eu faço na cidade de Belém pra me manter praticante dessa arte.

⁷ Les élèves y recevaient des cours de danse essentiellement classique et moderne, abordaient également des techniques de danse non occidentales et suivaient des cours de théâtre, de rythme, de musique, de solfège, de chant et d’arts martiaux. À Mudra, on formait un artiste “total”, un professionnel de la scène.

⁸ Disponível em: <https://youtu.be/OYWacjM_PH4>.



Figura 3. Detalhe de ornamentos de cabeça e mudra.
Praça Batista Campos, Belém, Pará, Amazônia, Brasil.
Fonte: Mel Mater, atuante Carmem Virgolino.

O Bharatanatyam é uma das artes da cena mais antigas do mundo. Muito complexa, estuda a expressividade das emoções, em ritmos e células de movimentos que partem de núcleos de movimentações mais simples e vão, gradualmente, assumindo uma crescente complexidade. Uma das principais posturas básicas nesse treinamento é o *aramandi*, na qual a dançarina fica com os joelhos flexionados de tal maneira que se pode dizer que ela carrega um diamante entre as pernas. A partir daí, inicia-se um estudo de batidas alternadas dos pés no chão, pé direito e pé esquerdo, onde, desafiando a gravidade, o/a atuante, sem se mexer para os lados ou pra cima, levanta um dos pés para trás e depois solta-o no chão. Essa batida percussiva e esse núcleo de movimentação chama-se *tatta adavus*, e possui, de acordo com o que estudei, aproximadamente oito tipos de combinações possíveis que foram sistematizadas, podendo essa didática variar de acordo com a escola.

Normalmente, na sequência gradativa de inserção de movimentos mais complexos, insere-se a postura básica dos braços chamada de *natyarambe* onde a dançarina mantém os braços em uma altura que triangula com o tronco e o estica quase todo, mas mantém uma leve dobradura no cotovelo. Então, a partir da junção do *aramandi*, postura básica das

pernas, com o *natyarambe*, postura básica dos braços, começa-se a treinar o núcleo dos *natta adavus*, quando o/a atuante movimentava as pernas e os braços parado/a no mesmo lugar. Ainda em treinamento para iniciantes, localiza-se o estudo dos *kudithamettu adavus*, pulos de meia ponta retornando ao calcanhar, os *sarukkal adavus*, efeitos de deslizamento pelo espaço, os *tattimettus*, sequências de estudos rítmicos a partir das batidas dos pés no chão, os *utplavanas*, que são os saltos e os *pakka adavus* que são reais deslocamentos pelo espaço.

Contudo, o leitor e a leitora talvez se perguntem o porquê de uma pessoa que nasceu em um lugar com uma riqueza cultural ímpar, que se reflete em vastos repertórios corporais, se interessar por praticar uma dança relacionada a uma cultura tão distinta da sua. Acredito que dançar não seja só movimentar o corpo no espaço, mas movimentar-se no espaço expressando algo, (co)movendo o espaço e a si, atravessando o território onde se dança, instaurando nele um tempo distinto do fluxo cotidiano e percebendo seu próprio corpo atravessado e movido pelos valores desses tempos-espacos distintos que foram instaurados no dançar. Nesse sentido, preciso mencionar o contato com o movimento *hare krishna*, vertente do hinduísmo chamada de *vaishnavismo*, que marcou fortemente minha trajetória, de onde vieram meus primeiros contatos com parte da cultura indiana. Dançar é para mim, então, uma forma de devoção. Porém, quero frisar outro ponto que considero fundamental abordar: dançar é um ato político. E nesse caso, Amazônia e Índia também se irmanam em minha experiência pessoal.

Como citamos no início deste texto, aqui na América Latina, no Equador, o movimento indígena cunhou uma chave teórica chamada Interculturalidade Crítica (2009) para falar sobre contatos e aproximações culturais, ampliando e envolvendo alianças entre setores que buscam alternativas à globalização neoliberal lutando pela transformação social e pela criação de condições de existências que escapem do sistema capitalista. Esse projeto aponta para a possibilidade de convivências, de *viver com* e é nessa perspectiva que sigo na prática do Bharatanatyam.

Sem querer transformar-me numa indiana, reafirmando minha condição de mulher amazônica não-branca, dialogo e me inspiro em muitas indianas e indianos que, como Vandana Shiva (2004), me auxiliam a ‘sentipensar’ questões ambientais na Amazônia. Shiva alerta para o perigo da entrada das grandes corporações na Índia, onde se apossam não apenas de recursos não renováveis como o petróleo e os minérios de forma geral, mas também da biodiversidade, da água, das sementes, das plantas e dos bichos, o que já levou

várias comunidades à pobreza material, pois têm suas fontes de prudente subsistência vilipendiadas e roubadas.

A luta de muitas indianas, na Índia, em defesa da dignidade de mulheres, crianças e da natureza se aproxima da luta travada aqui, na Amazônia, onde atualmente próximos ao ponto de não retorno e ao perigo de morte da floresta, também não queremos a continuidade de grandes projetos empresariais, de hidrelétricas, de garimpos escamoteados em discurso de desenvolvimento, mas que vêm trazendo a morte do nosso bioma, das populações tradicionais e da natureza. A luta do cuidado com nosso bioma é a luta do cuidado com todos os biomas, a luta contra um sistema perverso.

O treinamento de Bharatanatyam, com suas características de linhas e formação de figuras geométricas, se tornou fundamental na manutenção da pré-expressividade do meu corpo de atuante, atriz, dançarina, mas também de militante, mulher que acredita num projeto poético político de existência que valoriza a vida e a diversidade e aposta no amor enquanto tecnologia de procedimento para reformar a si e a humanidade, para seguir rExistindo em luta contra o sistema do capital. Atenta às questões relativas aos direitos da natureza, tenho tecido aproximações e diálogos com corpos de mulheres do terceiro mundo que se afinam nessas lutas através de poéticas corporais que intervenham em suas realidades.

2. Considerações Finais

Inúmeras feministas nos alertam para o fato de que o conceito do que seja assumir uma identidade de mulher passe muito mais por uma construção social do que por um fatalismo biológico. Nesse sentido, percebemos a performatividade de uma feminilidade subalterna assumir um contorno político que serve ao sistema, assim como os corpos de mulheres que se rebelam contra essa realidade se forjando e r-Existindo.

Os desdobramentos do movimento feminista na contemporaneidade nos permitem unificar lutas e entender que as origens de opressões variadas possuem raízes em comum. Constatamos a existência de inúmeras feministas que em pontos distintos do planeta nos alertam sobre os problemas dos grandes projetos instalados contra a natureza, assim como nos alertando para a necessidade de combatermos a um só tempo as desigualdades de gênero mas também as de raça e classe.

Estabelecer analogias entre corporeidades de mulheres que no *Sul* do mundo dançam e fazem de suas práticas meios de denunciar os abusos do sistema é um movimento de estreitar mares de distâncias e anunciar que através de corporeidades de mulheres se instauram em diferentes pontos do planeta experiências de corpos dançantes que não se permitem serem tragados por um sistema homogeneizador de sentires e pensares.

Dessa forma, desde aqui da Amazônia Oriental até a Índia, mulheres saúdam ancestralidades, mantêm memórias coletivas acesas e geram legado, aprendendo e ensinando através de danças tradicionais, comportamentos que se restauram. Minhas narrativas e vivências corporais se inserem nesse escopo de práticas de um corpo poético-político que bebe em fontes diversas, sem esquecer de onde veio, em diálogo com experiências bem sucedidas de outras mulheres que pelo mundo seguem r-Existindo.

Referências

ARTAUD, ANTONIN. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOURDIÉ, ANNIE. “Moderniser” la danse en Afrique. Les enjeux politiques du centre Mudra à Dakar, **Recherches en danse** n. 4 | 2015. Disponível em : <<https://journals.openedition.org/danse/1096?lang=en>>. Acessado em: 14 de abril de 2022.

MAUSS, MARCEL. **Sociologia e antropologia**. v.2. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MBEMBE, ACHILLE. **Necropolítica**. São Paulo: n.1 edições, 2018.

PAVIS, PATRICE. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RIBEIRO, DJAMILA. **O que é lugar de fala?** Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Pólen, 2019.

RODRIGUES, EDMILSON BRITO. **Território e Soberania na Globalização: Amazônia Jardim de Águas Sedento**. Belo Horizonte: Fórum, 2012.

SHIVA, VANDANA. La mirada del Ecofeminismo. In: **Revista On-Line de la Universidad Bolivariana** Volumen 3, Número 9, 2004. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/305/30500908.pdf>>. Acessado em: 14 de abril de 2023.

SHIVA, VANDANA. **Guerras por água: privatização, poluição e lucro**. São Paulo: Radical Livros, 2006.

WALSH, CATHERINE. Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, V. M. (Org.) **Educação Intercultural na América Latina**: entre concepções, tensões e propostas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 12- 42. Disponível em: <<https://document.onl/documents/walsh-catherine-interculturalidade-critica-e-pedagogia-d-ecolonial.html?page=1>>. Acessado em: 14 de abril de 2023.

SINTONIA E INTERCULTURALIDADE: ARTE, PEDAGOGIA E ENCONTROS ENTRE DOURADOS(MS) E RIO BRANCO(AC)

Maria Regina Tocchetto de Oliveira¹
Roberto Mônico²

RESUMO

Este texto reflete as ressonâncias da participação dos autores na XI Reunião Científica da ABRACE, em Rio Branco (AC), quando apresentaram o solo teatral *Cães* no GT Artes Performativas, Modos de Percepção e Práticas de Si. A peça de 20 minutos traz o tema do descobrimento do paraíso (as Américas) e das formas e consequências de sua devastação. As ferramentas usadas na criação de *Cães*: a Sintonização como engajamento pessoal, social e artístico e o Artesanato Somático foram as mesmas que possibilitaram a ampliação da nossa perspectiva frente aos desafios profissionais como artistas e professores universitários e que nos aproximam das propostas de descolonização do saber na academia.

Palavras-Chave: Sintonia; Interculturalidade; Artesanato Somático; Práticas de Si.

ABSTRACT

This text reflects the resonances of the authors' participation in the XI Scientific Meeting of ABRACE, in Rio Branco (AC), when they presented the theatrical solo *Cães* in the GT Performative Arts, Perception Modes and Self Practices. The 20-minute piece brings the theme of the discovery of paradise (the Americas) and the forms and consequences of its devastation. The tools used in the creation of *Dogs*: Tuning as a personal, social and artistic engagement and Somatic Crafts were the same ones that made it possible to broaden our perspective in the face of professional challenges as artists and teachers and that brought us closer to the proposals for the decolonization of knowledge at the academy.

Keywords: Tuning; Interculturality; Somatic Craft; Self Practices.

O alimento então, para nós, povos indígenas, não é apenas o que se come pela boca. Como tudo que vibra e pulsa, o alimento guarda em si uma complexidade de fatores, carrega memórias, ancestralidades, vidas em plenitude. (...) Por isso, é alimento o que a boca come, o que a pele absorve, o que o nariz inala. Os ritos são alimentos, os rezos são alimentos, o que vem do sopro dos nossos pajés são alimentos. Os alimentos fortalecem e curam nossos corpos, mentes e espíritos. Daniel Iberê (Guarani M'Byá)

Quando a Abrace propôs o tema da XI Reunião Científica: *Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos*, começamos a pensar o que nós dois, brancos, de cultura ocidental, criados em grandes cidades (e que, conseqüentemente, aprendemos a nos mover agilmente entre carros, motos e ônibus para cruzar uma avenida,

¹ Professora Adjunta do Curso de Artes Cênicas (FALE/UFGD). Doutora em Artes Cênicas (UFBA, 2020), Mestre em Estudos de Teatro (Universidade de Lisboa, 2008), Bacharel em Interpretação Teatral (UFRGS, 1991). Atriz e Diretora Teatral.

² Professor Substituto do Curso de Artes Cênicas (FALE/UFGD). Mestre em Letras (UFGD, 2017), Especialista em Teatro (UFGD, 2019). Bacharel em Artes Cênicas (UFGD, 2018). Dramaturgo, Ator e Diretor Teatral.

mas que teríamos um receio imenso de atravessar sozinhos um pequeno espaço de densa floresta), poderíamos propor e debater sobre este assunto. Com o que o teatro que fazemos (hoje, ou desde que começamos a *pensar teatro*) pode contribuir para esta discussão?

Assim, propusemos a apresentação do espetáculo *Cães*³ de nossa companhia, o Núcleo Teatral Isadora (NUTIS)⁴. Este solo, de 20 minutos, foi criado em 2018, como parte da pesquisa de doutorado⁵ e desde então apresentado em diferentes eventos teatrais.

Nossa dramaturgia tem como ponto de partida fragmentos da primeira carta de Cristóvão Colombo aos reis da Espanha, após chegar às ilhas do Caribe. À parte as observações sobre as possibilidades lucrativas da descoberta, o que chamou nossa atenção são as analogias de Colombo a um suposto paraíso terrestre e seus habitantes ingênuos e de grande generosidade: “Não consegui entender se eles têm bens próprios; pareceu-me que aquilo que um tinha, todos tinham parte, em especial os víveres.” (COLOMBO, 2014, online)⁶.

Como sabemos, aquele momento (final do século XV e início do sec. XVI), marca uma inflexão da influência europeia/ocidental sobre grande parte do mundo. E é, também, o ponto de partida do maior genocídio (ainda em curso) da história⁷. Para além deste massacre, concretizou-se um epistemicídio programado, através do apagamento do saber dos povos originários, o que os afastou radicalmente da cultura “branca”, relegando suas crenças e costumes ao epíteto de exóticos. *Cães* procura contrapor este momento histórico idílico (do ponto de vista do colonizador), a algumas visões da estrutura social e econômica resultantes da dilapidação deste paraíso.

À época da criação dramatúrgica de nosso solo (2018) vivíamos, no Brasil, a ascensão da extrema direita, com a perspectiva de acirramento das práticas de extermínio sistemático de populações invisibilizadas. Assim, buscamos a sintonia com o momento político-social ao criar a peça, pois nosso desejo era o de dialogar com o público.

³ Os colaboradores deste trabalho foram: Gil Éesper (criação de luz); William Grando (diretor musical); Roberta Ninin (provocação artística); Raíque Moura (fotografias de cena).

⁴ O NUTIS (Núcleo Teatral Isadora) foi criado em 2014, em Dourados (MS) e tem como membros fundadores a autora e o autor deste artigo, que trabalham sempre em colaboração com outros artistas.

⁵ A tese *O estado de sintonia para a atuação articulado a partir de elementos do Treinamento Kinesensic de Lessac*, de Maria Regina Tocchetto de Oliveira foi orientada pela Dra. Hebe Alves na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e defendida em 2020.

⁶ Disponível em: <<http://www.revistasamizdat.com/2009/10/carta-de-cristovao-colombo-anunciando-o.html>>. Acessado em: 01 de fevereiro de 2023, às 09:15.

⁷ Ver GRONDIN;VIEZZER, 2018.

Acreditamos que este tema (que tem se mostrado tragicamente atualizado a cada dia) também dialoga com a proposta da XI Reunião Científica da ABRACE.

A formatação e o conteúdo simbólico da peça refletem nossa proposta de sintonização como meio orgânico de engajamento pessoal, social e artístico. O estado de sintonia para a atuação e a valorização do Artesanato Somático (OLIVEIRA, 2020) como ferramentas expressivas e comunicativas, foram noções criadas por necessidade interna do processo de pesquisa de *Cães*. Ambas baseiam-se numa atenção especial ao que se manifesta corporalmente, durante o trajeto de um processo criativo.

O entendimento de corpo neste artigo tem duas origens que se aproximam e complementam: a abordagem do pedagogo norte-americano Arthur Lessac⁸ e o campo da somática. O corpo, especificamente para Lessac, pode ser visto como o organismo vivo e individual ou o próprio indivíduo em seu corpo-mente, que se manifesta psicofisicamente e compõe um ambiente interno em constante troca com o ambiente externo. De acordo com o autor, “(...) todos os seres humanos podem ensinar a si mesmos a usar o “corpo-todo” construtivamente, harmoniosamente, como um instrumento bem afinado (...)” (LESSAC, 1978, p.1). Lessac usa a metáfora do instrumento musical para enaltecer o ambiente interno e prover o indivíduo, assim como ele é, no estágio de vida em que está, de oportunidades para reconhecer a sua capacidade de transformação, num trabalho constante sobre si. Para o autor, a ideia de “tocar” a si mesmo como se “toca” um instrumento artístico é composta também de outros significados do verbo *to play* que incluem o brincar e jogar.

O jogo é um estado chave em sua obra. Advindo do verbo *to play* é usado para caracterizar a atuação, e principalmente a atitude de brincar, que mesclam prazer, curiosidade e senso de aventura. O autor entende que esta atitude pode estar presente em quaisquer atividades do ser humano, do dia a dia às performances profissionais e artísticas (OLIVEIRA, 2020, p. 152).

Assim, a sensibilidade artística pode ser vista como um estado de aprendizado e interação social. Para desenvolver esta capacidade, o autor criou um treinamento⁹ corpóreo-vocal da performance baseado no processo de sentir, que inclui a canalização das energias corpóreo-vocais como autorregulação do organismo e o desenvolvimento da expressividade.

⁸ Arthur Lessac (1909-2011) foi artista e pesquisador da fala e do movimento humanos.

⁹ Atualmente, o Instituto Lessac de Treinamento e Pesquisa (LTRI) que atualiza e continua o trabalho iniciado pelo autor utiliza o termo *Lessac Kinesensics* para a pesquisa e desenvolvimento da expressividade e comunicação humanas. Para outras informações, ver <https://www.lessacinstitute.org>.

Já no campo da Somática, o corpo pode ser considerado como *soma*. Conforme Ciane Fernandes (2015), é Thomas Hanna quem, a partir de 1976, reinterpreta “as palavras gregas *soma* (o corpo em sua plenitude) e *somatikos* (corpo vivido) como corpo experienciado e regulado internamente”. (FERNANDES, 2015, p.12). Desta acepção, derivam os estudos sobre a Educação Somática, que “(...) engloba uma diversidade de aproximações nas quais os domínios sensoriais, cognitivos, motores, afetivos e espirituais se tocam com ênfases diferentes” (FORTIN apud STRAZZACAPPA, 2012, p. 18). Sendo o corpo, portanto, o corpo-mente, uma experiência subjetiva “em contato sinérgico com o ambiente” (GLEBER; PIZARRO, 2018, p. 9).

Destas duas abordagens, compreendemos este corpo-mente como um ambiente interno pessoal não fechado, mas aberto e conectado através das trocas com outras unidades ecológicas. E pensamos sua capacidade autorregulativa, adaptativa e criativa como sabedoria própria, que pode ser desenvolvida através de um trabalho sobre si.

Neste contexto, o Artesanato Somático é composto por códigos muito pessoais de acesso ao estado criativo que, junto à aplicação das técnicas destinadas a promover a qualidade artística, dizem respeito à especificidade de cada projeto em particular.

É o acompanhamento constante que o (a) artista faz de si para si, não só de forma consciente, mas como abertura ao que descobre, ao que lhe aparece, ao que não consegue resolver, às soluções buscadas para seu comportamento ético, que vai forjando sua participação no trabalho, sem que ele (ela) possa antecipar os resultados estéticos. Esse processo depende ainda da atenção e composição dos artesanatos somáticos de todas as pessoas envolvidas no projeto criativo.

Já a noção de sintonização é baseada na definição do Treinamento *Kinesensic* de Lessac: “um processo de sentir intrínseco, no qual as qualidades de energia são fisicamente sentidas e percebidas, então sintonizadas e usadas para a expressão criativa.” (LESSAC, 1997, p. 3)¹⁰. Neste caso, a ação de sintonizar, ou de afinar, que é outra possível tradução, se aproxima de uma canalização e transformação da qualidade das energias para a expressividade criativa. (OLIVEIRA, 2020).

Assim, buscamos a sintonização como um meio orgânico de realizar ações artísticas e interagir no mundo, baseado na conscientização energética e no ajuste do tônus

¹⁰ Em inglês, no original: “*an intrinsic sensing process where energy qualities are physically felt and perceived, then tuned and used for creative expression.*” (Tradução nossa).

muscular. Como forma de nos adaptar aos acontecimentos, procuramos manter o foco da intenção, numa busca de equilíbrio constante, com respeito a si, aos outros, e abdicando da necessidade de controlar as situações. É um modo de engajamento no trabalho que promove a intuição e se desenvolve com a prática de observar e conscientizar o Artesanato Somático que realizamos durante o envolvimento com o processo criativo, privilegiando a organicidade ao invés da predominância da atitude lógico-discursiva.

Estas noções aqui desenvolvidas pensam o fazer teatral como uma experiência holística, que pode trazer qualidade existencial e de relacionamento humano à tarefa das(os) artistas de teatro e à pedagogia aplicada às(aos) estudantes desta área no ensino acadêmico universitário.

Trabalhamos na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), em Dourados (MS), onde o Curso de Artes Cênicas é pós-laboral e recebe muitos estudantes de fora da cidade e do estado, através do vestibular e do SisU. Em razão da escassez dos horários de transporte, devido ao desinteresse político-empresarial na região, a experiência do tempo dedicado às aulas, por parte de muitos estudantes, fica encurtada. Temos estudantes indígenas, para cujas aldeias, dentro do perímetro da Grande Dourados, o transporte é ainda menos disponibilizado. E existem as condições financeiras precárias de muitos estudantes, minimizadas pela possibilidade de trabalhar durante o dia. Além das questões da brevidade dos encontros em aula, persistem as ressonâncias do sofrimento social e individual pós-pandêmico, causado pela Covid-19.

Os movimentos identitários LGBTQIA+, antirracistas e feministas buscam expressão na manifestação individual e grupal de setores da comunidade acadêmica e nos convocam a questionar as estruturas de nosso pensamento-ação, numa perspectiva descolonial. Neste contexto, também fica evidenciado o abismo cultural que separa a grade curricular universitária da acepção de arte, cultura e sociedade constituinte dos e das estudantes indígenas matriculados no nosso curso. Todas estas demandas sugerem a nós, professores, uma atitude renovada de atualização e disponibilidade.

Ao participar da Reunião Científica da ABRACE e levar *Cães* para ser compartilhado no ambiente do *GT Artes Performativas, Modos de Percepção e Práticas de Si*, almejávamos, além da experiência acadêmica de troca com nossos pares, uma experiência de “presença” no Acre, um local cheio de significados e em cujos arredores (Amazônia legal) concentram-se aproximadamente 30% dos remanescentes dos povos originários residentes no Brasil.

Nós, mesmo vindos de uma região (Dourados/MS) que tem a maior aldeia indígena urbana do país¹¹, temos pouco contato com seus habitantes¹² que, em sua grande maioria, estão apartados do convívio na cidade e invisibilizados. Esta separação concretiza-se, tanto pela segregação racial quanto pela segregação espacial, já que os indígenas devem percorrer - em carroças, bicicletas ou simplesmente caminhando – uma grande distância para alcançarem a “cidade”. E esta invisibilidade se perpetua no meio acadêmico.

Apesar deste quadro, há, na cidade, vários projetos de diferentes instituições que se empenham em diminuir esta segregação mas, na prática, o diálogo intercultural é impedido pela discriminação e pelo preconceito etno-racial. A professora de Artes Cênicas da UFGD, Júnia Cristina Pereira, em sua pesquisa de doutorado, realizou um espetáculo/performance chamado *Jaity*¹³ *Muro*, em que atuou juntamente com a indígena Rossandra Cabreira. A direção do espetáculo foi de Karla Neves. Abaixo, parte do depoimento de Rossandra sobre os “muros” de Dourados:

Na cidade onde tem muita gente ainda me sinto mais sozinha porque ninguém olha para os lados para ver que eu sou gente, passo despercebida por todos, mas quando volto para casa percebo que tenho família que mora comigo o tempo todo, essas pessoas me fazem sentir feliz... Sinto clamor de grito. (...) Esse muro é o preconceito, que é muito comum, porque não há conhecimento e respeito pela cultura, pela tradição e pelos rituais de cada família. Nessa peça, mostramos o que nos divide e o que nos une. Mostramos que ninguém é especial em relação a outra, mas que temos muito a aprender uma com a outra. Todas as pessoas têm a aprender umas com as outras, seja qual for a raça, cor ou etnia de cada pessoa (CABREIRA; PEREIRA; NEVES, 2021, p. 251/252).

Jaity Muro é um dos raros exemplos de criação conjunta entre indígenas e professoras/professores do Curso de Artes Cênicas da UFGD.

1. O encontro no Acre

Na preparação do evento, a coordenadora do *GT Artes Performativas, Modos de Percepção e Práticas de Si*, Tatiana Motta Lima, além de apresentações de trabalhos, propôs ao grupo uma visita/vivência à casa de Seu Miguel e Dona Marlinda, pais de Daniel

¹¹ Disponível em: <<https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2022/06/04/aldeias-de-ms-que-forma-m-a-maior-reserva-indigena-do-pais-comemoram-120-anos.ghtml>>. Acessado em: 08 de fevereiro de 2023 às 11:40.

¹² Tradicionalmente são poucos as/os indígenas que optam pelo Curso de Artes Cênicas. Na UFGD, foi criada, em 2012, a FAIND - Faculdade Intercultural Indígena, que abrigou o Curso de Licenciatura Intercultural Indígena (criado em 2006).

¹³ Da língua guarani, a palavra pode ser traduzida como “derrubar” ou “derrubamos”.

Iberê Guarani M'Byá, com a presença dele e sua esposa Eurilinda Figueiredo – educadora e ativista cultural. Estiveram também presentes, seu irmão, sua cunhada, e amigas da casa. Iberê é, como ele mesmo se define, “indígena, filósofo, esposo e pai”, e doutorando em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (UnB). A casa, denominada Tekoha Sepé Tiaraju, está localizada no Polo Agroflorestal de Benfica. Sob as árvores plantadas por seu pai, Iberê contou histórias do povo guarani, desde o final da manhã até o meio da tarde, tempo durante o qual ouvíamos, sentados à sombra e alimentados pela comida magistral feita por Dona Marlinda, assessorada por outras mulheres da casa. Parece bastante intraduzível descrever como foi escutar suas palavras, no chão em que podem ser ouvidas sem pressa, com o respeito devido. “Ouvir sobre como nascem as nhe’ẽ, as ‘palavras-alma’, de onde fluem, como se desdobram e no corpo tomam assento.” (IBERÊ, 2022, online)¹⁴.

Acreditamos que podemos comunicar o acolhimento que sentimos, enquanto as palavras de Iberê tomavam assento em nossos corpos, ressaltando um dos aspectos deste encontro: a experiência de degustar alimentos feitos com a respeitosa atenção à tradição familiar, ao ato sagrado de preparar a comida e ao partilhá-la com os visitantes.

Dona Marlinda, em conversa por whatsapp, listou para nós o cardápio daquele dia.

No lanche da chegada: cuscuz com ovos caipira, carne moída, vinagrete e café. No almoço: arroz, feijão de corda, abacaxi e banana assados na brasa, galinha caipira, pirão, caldeirada de tambaqui, tambaqui assado, suco de graviola e de acerola e creme de cupuaçu, chazinho de erva cidreira pra ajudar na digestão. Galinha caipira é a tradicional. Sempre faço a galinha que minha mãe fazia. Eu perguntava - Mãe, o que é que a senhora põe nessa galinha? Ela dizia: ah, minha filha isso aí só tem alho e pimenta do reino. Então eu também só faço assim. Coloco um pouquinho de urucum só pra deixar mais bonita na verdade, sabe? bem pouquinho. Também faço um pirão com o caldo da galinha caipira. É só acrescentar a farinha. No fogo coloco o caldo da galinha na panela, aí vou mexendo e acrescentando um pouquinho de farinha. Quando tá pronto, eu corto cheiro verde e coloco em cima. E, ainda, pela parte da tarde, nós merendamos: mingau de banana comprida com leite de vaca (Transcrição de Conversa com Dona Marlinda, por Whatsapp, em 03/02/2023).

¹⁴ Disponível em: <<https://xapuri.info/sobre-palavras-e-parentes-nhee-pora-palavras-alma/>>. Acessado em: 12 de dezembro de 2022 às 15:30.



Figura 1. Mesa do almoço.

Fonte: Maria Regina Tocchetto de Oliveira – Novembro de 2022.

Neste evento de nosso GT, praticamos a escuta, mais do que a ação de falar, de fazer. No contexto do acolhimento e da partilha do alimento, aprendemos sobre arte, modos de percepção e práticas de si do povo guarani. Visitamos a horta da família, comemos frutos das árvores, aprendemos sobre a idade e a origem de várias plantas do jardim, soubemos que o pequeno terreno ao redor da casa, no início rasteiro, fora cultivado até se tornar aquele bosque onde relaxávamos do calor do verão.

Cada semente carrega universos de histórias, que muitas vezes têm seu brotar em sonhos e visões. Nesse âmbito, construímos nossos saberes sobre sua natureza, o ambiente e o tempo propício para plantarmos, cultivarmos, colhermos, e então as transformarmos em alimentos para nossos corpos, mentes e espíritos. (...) porque os alimentos são nossos parentes, porque neles habitam as palavras-alma, palavras que se desdobram, palavras primordiais. O que nos alimenta nos constitui, passa a fazer parte de nós, a viver em nós, a nos habitar. Cada alimento tem seus guardiões. Por isso, pedimos licença, por isso reverenciamos e agradecemos. Nessas relações, os alimentos ensinam sua pedagogia. Um dos princípios é a partilha, a comunhão (IBERÊ, 2020, p. 42).

Sentimos genuína alegria e aprendemos que somos parentes de tudo que existe. E que o povo guarani não acumula pertences pois, se a estrutura do corpo não suporta o peso da acumulação ao se deslocar, é porque, na realidade, não precisa deles.



Figura 2. Encontro do GT na casa de Dona Marlinda e Seu Miguel.

Fonte: Márcia (amiga da família) – Novembro de 2022.

A delicadeza desta atividade do GT ampliou nossa expectativa com o encontro nacional acadêmico, como se desenvolvesse em nós um estado de abertura, leveza, cuidado e afeto por nossos parentes. A partir desta experiência, sentimo-nos iniciados na prática da escuta e a Reunião Científica da ABRACE estava só começando. Na verdade, já estávamos com o coração quente. No mesmo dia, às 9h30min da manhã, apresentamos *Cães* numa sala de aula para os outros membros do GT e sentimos que estabelecemos uma conexão, pela troca comunicativa feita de performance e recepção. Além de nossa apresentação, o que levamos para a partilha na Reunião Científica foi a disposição para transformar nossa prática pedagógica e artística de modo a incluir e honrar os saberes dos povos originários e dos demais grupos humanos que sofrem discriminação no contexto do ensino universitário brasileiro. Podemos introduzir estas questões, trazendo algumas palavras contidas no relatório apresentado por Tatiana Motta Lima, coordenadora do GT, na Assembleia Geral da Reunião Científica, na tarde do dia 15 de novembro, no Teatro Universitário da Universidade Federal do Acre (UFAC), em Rio Branco (AC). Este trecho reflete sobre:

(...) como podemos transformar nossos modos de percepção e ação dentro da universidade de maneira que os fazeres/saberes dos povos originários estejam dignificados e presentes nos fazeres/saberes acadêmicos. Refletiu-se também sobre as práticas de si enquanto processos de transformação social e reafirmou-se, ainda, a importância, para o grupo, da noção de subjetividade a partir do paradigma da diversidade, da pluralidade e da amizade entre os seres. (ou, diríamos agora, do parentesco).

Como forma de investigar alternativas para dignificar estes fazeres/saberes, relatamos a seguir alguns desafios enfrentados em nosso ambiente de trabalho.

Quando uma aluna da disciplina de Atuação do Curso de Artes Cênicas da UFGD, da etnia Guarani-Kaiowá, nos segreda, fora do contexto de aula, que não entende o que estamos dizendo, indicando, não tanto a falta de familiaridade com sua segunda língua - o português -, mas a incompreensão das referências culturais e do jargão acadêmico teatral contido nas palavras que usamos, nós nos perguntamos: que sentido tem para ela nosso entusiasmo com Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, Bertold Brecht, ou as mestras e mestres latino-americanos, se a brevidade dos encontros de ensino regido pelo currículo universitário limita a possibilidade de estabelecer os diálogos interculturais necessários para a escuta dos saberes indígenas?

Trabalhando com os princípios fundamentais contidos nas obras das e dos pedagogas(os) teatrais, é possível captar quais valores são importantes para cada abordagem de atuação teatral. Poderíamos estimular uma comparação, aproximando conceitos tradicionais empregados em nossas aulas (organicidade, presença, verdade cênica, ativismo político e cultural) com estados identificados por cada etnia que promovam as condições necessárias para a realização de suas performances¹⁵, conforme sua cultura. No entanto, é difícil concretizar esta aproximação devido a nossa compreensão de mundo marcada pelas fronteiras entre as instâncias de arte, cultura e religião, o que limita nossa percepção da visão de mundo das (dos) estudantes indígenas.

E o que dizer do fracasso que sentimos com a interrupção de um diálogo que se inicia com a adaptação da metodologia e dos conteúdos de uma disciplina, honrando a visão de mundo de uma estudante indígena, que deixa de frequentar as aulas em razão da instabilidade do acesso ao campus, nos horários limitados do transporte gratuito que chega às aldeias, mas que circula na dependência de boas condições climáticas? Aliada a estas dificuldades, percebe-se a falta de políticas públicas de atendimento à comunidade indígena. E, mesmo na Universidade, em relação a bolsas de auxílio e permanência, o que acontece é que muitas vezes as/os indígenas não possuem os meios (acesso a computadores) e o saber específico para preencher formulários de solicitação de apoio institucional.

¹⁵ Performances, aqui, no sentido indicado por Richard Schechner (SCHECHNER, 2006), que pode envolver tanto arte, ritual, como vida cotidiana.

Ao refletir a problemática social e ambiental que situa os povos originários brasileiros e suas culturas em perigo constante de sobrevivência, compreendemos que é dos seus saberes ancestrais que nós, criados sob a perspectiva colonialista nas grandes cidades, precisamos para, se ainda for possível, evitar o colapso ambiental. De forma indireta, essa perspectiva se relaciona com o solo Cães. Em 2018, quando a ameaça da extrema direita (que se institucionalizou no governo do país de 2019 a 2022), projetava intensificar as já existentes formas de devastação dos recursos humanos e naturais da nação, sentíamos na pele o medo e o terror pela ameaça fascista e sintonizamos com a atmosfera social para refletir artisticamente este momento. Nosso Artesanato Somático elaborou materiais que se transformaram em cenas, em gestos, dramaturgia e canções. E nos ensinou a criar conexões éticas com respeito a si e no diálogo com os outros. Nos ensinou a criar pontes de escuta e de sintonia, que prescindissem da mediação teórica e da preocupação com o controle técnico relativo à prática artística e pedagógica. Por isso, valorizamos a noção de corpo-mente como ambiente interno pessoal que sintoniza-se, afinando-se no mundo como um instrumento musical, para encontrar o tom justo de cada momento, que aproxima sons e seres diferentes.

Talvez não possamos nos colocar no lugar do outro, para perceber o que ele percebe, pois a perspectiva pessoal é sempre subjetiva. Subjetividade que também é formada pelos filtros culturais. Mas podemos olhar, observar, escutar, coabitar um espaço, cantar juntos, dançar e improvisar ações em conjunto. Praticar verbos que possibilitam momentos de comunhão entre as pessoas. E, magicamente, sentimos como as características das artes cênicas podem trazer respostas às dúvidas que colocamos no começo deste texto.

O que aprendemos ao visitar o Tekoha Sepé Tiarajú é que o fato de considerar todos os seres como nossos parentes, instala a dimensão do respeito e da partilha, mais do que a imposição de um ponto de vista. Esta abertura para o convívio pode ser desenvolvida pela prática da sintonia, que não requer uma identificação com o outro, mas a consciência da diversidade entre os seres que podem entrar em conexão.

Neste sentido, o potencial ecológico de nossos organismos está disponível para a experiência de encontros interculturais e conexões intersubjetivas.

Mesmo que leve tempo para modificar a estrutura curricular dos cursos de Artes Cênicas na Universidade e, especificamente, na UFGD; mesmo que a carga horária destinada para as aulas de atuação seja mínima em consideração à modalidade de curso pós-laboral e contabilizando todos os obstáculos, já referidos, que impedem a reunião do

grupo de estudantes num tempo adequado para a realização dos encontros, ainda assim há muito o que fazer. E nosso coletivo de professores já está fazendo, adaptando objetivos, conteúdos e bibliografias das disciplinas para contemplar a descentralização do conhecimento de cunho colonialista e ocidental e se abrindo aos fazeres/saberes afrodescendentes, feministas, decoloniais e acolhendo as lutas identitárias dos movimentos LGBTQIA+.

Quanto ao foco de nossa reflexão que é o acolhimento e a abertura dos fazeres/saberes dos povos originários, percebemos com a elaboração desta escrita, que é urgente abrir um espaço para ouvir o que nossas (os) estudantes têm a falar e a performar sobre suas manifestações culturais e incentivar oportunidades de pesquisa para que elas e eles possam fazer o estudo comparativo, ao observar sua cultura e ao experimentar as técnicas e conceitos que trazemos de nossa própria cultura teatral.

O espaço aberto no GT foi um divisor de águas para definir como queremos falar, ouvir e trocar conhecimento. A perspectiva sentida, mais do que conscientizada intelectualmente, nestes encontros com nossos pares e nossos parentes, em Rio Branco, nos alimentou e fortificou para os desafios que estamos enfrentando na Academia. Consideramos, agora, que além de criar mais oportunidades para visibilização da cultura de nossas (os) estudantes indígenas na instância do ensino, resguardando espaço e tempo para sua manifestação e investigação em sala de aula, é preciso redirecionar nossos projetos e interesses de pesquisa, extensão e prática de montagens cênicas para incluir os fazeres/saberes dos povos originários de nossa região.

Nesta edição da Abrace, pudemos experimentar a confluência de saberes através de nosso ser por inteiro. Interagimos com a comunidade local, percebendo sua sabedoria: pelo paladar - no sabor carregado com as intenções de partilha e reverência; pela escuta, sentindo as palavras ganhando assento em nosso ser; ao vislumbrar e cheirar o norte, pelos rastros da tão desejada floresta amazônica; ao tocar afetuosamente seus habitantes propagando a alegria nas demais interações que ocorreram no evento. E a conexão pela amizade entre os seres, que, como disse Motta Lima, neste contexto, pode ser entendida como parentesco. A elaboração feita por nosso Artesanato Somático nos torna aptos a modificar estruturas de pensamento pré-concebido e nos transforma. O resultado é a esperança para repensar as epistemologias das artes cênicas, nossa técnica-ética de relacionamento criativo com o mundo através da pedagogia e da arte.

As ressonâncias da XI Reunião Científica da ABRACE continuaram reverberando no *10º Seminário a Voz e a Cena: vozes na floresta*, realizado de 16 a 20 de novembro, em Rio Branco e no Seringal Novo Encanto, do qual nós dois também participamos. Nesses dois eventos, aconteceram pequeníssimos encontros e os encontros maiores, e os encontros surdos, porém potentes, os encontros que falharam, marcados pelo desejo adiado de realização. E os encontros inesperados, vindos do escuro do rio, “batiza-me, antes de irmos embora”, tu de quem sei apenas o primeiro nome, mas é plena de saberes ancestrais que quero aprender. “E fui batizada no silêncio e no embalar do Rio Iquiri, na divisa do estado do Acre com o do Amazonas”.



Figura 3. Rio Iquiri, Seringal Novo Encanto.

Fonte: Marco Alvarenga - Novembro de 2022.

Um encontro acadêmico precisa aprender como as palavras nascem, vivem e morrem.

Referências

CABREIRA, R.; PEREIRA, J.C.; NEVES, K. Processo criativo de Jaity Muro: narrando histórias e construindo amizades. In: PINTO JR. Braz; CAJAÍBA, Luiz Cláudio (org.). **Pesquisas em Artes Cênicas (UFBA/UGD)**. Recortes de experiências realizadas pelo DINTER (Doutorado Interinstitucional em Artes Cênicas). São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. p. 239-279.

FERNANDES, C. Quando o Todo é Mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v.5, n.1, p.9-38, jan-abr 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-266047585>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2022.

GREBLER, M. A. S; PIZARRO, D. A somática e as artes da cena: fricções da experiência e sua influência no ensino superior e na cultura contemporânea – parte I. **Repertório**, ano 21, n.31, p.8-24, 2018. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/28986>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

GRONDIN, M.; VIEZZER, M. **O Maior Genocídio da História da Humanidade** - mais de 70 milhões de vítimas entre os povos originários das Américas - Resistência e Sobrevivência. Toledo: Princeps, 2018.

IBERÊ, D. Povos indígenas: alimentos, ancestralidade e sagrado em tempos de crise. **Cadernos OBHA**, v.1, n.1, p.36-44, 2020.

IBERÊ, D. **Sobre Palavras e Parentes**: Nhe'ẽ porã (palavras-alma). Disponível em <<https://xapuri.info/sobre-palavras-e-parentes-nhee-pora-palavras-alma/>>. Acesso em: 30 de dezembro de 2022, às 10:00.

LESSAC, A. **Body Wisdom**: The Use and Training of the Human Body. New York: Lessac Research, 1978.

LESSAC, A. **The use and training of the human voice**. New York: McGraw-Hill, 1997.

OLIVEIRA, M.R.T. de. **O estado de sintonia para a atuação articulado a partir de elementos do Treinamento *Kinesensic* de Lessac**. 2020. 230 f. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

SCHECHNER, RICHARD. **Performance Studies**: An introduction. 2 ed. UK: Routledge, 2006.

STRAZZACAPPA, M. **Educação somática e artes cênicas**: princípios e aplicações. Campinas: Papirus, 2012.



7. GT CIRCO E COMICIDADE

O CIRCO NO BRASIL: POSSÍVEIS RELAÇÕES E DIÁLOGOS EM TORNO DO CIRCO CHIARINI E DO CIRCO GUARANY

Olívia Mara Rodrigues de Melo¹
Alberto Ferreira da Rocha Junior²

RESUMO

Neste artigo, buscamos destacar a figura de João Alves, nascido em São João del-Rei, interior de Minas Gerais, surgiu em 1896 como artista do Circo Pery, e depois como diretor, palhaço, dono e proprietário do Circo-Teatro Guarany. O circo era referenciado como companhia de cavalinhos, devido à variedade de circos na Europa que foram migrando para países distantes e identificando-se como companhia equestre ou circo de cavalinhos. Nos anos de 1830, algumas famílias tradicionais circenses, teriam migrado para o Brasil. Uma das referências é a chegada da família Chiarini, e de sua notável importância para consolidação do circo e do palhaço brasileiro. Buscamos sugerir, frente ao período de itinerância dessa companhia, a sua representatividade no fazer circense no Brasil. O circo chega no Brasil, em um país escravocrata, parte de nossa cultura foi sendo forjada a partir das referências europeias, o nosso palhaço foi se consolidando e adquirindo um jeito propriamente nosso. Relacionamos algumas questões do Circo Chiarini com a figura de João Alves, dentre outros palhaços negros. Quais possibilidades de se pensar na família Chiarini e sua contribuição para a entrada de artistas negros nas companhias circenses? Mais em específico, estabelecer essa interseccionalidade, entre Guisepe Chiarini e João Alves, dono do Circo Guarany.

Palavras-Chave: Palhaço; Historiografia; Circo Chiarini e Circo Guarany.

ABSTRACT

In this communication, we seek to highlight the figure of João Alves, born in São João del-Rei, interior of Minas Gerais, appeared in 1896 as an artist of Circo Pery, and later as director, clown, owner and owner of Circo-Teatro Guarany. The circus was referred to as a small horse company, due to the variety of circuses in Europe that were migrating to distant countries and identifying themselves as an equestrian company or small horse circus. Therefore, from the 1830s, some traditional circus families would have migrated to Brazil. One of the references is the arrival of the Chiarini family, and its remarkable importance for the consolidation of the circus and the Brazilian clown. We try to suggest, considering the period of itinerancy of this company, its representativeness in the circus in Brazil. The circus arrived in Brazil, in a slave-owning country, in the 17th and 18th centuries. Part of our culture was forged from European references, and our clown was consolidated and acquired a style that was truly ours. We related some questions about the Circo Chiarini with the figure of João Alves, among other black clowns. What are the possibilities of thinking about the Chiarini family and its contribution to the entry of black artists into circus companies? More specifically, to establish this intersectionality between Guisepe Chiarini and João Alves, owner of Circo Guarany.

Keywords: Clown; Historiography; Circo Chiarini and Circo Guarany.

¹ Graduada em Teatro e Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del-Rei. Professora substituta de Artes em cursos técnicos integrados ao ensino médio, no Instituto Federal Catarinense. Experiência em artista circense, palhaçaria e arte-educadora.

² Alberto Ferreira da Rocha Junior (Alberto Tibaji) Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1987), Mestrado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1991) e Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2002). Professor Titular da Universidade Federal de São João del-Rei. Experiência na área de Artes, com ênfase em História do Espetáculo, e na área de Letras.

1. O Circo chega ao Brasil!

De acordo com Ermínia Silva, na Europa, no final do século XVIII, as apresentações equestres eram as principais atrações para as pessoas. Os artistas que praticavam essas modalidades gozavam de prestígio. Os volteios equestres, de origem militar, tiveram alterações significativas em relação ao que se ensinava nas casernas, ou mesmo à sua utilização nos campos agrícolas, quando os que os praticavam fora das relações militares e de plantio passaram a montar cavalos.

As famílias circenses tidas como tradicionais são referentes àquelas que vieram da Europa no século XIX, como saltimbancos ou como parte de grupos circenses. Eles se apresentavam nas ruas, nas praças, nas esquinas, exibindo diversas habilidades físicas e com animais. O fazer circense continuou em construção; recebeu estes e tantos outros movimentos que foram importantes para a consolidação do palhaço e do circo moderno. A consolidação do circo e do palhaço brasileiro tem relação com a chegada da família Chiarini.

Diante a expressividade da atuação do Circo Chiarini em terras brasileiras, dispomos de registros documentados a respeito dos artistas e as habilidades que eram executadas durante as apresentações. A chegada da família Chiarini foi de grande importância para consolidação do circo e do palhaço brasileiro. A partir desse sentido inicial, relacionaremos a presença de artistas negros na companhia circense da família Chiarini com alguns registros, a posteriori, dos negros assumindo papéis dentro dos circos, sendo empresários ou artistas, como João Alves, dono do Circo Guarany.

Destacamos a figura de João Alves, uma vez que esse trabalho busca destacar e complementar a minha pesquisa de mestrado, *Da família Alves à palhaçaria feminina: debates entre memória e relações de poder* (2022). Portanto, contamos para as averiguações alguns apoios metodológicos, como o *blog spot* palhaço Xamego, além de acervos digitais como A República da cidade de Itu em SP, o acervo do site Museu da Imagem e do Som, e o livro de Antônio Guerra. Além de pesquisadores renomados na área, como Mario Fernando Bolognesi; Daniel de Carvalho Lopes, Rosana Daniele Xavier, Daniele Pimenta, Ermínia Silva; Zé Carlos de Andrade, Alice Viveiros de Castro.

2. No Circo havia espaço para as diferenças

Inicialmente podemos tecer algumas considerações a respeito das atuações de artistas negros na companhia circense Chiarini. Seria o proprietário com ideias antiescravidão, frente à sua época? No primeiro momento, a partir das pesquisas iniciais surge esse pensamento, como indicativo. E de certo, para nos aprofundarmos em tais questões, nos demandaria mais tempo de pesquisa para tecer mais diálogos, a partir de diversos fatores, que estivessem relacionados com os costumes da época, dos circos e das atuações de artistas negros no meio social.

Em uma busca pela pesquisa, André Carreira em seu artigo “Circo e teatro: a construção da cena nacional argentina” (2006), nos traz algumas informações que contribuem para tais reflexões. Ele cita os volatineros, que foram uma herança do Renascimento do Século de Ouro Espanhol (entre os séculos XVI e XVII). Eles eram artistas, andavam e saltavam pelo ar sobre uma corda ou arame, ou outras habilidades artísticas, como acrobacias, pantomimas, representações e danças em bailes tradicionais em festas públicas. O que nos chama a atenção no debrüço dessa pesquisa, na companhia típica de volatineros era comum negros escravizados fazerem parte das apresentações, com destaque para os números musicais, com ritmos alegres e fortes.

Isso significava muitas vezes a incorporação de elementos das danças de origem africana como parte do entretenimento. Em várias dessas ocasiões, os candombes faziam-se presentes, apesar de serem, ainda em 1766, proibidos sem a prévia permissão das autoridades civis (CARREIRA, A. 2006, p.28).

Companhias que chegaram ao Brasil, vindo da Europa, muitos passaram pela Argentina. Portanto, no início do século XIX, no Brasil, a maioria dos diretores, proprietários de companhias eram estrangeiros. Assim, eles compravam ou alugavam negros e mulatos para fazerem parte das apresentações. De acordo com Ermínia Silva, as companhias possuíam artistas brasileiros negros e brancos que trabalhavam nos espetáculos. Alguns espetáculos eram em benefício de arrecadar fundos para a liberdade de um escravo. Ainda, de acordo com a autora aqui citada, a relação entre os negros escravos atuando como artistas nos circos não se dava da mesma maneira como ocorria nas fazendas, com os “sinhôs”. O tratamento dado aos negros nos trabalhos circenses era comum a todos, de forma geral todos contribuía com todas as atividades, desde a montagem da lona, até a execução do espetáculo, de artistas a peões.

A família Chiarini é a primeira que se tem registro de um circo formalmente ter chegado ao Brasil, e difundido em nosso país o fazer circense, incorporando artistas que traziam a identidade de nosso povo latino. Algumas fontes consideram que Giuseppe Chiarini (1823– 1897), dono da companhia circense tenha chegado ao Brasil, no Rio de Janeiro em 1869 e ficou no Brasil até 1872 e, posteriormente, de 1875 a 1877. Inclusive, que Giuseppe tenha prestado serviços a D. Pedro II, como adestrador de cavalos.

De 1831 a 1837, a Cia. de José Chiarini, nobre família de saltimbancos, com mais de 300 anos de história, viajou o país, exibindo-se comprovadamente no Rio de Janeiro e em São João D'el Rey, o que nos permite supor que realizaram espetáculos nas inúmeras outras localidades pelas quais obrigatoriamente passaram durante sua temporada entre nós. (CASTRO, 2005, p. 95).

É na cidade de São João del-Rei que se encontra o registro documentado de que no dia 18 de junho de 1834, no Livro de Receita e Despesa da Comarca Municipal de São João del Rei a entrada de um requerimento de “José Chiarini pedindo licença para um espetáculo de dança no Theatrinho da Vila e pagou \$ 400 réis”. Ermínia Silva, pesquisadora da história do circo e do palhaço, aponta que possivelmente esta companhia tenha se apresentado em mais locais, pois ela vinha de Buenos Aires.

Sobre essa passagem da companhia pela cidade São-joanense, no livro de Antônio Guerra, encontramos o registro na data de 18/06/1834,

“Anúncio publicado no Astro de Minas- Nº 1.031- Domingo 22 do Corrente. Havendo chegado a esta Villa José Chiarini Mestre da arte Gymnastica e Equilibrista, e dançarino de corda, com sua família na mesma profissão, faz sciente ao público, que os seus primeiros trabalhos serão da maneira seguinte: -Sobre a corda tirada dançará a jovem Chiarini executando várias atitudes no meio de sua dança; subindo depois o Mestre Chiarini, e dançando o solo Inglez sobre a dita corda; subirá um menino de 8 anos e também executará diferentes passagens bastantes singulares a sua idade; Madame Chiarini sobre a mesma dançara a Escocezza, e no meio de sua dança executará várias passagens sobre uma cadeira colocada de diferentes sobre a corda, e dará fim com o dificultoso salto mortal para traz. Subirá ainda o mesmo Mestre, e dará a conhecer as melhores danças, e provas, que podem executar, e de mais dará dous saltos, o primeiro por cima de 16 luzes, tanto para adiante, como vice-versa; o segundo será o dificultoso salto mortal reconhecido na arte Gynastica única sorte que se executa na dita corda. Em todo esse tempo não deixará o palhaço de entreter o público com suas jacosidades, dará fim a este acto o anunciante sobre a corda sem balança dançando huma grande marcha do celebre Rozini, e jogará duas bandeiras ao compasso da música, e depois com hum arco passará o seo corpo por dentro dele com a maior velocidade; tirar-se-a a corda. ACTO 2º Madame Chiarini executará os equilíbrios a estilo a chinescos, acompanhando o Mestre com algumas forças de Hercules em miniatura. Acto 3º Dançaram os dois jovens a fandango a estilo Hespanhol acompanhando-o com castanholas. Acto 4º Toda a companhia executará o volteio a Francesa em particular os dous jovens se distinguirão nos dobres Gymnasticos, formando vários grupos com seus corpos, e saltos incríveis pelos maiores. Dará fim o espetáculo com a divertida Panto-mima intitulada- O boticário enganado. As pessoas, que quiserem

comprar buletos podem-se dirigir a casa anunciante, ou no botequim do Teatro e custa a 1\$500 rs. e os camarotes a 7\$000 rs. Terá princípio a 7 hrs da noite (NOTA-Foi conservada rigorosamente a ortografia original)" (GUERRA, A. 1968).

Giuseppe Chiarini foi proprietário do Circo Chiarini, de grande porte, com um elenco de oitenta artistas, quarenta cavalos e feras exóticas, percorreu o nordeste e o sudeste do Brasil, além de ter realizado inúmeras turnês mundiais em vários continentes. De acordo com Daniel de Carvalho Lopes, em algumas temporadas pelo Brasil, em 1870, tinha como principais artistas africanos e duas artistas cubanas, de origem negra do grupo. Consideramos Giuseppe Chiarini, de grande importância para a consolidação do circo e do palhaço no Brasil, e também como um empresário.

Em um periódico semanal, *Semana Illustrada* de 1869, trazia a gravura de uma mulher, negra e artista equestre, montada sobre um cavalo, da companhia circense Chiarini. A imagem é um tanto emblemática para um período escravocrata, devido às práticas e padrões para época. Ainda que houvesse negros trabalhando em companhias circenses, ou como artistas em outras modalidades, podemos considerar como uma imagem representativa e que possivelmente rompia, ou chocasse com o pensamento que até então eram vigentes nesse período.

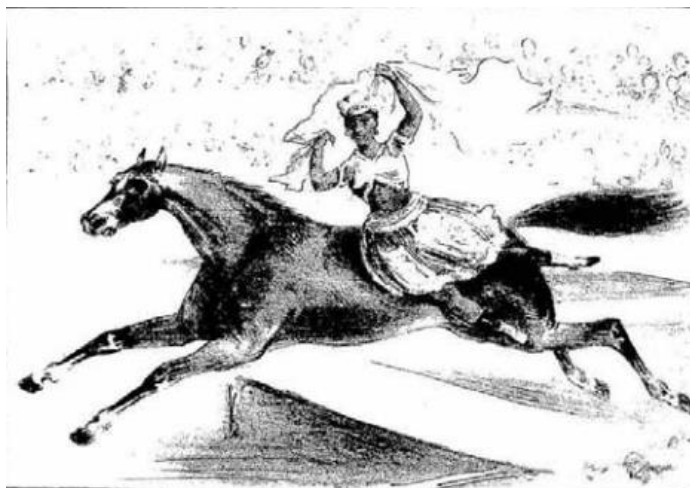


Figura 1.

Fonte: *Semana Illustrada*, 28/11/1869.

Muitas pesquisas datam que Chiarini chegou ao Rio de Janeiro em 1869, apesar de constar no livro da Receita e Despesa, em 1834, sua passagem pela cidade de São João del Rei. Nessa mesma cidade nasce João Alves, no dia 23 de novembro de 1871, dois meses depois da promulgação da Lei do Ventre Livre. Anos mais tarde se torna artista no

Circo Pery, palhaço e dono do Circo Guarany. Assim, 37 anos após a companhia do Circo Chiarini ter passado pela cidade, João Alves nasce nessa mesma cidade.

3. O Circo-Teatro Guarany de João Alves viaja pelo Brasil

A partir dessas considerações iniciais, traremos nessa parte O Circo-Theatro Guarany, que tinha uma estrutura para receber 2000 espectadores.

João Alves, nascido em São João del Rei, saiu do antigo Curral Velho, interior de Minas Gerais e surgiu em 1896 como artista do Circo Pery; depois, em 1901, como socio-proprietário da “Companhia Alves e Pinto” (Galdino Pinto, pai de Piollin) e, no mesmo ano, como dono do Circo Alves. Inicialmente, foi dono do Grande Circo-Teatro Guarany ao lado do japonês Takessawa Mange, em 1904. No ano seguinte, com a companhia toda sua, se apresentou em pleno centro de São Paulo (Praça João Mendes); entre as suas atrações, o famoso palhaço Dudu das Neves. Grandes figuras importantes da cultura brasileira passaram pelo circo: Cascatinha e Inhana; a Caravana do Peru Que Fala, com Silvio Santos e Ronald Golias; e grandes palhaços como Arrelia e Carequinha.

O dono do circo Guarany, João Alves, casou-se com Brígida Alves, indígena Charrua, mãe de Maria Eliza e Efigênia. Por isso, o então nome, Circo Teatro Guarany, pois os Charruas são parte do trono tupi-guarani, dentro da região de fronteira dos guaranis. João Alves, nasceu no dia 23 novembro do ano de 1871, dois anos depois da promulgação da Lei do Ventre Livre, que designava como livres as crianças nascidas de mulheres escravas a partir daquele período. Mas como um negro poderia ser um empresário em 1900, apenas 13 anos após abolição da escravatura?

O circo chega no Brasil, em um país escravocrata, segundo Ermínia Silva, teremos uma característica de escravos ativos, devido às ordens das capitânicas, do coronelismo, que obrigavam os negros a serviços braçais pesados e de muita sobrecarga. O entretenimento poderia até ser vivenciado, muitas das vezes às escondidas de seus senhores, com músicas, tambores, danças e entre outras variedades artísticas. Muitos artistas negros ficaram ocultos, devido às imposições daquele período, de extrema desumanidade.

Fazem parte da nossa identidade nacional, as culturas africanas e indígenas, origens que trouxeram elementos culturais e que se mantêm até os dias atuais. A figura do palhaço, em seu sentido representativo, da máscara e outros símbolos do riso, da gargalhada, do grotesco, dentre outras características, e que se mesclam. Contudo, a pesquisa

historiográfica também está atravessada por sistemas de poder, por uma hierarquia documental, pois, nem sempre “construir” uma determinada história é de interesse daqueles que regem as políticas sociais. Outra questão que podemos inferir, é que alguns arquivos passam a ter sentido de um ‘valor’ documental, no contexto antropológico, histórico, pela conexão com o pensamento vigente de determinada época.

Observa-se a pertinência em trazer o debate sobre a atuação de palhaços negros. Ainda que sejam escassos os dados para uma análise mais profunda, para uma explicação mais específica sobre como chegaram ao Brasil os palhaços pintados de negro, quanto ao papel dos negros no circo e, em especial como palhaços. Segundo Alice Viveiros de Castro a primeira referência que ela havia encontrado até o momento é de um palhaço em um anúncio publicado no Correio Mercantil em 5 de janeiro de 1848. Nele, o Circo Olímpico de Alexandre Luande agradece ao público a acolhida recebida. Outro que complementa é o Lundu do Escravo, que cantava nos circos em 1876 até 1913. Mais um registro é de Eduardo das Neves, cantor e palhaço negro realizava “cantorias em linguagem de preto” (Castro, 2005, p.177).

Também temos José Manoel Ferreira da Silva, que atuou como palhaço Polydoro, ele era português de nascimento, sabe-se de sua vida até os anos de 1870, atuando como ginasta amador na equipe do Club Ginástico Português. Em pouco tempo ele se transforma, passa de ginasta para um admirado palhaço. Começa fazendo um tipo característico e bem brasileiro: o negro mina. Sua cançoneta de apresentação ajuda a imaginar o personagem: safado, metido, galante e sedutor. Assim esse palhaço trouxe uma significativa contribuição para a história dos nossos palhaços brasileiros, trazendo para estes, características bem próprias da nossa cultura nos picadeiros dos grandes circos. Ele trabalhou sozinho e em dupla, cantando e dialogando com a plateia. Fazia o excêntrico/augusto e durante um certo tempo teve como *clown* o não menos famoso palhaço Benjamin de Oliveira (Castro, 2005, p.173).

Dando continuidade nesse processo em que o nosso palhaço vai se consolidando e adquirindo um jeito propriamente nosso, é importante destacar uma primeira figura, Benjamin de Oliveira, no sentido de ele representar um marco nos livros a respeito do circo-teatro na nossa cultura brasileira. Segundo Ermínia Silva (2007), é no circo-teatro que “nosso palhaço” vai se fixar e surgem mais companhias de famílias brasileiras circenses e inclusive de atuações de mulheres como palhaços. Como já dito mais acima, o da família do Grande Circo-Teatro Guarany, no qual o dono foi João Alves, assim como Benjamin de Oliveira,

eles eram negros e exerceram grande importância na consolidação do circo-teatro no Brasil.

João Alves, diretor, empresário, artista e palhaço, era o dono de um grande circo, em uma época em que o circo era o centro cultural da época. Spindola nos conta em uma entrevista concedida à bisneta de João Alves, a Mariana Gabriel, que ele foi palhaço, porque naquela época, geralmente, os donos de circo eram palhaços, mas que não pintavam a cara, faziam de cara limpa. Conforme registro no livro de Antônio Guerra:

Estreou nesta data na cidade, o grande Circo Guarany, do qual era diretor -proprietário o aplaudido artista São-joanense João Alves, tendo como secretário o Sr. Crippa Ettare e dispondo de um notável elenco de bons artistas Henr Richar, Fernando Wasmel, Mme. Wasnel, Manoel Casale e o diretor João Alves, um ótimo palhaço com suas originais pilhérias e ditos chistosos, que traziam o público em constante hilaridade. Foi uma temporada que muito agradou, tendo a empresa ganho bastante dinheiro, pois, quase sempre teve lotações esgotadas. 16 jul. 1910 (Guerra, 1967, p.118).

O circo contava com uma trupe com cerca de 60 pessoas, e recebia durante os espetáculos 2000 pessoas. Era um circo itinerante que para se deslocar de uma praça para outra tinha que fretar vagões de trem. O circo era grande e ele rodava o Brasil inteiro, foi o tempo áureo do circo Guarany, que ficou sob o comando da família Alves e suas atividades foram encerradas a partir de 1957.

O Circo Guarany trazia características bem brasileiras. Segundo Laudi Fernandes, em uma entrevista concedida à Mariana Gabriel, no *blogspot* palhaço xamego, depois de um certo tempo os figurinos eram indígenas. O circo também levava as peças mais famosas de teatro, na época, como: 'O Bandido da Serra Morena', era anunciada no alto falante da seguinte maneira: '*este dia tal, vai ter O Bandido da Serra Morena*'. O 'Morro dos Ventos Uivantes', 'Paixão de Cristo' eram peças apresentadas no período do Circo- Teatro.

Verônica Tamaoki, coordenadora do centro de Memória do Circo, relata em uma das outras entrevistas à Mariana Gabriel, no *blogspot*, que, de certo, o Circo Guarany, assim como o circo Nerino, eram circos-teatros, apresentando circo na primeira parte e teatro na segunda, com um repertório muito parecido. Era principalmente o circo Guarany o circo família, na estrutura em que é passado de pai para filho, assim como todas as funções são divididas e todos ajudam com as atividades.

Durante nossas investigações é notória a relação do circo com a formação da cultura brasileira, e iremos verificar mais a frente os registros encontrados nos jornais de cidade de Itu (SP), que o circo Guarany viajava o interior do estado em itinerância, desde o fim do

século XIX a meados do século XX. Sua arquitetura no início provavelmente era a de circo de pau-a-pique e seu repertório, o do circo-teatro tradicionalmente brasileiro.

Importantes registros nos trazem informações que ajudam a compor a imagem do Circo-Teatro Guarany. O registro é da cidade de Itu, no jornal de quinta feira, do dia 19 de março de 1904, pelo redator-chefe Affonso Borges³. Podemos perceber uma descrição mais detalhada sobre a companhia, com os elementos e os artistas circenses. O anúncio referêcia a companhia na modalidade equestre, o que era próprio do circo daquele período. O jornalista diz que as apresentações foram delirantes, com lotação máxima de espectadores. Maria Eliza e Ephigênia Alves eram duetistas cantando canções, como *Meu Boi Morreu*⁴. Também faziam parte da companhia circense ginastas, equilibristas sobre cilindro, uma trupe infantil, entre outros números. João Alves é citado na apresentação com os guizos, junto com Nenê Alves. Havia apresentações de pantomimas com os artistas Luiz Carneiro, José Grillo, Luiz Alves, João Alves, Levino Ramos, Rosa Wasnel. Como pode ser verificado na transcrição:

A excelente companhia equestre e gynecastica nacional, dirigida pelo distinto artista João Alves, inegavelmente, conquistou a sympatia do hospitaleiro povo ytmano. Os seus últimos espetáculos estiveram delirantes. Sábado e domingo excedeu a lotação de espectadores, tanto que a autoridade competente mandou suspender a venda de entradas. As interessantes meninas, Maria Elisa e Ephigenia Alves, duetistas mignos, no succulento *Vatapa* e no celebre *Meu Boi Morreu*, mereceram calorosos aplausos. Wasnel and Rose, os atletas modernos, Germano Róla e Maria Rúla, no equilibrio sobre o cylindro e arrojada escada gyratoria, Mauricio Schuman, com sua trupe infantil, nos quadros plásticos, e os endiabrados cães; Levina Ramos e Emilia Ramos, no difficil trabalho da argola; Julia Schuman no fio de arame; Buck and Gosta Gosta, nas suas pilheiras e execução de violino e violão; José Grillo, com seu repertório inexgotavel jogocidade; João Alves e Nêne Alves , com os guisos maravilhosos; enfim, todo o conjunto tem sabido corresponder aos aplausos dos numerosos espectadores. Nas pantomimas muito têm salientado os artistas Luiz Carneiro, José Grillo, Luiz Alves, João Alves, Levino Ramos Rosa Wasnel, etc. A banda de música da companhia, sob a direção do maestro Euclides de Britto, é bem afinada e tem executado as mais variadas peças. Há uma grande ansiedade para o espetáculo de amanhã, devido a apresentação em scena de um touro, que fará coisas prodigiosas. As meninas Alves, a pedido, cantarão novas canções. Terminará o espetáculo *Os filhos de Leandra*. Vai ser um novo sucesso! -Amanhã às 6 1/2 horas da tarde a correta banda de música do Circo Guarany, sob a regência do maestro Euely de Britto, realizará um concerto no jardim público á praça Padre Miguel, para o qual foi organizado um bello programa (BORGES, 1904, Jornal Republicano Ytú, n. 327).

³ Jornal Republicando da cidade de Itu; n. 327. Disponível em: <http://obrasraras.sibi.usp.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/3852/Republica_ano5_n327_1904.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 de abril de 2021 às 15:10.

⁴ O meu boi morreu / O que será de mim / Mandé buscar outro, oh Morena / Lá no Piauí / O meu boi morreu / O que será da vaca / Pinga com limão, oh Morena / Cura urucubaca.

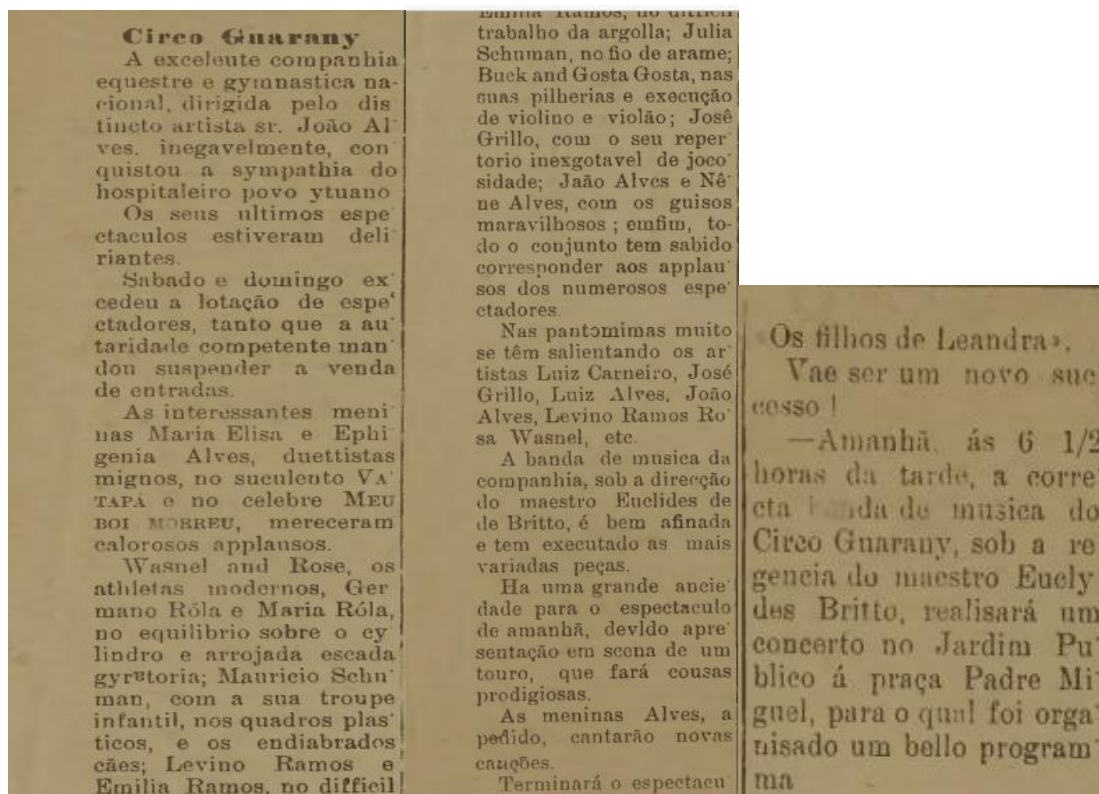


Figura 2. Matéria retirada do Jornal Republicano de Itú.

Fonte: Jornal Republicano da cidade de Ytú; Número 327⁵.

Também no ano de 1904, é destacado pelo jornalista a possibilidade da companhia se apresentar na cidade, dirigida pelo João Alves e por Takessawa Mange, com números de ginástica, mímicas e contorcionistas:

Deve estar brevemente presente a esta cidade, a grande companhia equestre gynastica, mímica, e contorcionista, sob direção dos provectoros artistas João Alves e Takessawa Mange; dando segundo consta nos, apenas quatro funções. Ao seu secretário Sr. Olímpio Monteiro, agradecemos a visita que nos fez (Cidade de Ytú, 1904, República, Orgam do partido republicano, 19 de maio de 1904, nº766)⁶.

Em 1905, a companhia é referenciada pelo Correio Paulistano como companhia de cavalinhos. Segundo Ermínia Silva (2007, p. 52), a variedade de circos na Europa foi migrando para países distantes e identificando-se como companhia equestre ou circo de cavalinhos. “Com bastante concorrência tem trabalhado nesta cidade a companhia de cavalinhos, denominada Circo Guarany, empresa de Antônio Machado e João Alves. Hontem

⁵ Jornal Republicano da cidade de Ytú; n. 327. Disponível em: <http://obrasraras.sibi.usp.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/3852/Republica_ano5_n327_1904.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 de abril de 2021 às 15:10.

⁶ <http://obrasraras.sibi.usp.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/8520/Republica_ano5_n308_1904.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 de abril de 2021 às 17:00.

domingo, foi o último espetáculo que correu com bastante animação” (CORREIO PAULISTANO, 1905, edição de 1908). O circo passou por momentos com um número expressivo de espectadores em suas apresentações, como iremos perceber no outro anúncio em 1907.

Visitou-nos o Sr. José da Rocha, secretário da companhia dirigida pelo artista João Alves e nos comunicou que sábado da semana próxima a dita companhia deverá estar nesta cidade. O Circo Guarany acha-se totalmente instalado na vizinha villa do Selto, onde fez uma temporada, necessária a retornar do seu pavilhão e onde tem tido enchentes em todos os espetáculos (Republica Ano VIII; Ytú 24 de janeiro de 1907, n. 555).

Em outros anúncios sobre o circo, podemos verificar que, em 1908, João Alves é citado como diretor da companhia e uma famosa professora de equitação:

Visitou-nos Sr. José da Rocha, secretário da companhia “Circo Guarany”, tendo... participado que brevemente a companhia fará sua estreia nesta cidade. Do elenco faz parte a celebre Clotilde Mejsrik, professora de equitação, a qual fez grande sucesso na Capital ultimamente, em seus difíceis trabalhos. A companhia é dirigida pelo artista João Alves. O conjunto de artistas é de primeira ordem (República ano IX, Ytú, domingo, 2 de fevereiro de 1908- número 660).

Já em 1917, a fonte nos informa sobre uma tradição do circo, a passeata pela cidade, convidando a população para prestigiar o espetáculo da Companhia Equestre:

Armou, no Largo de São Francisco, o seu rico pavilhão o Circo Guarany que vem precedido de fama. Ante-Ontem a sua cirporação musical fez pela cidade uma passeata, cumprimentando as redações dos jornaes. Para hontem estava anunciada a sua estréa, e para o próximo número reservamos nossas impressões (Município de Itu, Ano II, 25 de fevereiro de 1917, Brasil, n. 69, São Paulo).

Daise Gabriel nos diz em entrevista ao *blogspot*, que quando venderam o circo, um dos fatores que contribuíram para o encerramento das atividades foi o acidente que ocorreu com Reis. Foi noticiado na coluna do Tito Neto, no dia 15 de setembro de 1957, dizendo que o artista Reis do circo Guarany havia sido vítima de um acidente, pois havia caído um mastro pesado sobre uma de suas pernas, fraturando-a em dois lugares, com uma forte pancada na espinha. Outro fator é que quando o avô de Daise falece, eles não estavam mais viajando, não tinham mais a barraca e foram morar com o outro avô deles, português. Por um período, quem assumiu a direção do circo foi Maria Eliza, visto que seu esposo não entendia tanto da administração das atividades e o seu irmão também estava adoentado.

4. Conclusão

Parte de nossa cultura foi sendo forjada a partir das referências europeias, seja nas artes (teatro, circo, artes plásticas), seja nos costumes ou nas políticas. Podemos tomar um dos processos históricos, como o colonialismo, em que o Brasil não só importou da Europa as referências artísticas, mas também os preceitos civilizatórios. Somente no início do século XX que modelos raciais passam por uma crítica, revalorizando as “três raças”. Ao entrar o modernismo, ocorre um projeto que se volta para a valorização de nossa cultura e para criação de uma identidade nacional, a partir da cultura popular. Dentro desse ínterim, pesquisas sobre nossa cultura alcançaram as academias.

Na atualidade pesquisas sobre questões raciais, feminismo, circo e palhaçaria tomaram espaço. A minha pesquisa de mestrado buscou destacar essas questões. Foi a partir das entrevistas que a família Alves realizou, disponíveis no *blog* do palhaço Xamego, que trouxemos informações, como fontes de aproximação dessas figuras à constituição de nossa cultura popular brasileira. Foram muitas entrevistas que nos permitiram aprofundar sobre a memória do Circo-Teatro Guarany. Enquanto para as pesquisas sobre o circo chiarini tivemos pesquisadores, dentre outras fontes citadas, como referenciais para as pontuações aqui trazidas. A partir da chegada da família Chiarini, e a importância para consolidação do circo e do palhaço brasileiro.

Falar da trajetória do circo Chiarini e do circo Guarany, nos traz imagens que são próprias desse mundo fantástico, das cores e das alegrias que o circo proporciona. Ler e tentar trazer parte desse trajeto é empolgante e encantador. Passam algumas questões que fazem parte da manutenção do circo, sobre sua organização física, para se erguer uma lona e todos os seus aparatos, gerir todas as demandas, exigem esforços coletivo, amor pela arte, e de uma certa afinidade e intimidade com o universo circense, que por vezes é construído ou herdado pela família, na tradição circense.

Referências

ALVES, DAISE. depoimento. [2016]. São Paulo: Palhaço Xamego. **Entrevista concedida a Mariana Gabriel**. Disponível em <<http://palhacoxamego.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 02 de maio de 2016.

CARREIRO, ANDRÉ. Circo e teatro: a construção da cena nacional argentina. **Revista Sala Preta**. 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57290/60272/72692>>. Acesso em 03 de fevereiro de 2023.

CASTRO, ALICE V. **Elogio da Bobagem**. Palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

DUARTE, REGINA. Horta. **Noites Circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: UNICAMP, 1995.

GABRIEL, MARIANA. **Os Caminhos do Negro João Alves por esse País de meu Deus** – Entre Lonas, Serragens, Picadeiros e Palhaçadas. Monografia. 2019.

GUERRA, ANTÔNIO. **Pequena história de Teatro, Circo, Música e Variedades em São João del Rei 1717 a 1967**. Juiz de Fora: Sociedade Propagadora Esdeva/Lar Católico, s.d.

ROCHA JR., Alberto Ferreira da. **Teatro Brasileiro de Revista**: de Artur Azevedo a São João del-Rei. 2002. Tese (Doutorado em Artes) – USP, São Paulo.

MOURA, A. HELENIARA. **O impagável cômico Francisco Veloso**: biografia de um ator nos rastros da desconstrução. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de São João del Rei. 2007.

SILVA, ERMINIA. **Circo-teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

CIRCO GUARANY. **Jornal República**, Órgão do partido republicano. Cidade de Ytú. São Paulo. Acesso em: Republica_ano5_n327_1904.pdf (usp.br)

A FORMAÇÃO CIRCENSE NO BRASIL: NEIDE SILVA E O ENSINO DOS SABERES DO CIRCO NA ESCOLA PICOLINO

Eliana Rosa Correia¹

RESUMO

Nas últimas décadas do século XX, as artes circenses ganharam grande destaque dentro de uma perspectiva pedagógica e artística. A abertura das escolas de circo no Brasil favoreceu uma amplitude para a aprendizagem dos saberes do circo e abrigaram uma dimensão interdisciplinar dessas práticas, apresentando-se como proposta à formação de novos artistas circenses. Buscando estender esse diálogo, este artigo aspira refletir sobre a formação das artes do circo no Brasil e os desdobramentos pedagógicos desenvolvidos por Neide Silva na Escola Picolino. Mestre das artes circenses, converteu valores depositados à presença da mulher no circo e construiu narrativas na formação e na pedagogia dos saberes circenses, ampliando a influência dessa arte na cena nordestina.

Palavras-Chave: Circo; Escola; Formação; Pedagogia; Mestre.

ABSTRACT

In the last decades of the twentieth century, circus arts gained great prominence from a pedagogical and artistic perspective. The opening of circus schools in Brazil favored a breadth for learning circus knowledge and sheltered an interdisciplinary dimension of these practices, presenting itself as a proposal for the formation of new circus artists. Seeking to extend this dialogue, this article aims to reflect on the formation of the circus arts in Brazil and the pedagogical developments developed by Neide Silva at the Picolino School. Master of circus arts, she converted values deposited to the presence of women in the circus and built narratives in the formation and pedagogy of circus knowledge, expanding the influence of this art in the northeastern scene.

Keywords: Circus; School; Training; Pedagogy; Master.

1. Introdução

No circo tradicional, o processo de ensino e aprendizagem no período correspondente entre os anos de 1950 a 1970, eram ensinados de forma tradicional pelas famílias circenses e estruturado em torno delas. A formação começava com as crianças, o que caracterizava a representação da continuidade desses saberes de uma geração para outra.

O circense, na primeira metade do século XX, na sua maioria, já nasceu no circo. O processo de socialização/formação/aprendizagem se inicia com seu nascimento, pois a criança representava aquele que portaria o saber. No ensinar e no aprender estava a chave que garantia a continuidade do circo, estruturada em torno da família (SILVA, 1996, p.61).

¹ Eliana Rosa Correia é Doutoranda em Artes pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. Orientador: Mario Fernando Bolognesi. Docente do Senac São Paulo e Secretaria Municipal de Educação de São Paulo; Artista da Cena e fundadora da Cia Ímpar Teatro.

A formação circense desenvolvida pela família de circo tradicional, tornava-se uma rica produção cultural, com uma multiplicidade de linguagens artísticas e técnicas que transformava o circo em uma escola única. Sobre essa questão, Kronbauer e Nascimento (2017, p. 581) pontuam:

Desde pequenas companhias de circo-teatro até empresas circenses maiores, sua organização social no século XX se manteve, em grande medida, edificada sobre o núcleo familiar. Entre os elementos que garantiram a sua sobrevivência, são apontados valores como a tradição, a família, a maestria, a itinerância e, como eixo que conjuga todos eles, o conhecimento. Transmitir para as novas gerações as técnicas, o trabalho, os modos de se fazer circo sempre foi determinante para a sobrevivência da instituição.

A partir dos anos de 1950 e 1960, o ensino e a aprendizagem dentro da própria estrutura do circo-família, a produção do espetáculo e o próprio circense começam a passar por transformações significativas e esse modo de organização do trabalho, cuja transmissão oral dos saberes era transferida para a geração seguinte, começava a ser repensado (SILVA, 2016).

Nesse período, alguns artistas circenses iniciaram a busca por uma educação “formal” para os seus filhos, deste modo, muitos deixaram de ser portadores dos saberes circenses e aqueles que permaneceram trabalhando nos circos de lona começaram a perder o aprendizado coletivo como condição de formação. A configuração de multiplicidade gradualmente foi se modificando para especialidades não só dos números apresentados, mas também em relação à parte administrativa do circo.

As transformações ocorridas no modo de organização do circo, particularmente no ensino/aprendizagem, foram aos poucos consolidando a ideia de se montar uma escola de circo no Brasil (KRONBAUER E NASCIMENTO, 2017). Esse conceito esteve presente nos debates e nas ações de várias pessoas envolvidas direta ou indiretamente com o cotidiano dos circos de lona, ou de famílias tracionais circenses.

De acordo com Matheus (2016), esses questionamentos faziam parte de um movimento que ia além das terras brasileiras, pois, desde o início do século XX, já existiam escolas de circo em vários países. Contudo, apesar da importância dessas escolas, somente depois de muitos anos foi percebida uma movimentação mais ativa voltada para a multiplicação de se ensinar as artes circenses fora daqueles países.

Nesse sentido, a partir da década 1970 muitas dessas ideias foram se consolidando e iniciou-se um processo que levou à criação das escolas de circo no Brasil. Na cidade de

São Paulo, um grupo formado por profissionais e componentes de famílias tradicionais circenses fundou, em 1978, a Academia Piolin de Artes Circenses e na cidade do Rio de Janeiro, em 1982, a Escola Nacional de Circo (MATHEUS, 2016). Essas escolas se multiplicaram pelo Brasil e crianças, jovens e adultos, assim como, artistas da cena e todos que demonstravam interesse nas artes do circo, tiveram a possibilidade de aprender suas técnicas e seus saberes.

Essa multiplicação foi decisiva para a democratização dos saberes do circo, que se encontravam enraizados nas tradições circenses (DUPRAT, 2007). De acordo com Benício (2018), na década seguinte, houve no Brasil uma crescente formação de companhias que incorporaram o universo do circo em suas pesquisas teatrais. A autora relata:

A década de 1990 é marcada pela multiplicidade de companhias que se formam tendo como ideologia o teatro de grupo, incorporando às suas pesquisas de linguagem teatral o universo do circo. Esses grupos são influenciados pelas escolas de circo, surgidas na década anterior, assim como pelo movimento do Novo Circo, iniciado pelo *Cirque de Soleil*, no Canadá, e *Archaos*, na França. Através da criação de uma série de espetáculos, os grupos conseguem desenvolver experimentos que mesclam essas linguagens, criando novas perspectivas, além de se utilizarem do espaço da rua e espaços não convencionais (BENÍCIO, 2018, p. 219).

Essa abertura favoreceu a possibilidade da aprendizagem dos saberes circenses em locais diferenciados, como as escolas especializadas, os centros culturais e as escolas formais e não formais, tornando-se o foco de muitos estudos, que enfatizam sua história, suas relações sociais e culturais, assim como o desenvolvimento prático das atividades circenses com fins educativos e sociais.

Desta maneira, favorecer nos diversos âmbitos educacionais as artes circenses, permitiu resgatar diversificadas fontes de informação e cultura, ampliando os conhecimentos desses saberes e a construção de uma pedagogia que antes era somente realizada dentro dos circos e pelas famílias tradicionais circenses.

A grandeza interdisciplinar dessas práticas surgiu como proposta à formação de novos artistas circenses, os quais, após formados, puderam trabalhar nos circos brasileiros e internacionais, ou constituíram grupos e companhias, como o “Tapete Mágico”, fundado em São Paulo em 1980 por artistas formados na Academia Piolin e que posteriormente deram origem a Escola Picolino.

2. Escola Picolino de Artes do Circo em Salvador - BA

A Escola Picolino de Artes do Circo teve a sua origem a partir do trabalho artístico desenvolvido pelo grupo de artistas circenses “Tapete Mágico”, formados em 1980 pela Academia Piolin de Artes Circense, esses artistas atuavam na cidade de São Paulo, propondo animações culturais e apresentando espetáculos em um palco móvel.

Em uma viagem para Salvador, na Bahia, o grupo percebeu que ao longo de suas apresentações, o público demonstrava muito interesse nos espetáculos e também em adquirir experiência prática das técnicas circenses apresentadas. Assim, antes e depois de cada espetáculo, o grupo desenvolvia aulas livres de técnicas circenses junto ao público ali presente. Gallo (2009, p.71), nos relata um pouco dessa história:

Em 1984, o Tapete Mágico viajou pelo Brasil e, entre as várias etapas, parou na Cidade do Salvador, no Estado da Bahia, na qual continuou a apresentar espetáculos. Os integrantes do grupo observaram que, após cada espetáculo, era sempre crescente o número de crianças que, fascinadas pelas técnicas, queriam brincar e fazer circo e perguntavam se podiam experimentar os instrumentos para provar da experiência de se sentirem artistas de circo. Essas brincadeiras desenvolvidas com o público, antes e depois dos espetáculos, se transformaram gradualmente na organização de oficinas sistematizadas direcionadas principalmente às crianças.

Os artistas Anselmo Serrat e Verônica Tamaoky, que faziam parte do grupo, a partir da experiência vivenciada nessas viagens, pensaram na possibilidade de fundar uma escola de circo, permitindo desse modo, uma maior divulgação das técnicas circenses e uma oportunidade para trabalhar e permanecer em Salvador.

A partir dessa proposta inicial, em setembro de 1985 conseguiram concretizar a abertura da Escola Picolino de Artes do Circo. O nome da escola foi uma homenagem a Roger Avanzi, o Palhaço Picolino, ressaltado como uma das figuras mais importantes do circo brasileiro em meados do século XX, que também trabalhou como professor na Academia Piolin em São Paulo (AVANZI E TAMAOKI, 2004).

O circo Picolino ao contrário dos circos tradicionais, não possui uma história que anteceda a sua idade, ou seja, o fundador e diretor da Escola Picolino, Anselmo Serrat, não é originário de famílias de circo, e sim proveniente de escolas de circo que existiam no Brasil. O Picolino nasce do desejo, da vontade de se produzir arte e viver dela (FILHO, 2007, p. 108).

De acordo com Filho (2007) a Picolino, nasceu como uma escola de circo particular, dentro do espaço emprestado no circo Troca de Segredos, uma imensa lona armada nas

areias do bairro de Ondina, na cidade de Salvador. Nesse lugar eram realizadas apresentações de peças teatrais, musicais e shows com artistas famosos.

Desde o seu início, a Escola Picolino já realiza alguns trabalhos em parceria com a Prefeitura e o Juizado de Menores da cidade, realizando o atendimento a crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. O autor relata que a partir de 1991 esse trabalho passa a ser sistemático e crescente, tornando-se prioridade ao lado da produção cultural.

Segundo Gallo (2007), a escola começou de forma precária, conseguindo seus primeiros materiais na Escola de Educação Física da Universidade Católica de Salvador. Eram equipamentos que estavam abandonados como tatames e trampolins. Após uma recuperação dos equipamentos, a escola iniciou as aulas e em pouco tempo já existiam duas turmas com mais de 20 alunos cada.

Desenvolvendo parcerias na cidade de Salvador, a escola recebeu um convite para pesquisar o circo na Bahia. O grupo saiu pelos interiores do estado conhecendo diversos artistas circenses, e após esse contato, alguns desses circenses vieram trabalhar na Escola Picolino. Em 1986, a Picolino já possuía sua primeira equipe de professores (FILHO, 2009).

Para o pesquisador Juracy do Amor Cardoso Filho, a Escola Picolino surge como mais um espaço de fruição artística na cidade de Salvador, sendo uma escola com alunos assistidos socialmente e também com um público particular. Ao longo de sua trajetória, a Escola Picolino teve sua sede modificada por vários fatores e somente em 1996, 11 anos após a sua fundação, conseguiu um local fixo para o seu funcionamento, localizado na Avenida Otávio Mangabeira s/no, bairro Ituaçu, na cidade de Salvador, Bahia. Neste local, novos circenses chegaram para trabalhar e entre eles, a artista circense Neide Silva.

3. Neide Silva e a formação circense na Escola Picolino

Neide Silva, nasceu em Palmares, Pernambuco e morava em Aracajú com seu pai, sua mãe e mais três irmãos. Começou a atuar como circense a partir dos 7 anos em circos pelo interior de Pernambuco. Trabalhou como cantora, contorcionista, atriz no circo-teatro, comediante e palhaça, e ficou conhecida como a Rainha do Bole-Bole. Sua família foi dona do Circo Leal Bahia, seu pai era o palhaço Cadillac e seus irmãos faziam corda, trapézio e argola. Ela se casou aos 19 anos e construiu uma família de circenses.

Em 1998, durante um trabalho no circo do seu filho, recebeu o convite para integrar o quadro de professores na Escola Picolino de Artes do Circo e até 2008, formou dezenas de contorcionistas na escola, em Salvador. Hoje ela se dedica a preservar a memória do circo e difundir a beleza dessa arte milenar. Em entrevista para o “Projeto Eles Merecem Aplausos”, Dona Neide Silva relatou um pouco da sua experiência como professora na Escola Picolino:

Muitos meninos chegavam, eu conversava muito com eles, havia tristeza e dificuldades. Eram garotos, meninos, e eu dava muito apoio, porque eles precisavam além dos ensinamentos de circo, também do carinho. Eu dava muita força para eles continuarem a trabalhar com circo. Eu sinto muita falta, porque eram todas as terças e quintas. Os alunos não faltavam. Era um tempo muito bom esse tempo com eles. Quando os alunos se formavam era uma alegria um prazer. A gente se sente orgulho de ver aquela pessoa fazendo aquilo que a gente ensinou, que a gente mostrou, passou os ensinamentos. Todas as formaturas formam um orgulho pra mim. Todos eles formam um orgulho. Eu tive muito aluno. Muitos depois de formados se tornaram professores em ONG, eu tive um aluno de contorção, que hoje é professor no Picolino de acrobacia e contorção, na escola onde ele foi meu aluno, agora é também professor. Tive a oportunidade de trabalhar com alguns ex-alunos em ONGs também. Eles me chamavam de Voíinha, eu era a voíinha de todos eles (SILVA *apud* MACEDO, 2021, *on-line*)².

Na Escola Picolino, ao longo dos seus 10 anos como professora, Neide Silva desenvolveu uma formação circense característica do Circo Social, que segundo Gallo (2009) constitui no desenvolvimento pedagógico preocupado com o multiculturalismo, estimulado pelas ideias de Paulo Freire e pela diferença entre classes sociais.

Os trabalhos de Paulo Freire permitiram a produção de um ideário pedagógico que permite aos professores-instrutores interagirem no próprio trabalho com o conceito de diferenças, sejam elas de gênero, etnia, classes sociais, divergências culturais, diferenças com os países mais desenvolvidos, etc. Tais diferenças caracterizam o Circo Social, seja pela tipologia das ações propostas pelas instituições, seja pela tipologia de sujeitos atendidos. Cionini (2006) também reconhece que a influência dos projetos pedagógicos não alfabetizantes como os de arte-educação, incluindo nesse conjunto o Circo Social, é devida principalmente ao arcabouço teórico desenvolvido por Freire, que os permeia com as ideias e valores éticos e morais dos quais se fez transportador e divulgador. Essa opinião é compartilhada por todos os pesquisadores de Circo Social, e eu também concordo que os Projetos de Circo Social atuam, quase em sua totalidade, por meio de uma pedagogia popular (GALLO, 2009, p.50).

No projeto “Eles Merecem Aplausos”, vários ex-alunos e ex-alunas de Neide Silva na Escola Picolino, destacaram o modo como a mestra ensinava os saberes circenses para as crianças, adolescentes e adultos. Liliam Conceição e Luana Serrat, comentam sobre essas vivências:

² Acessado em 04/fev./2023 às 10:00.

A Dona Neide entrou na minha vida como um processo de construção histórica de circo, por toda a história de vida dela no circo como artista circense e como professora de contorção. Eu me lembro que muitas vezes nas aulas, além de ensinar a parte técnica da contorção, ela trazia muitas histórias sobre suas experiências e vivências no circo itinerante e a relação familiar das famílias circenses. Da relação das crianças com o circo. Ter uma professora como ela, amorosa e com uma vivacidade na técnica, no ensinar, ela acolhia muito bem, tinha uma organização e linha de pensamento, muito clara para ensinar e um acolhimento que fazia a diferença. Foi muito significativo. Aprendi não só a técnica do contorcionismo, mas também como acolher, como receber o outro, como ensinar (CONCEIÇÃO *apud* MACEDO, 2021, *on-line*)³.

Na Escola Picolino, ela sempre foi uma pessoa muito carinhosa, tratava os alunos sempre muito bem, a voíinha, como todos chamavam, era muito carinhosa dentro da escola. Tive oportunidade de conhecer a trajetória de vida, vivida por ela. Um caminho que fica como referência para os nossos caminhos. A Picolino é uma escola de circo, porque na trajetória teve no corpo de professores a Dona Neide (SER-RAT *apud* MACEDO, 2021, *on-line*)⁴.

De acordo com Gallo (2009), a proposta pedagógica utilizada na Escola Picolino tem como base a ideia do desenvolvimento de ações afirmativas em busca do cultivo e do crescimento pessoal, técnico, profissional e de autoconhecimento dos estudantes. Com o propósito de estimular a pesquisa individual a partir das vivências grupais, o trabalho pedagógico é fortalecido pela produção coletiva.

Se, por um lado, as atividades em grupo colaboram para o desenvolvimento do conceito de cooperação e desenvolvimento individual, de outro, acredita-se que a permanência prolongada em um único grupo possa levar à consequência de que esse grupo se torne, de certa maneira, fechado, dificultando e não estimulando os relacionamentos com pessoas externas a ele. Porém, as atividades desenvolvidas na Escola Picolino não são baseadas apenas no conceito de grupo e coletividade; as ações desenvolvidas encontram relação com o direito à liberdade, o respeito, a dignidade, além da educação, da arte, da cultura e da expressão (GALLO, 2009, p.91).

O desenvolvimento pedagógico, desenvolvido por Neide Silva na formação dos estudantes da Escola Picolino, pode ser configurado como uma pedagogia da vida (FREIRE, 2003), na qual as vivências sociais se relacionam com as experiências culturais, construindo um processo de ensino-aprendizagem mais lúdico e significativo.

4. Considerações Finais

O circo sempre foi inspirador e por várias gerações suas técnicas e sua arte são ensinadas e aprendidas. Os saberes do circo, antes lecionados apenas pelos artistas de

³ Acessado em 05/fev./2023 às 12:00.

⁴ Acessado em 05/fev./2023 às 12:00.

circo itinerante, passaram por uma mudança significativa após a fundação das escolas de circo no Brasil, que começaram a difundir esses saberes para um público externo.

As artes circenses, como manifestação cultural, transitam pelos diferentes espaços e classes sociais, exercendo fascínio e encantamento. Por meio da linguagem circense, artistas, pesquisadores e grupos propõem intervenções na vida social, juntando experimentação, pesquisa e atuação, para construir um processo de aprendizagem.

A formação circense desenvolvida por Neide Silva na Escola Picolino, é constituída de saberes que precisam e podem ser contados para as novas e futuras gerações. A sua trajetória pedagógica nos mostra que um ensino humanizado amplia os processos de aprendizagem, preparando os estudantes não só para a vida artística, mas também como atuantes da vida cultural e social. Com sua paixão pelas artes do circo, Dona Neide formou uma família circense e muitos profissionais que continuaram desenvolvendo os saberes do circo em diversos lugares do nordeste e do Brasil.

Atuante por dez anos na Escola Picolino, ela continua ensinando a sua paixão pelo circo em formações, consultorias e entrevistas, expandindo o seu legado através dos filhos e netos circenses e de todos os alunos que aprenderam com sua pedagogia de vida. Por meio da sua arte, contribuiu com a valorização dos saberes circenses na cena baiana, tornando a memória do circo permanente e viva nessa região.

O circo significa muita coisa, foi a minha convivência eterna. Viajando com o circo a gente vai aprendendo, o circo pra mim foi uma escola. O circo me ensinou a arte e a convivência com os circenses e com os artistas. Eu entrei no circo com 7 anos, e ali eu fui conhecendo artistas, donos de circo, circenses, e fui aprendendo números e fui vivendo os hábitos dos estados, das cidades. No meu caso eu aprendi sem estudar, nunca fiz nem o ABC, mas aprendi muita coisa, a respeitar, a conviver com as pessoas, ter bons hábitos, o circo é uma escola. O circo ensina a gente a viver (SILVA *apud* MACEDO, 2021, *on-line*)⁵.

Referências

AVANZI, ROGER E TAMAOKI, VERÔNICA. **Circo Nerino**. São Paulo: Codex e Pindorama Circus, 2004.

BENÍCIO, ELIANE. **Saltimbancos Urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

⁵ Acessado em 5/fev./2023 às 21:00.

DUPRAT, RODRIGO MALLET. **Atividades circenses:** Possibilidades e Perspectivas para a Educação Física Escolar. Dissertação (Mestrado em Educação Física). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física. Campinas, 2007.

FILHO, JURACY DO AMOR CARDOSO. **Música, circo e educação:** Um estudo sobre aprendizagem musical na companhia de Circo Picolino. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Música. Salvador, 2007.

FREIRE, PAULO. **Educação e mudança.** São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GALLO, FABIO DAL. **Da rua ao picadeiro:** Escola Picolino, arte e educação na performance do circo social. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2009.

HELENA, EMANUELA. **Academia Piolin de Artes Circenses.** 2003. Disponível em: <<https://academiapiolin.wordpress.com/2003/12/15/notas-sobre-a-entrevista-com-amercy-marrocos/>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2021.

KRONBAUER, GLÁUCIA ANDREZA; NASCIMENTO, MARIA ISABEL DE MOURA. Circo, Educação e Continuidade: a criação da Escola Nacional e a Formação do artista no Brasil entre 1975-1984. **Revista HISTEDBR On-line**, v.17, n.2, p.1578-604, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8650407>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2021.

LOPES, DANIEL DE CARVALHO; SILVA, ERMINIA; BORTOLETO, MARCO ANTONIO COELHO. Dentro e fora da lona: continuidades e transformações na transmissão de saberes a partir das escolas de circo. **Repertório**, ano 23, n.34, p.142-163, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35551/23296>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2021.

MACEDO, WILMA. **Eles Merecem Aplausos - Neide Silva.** 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CiSuT4mUfm0>>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2023.

SILVA, ERMINIA. **O circo: sua arte e seus saberes.** O Circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 1996.

SILVA, ERMINIA. **Aprendizes permanentes:** circenses e a construção da produção do conhecimento no processo histórico. *In:* BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; BARRAGÁN, Teresa Ontañón; SILVA, Erminia. *Circo: horizontes educativos.* São Paulo: Autores Associados, 2016. p. 7-26.

ESPIRITUALIDADE E EPISTEMOLOGIAS CONTEMPORÂNEAS: COSTURAS E RASURAS DE UM IMAGINÁRIO BRINCANTE NOS TECIDOS CIRCENSES

Tatiana Wonsik Recomenpa Joseph¹
Marcílio de Souza Vieira²

RESUMO

Este trabalho é o resultado parcial de uma pesquisa em andamento como pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARc), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de Pesquisa Práticas Investigativas da Cena: Poéticas, Estéticas e Pedagogias, sob supervisão de Marcílio de Souza Vieira. O tema guarda-chuva de pesquisa é "Dança e múltiplas cognições: novas epistemes para o século XXI". Apresentamos como o tema se desenvolveu ao longo do tempo de pesquisa descambando na palhaçada, propondo novas discussões epistemológicas. Aparecem traços de uma busca pedagógica movida pelo reconhecimento das pluralidades brasileiras, suas exclusões, silenciamentos e cruzos com o campo da dança em interface com a palhaçada. A palhaçada abre novas possibilidades para historiografias e transformações em uma sociedade de hostilidade capitalista e colonizadora, como prática de luta e resistência. Em busca de ações afirmativas e movimentos de rasuras nos sistemas de opressão, a espiritualidade desponta como palavra-chave ocidental em direção a pedagogias de reparação e deflagrações das branquitudes em país de pretos e indígenas, cujos espaços de fala e enunciados demandam por escutas ativas na construção de uma democracia que compreenda as bases fundamentais da contemporaneidade em saberes tradicionais dos povos originários e afrodiáspóricos. Reconhecemos, em um imaginário brincante, as possibilidades de metaforizar realidades que, da superação de um extermínio, se levantam em estruturas psíquicas e poéticas de novas histórias a serem contadas. O imaginário circense emerge como universo de fábulas e encantamentos; encontros do lúdico e da poética da infância.

Palavras-Chave: Epistemologias; Imaginário; Palhaçada.

ABSTRACT

This work is the partial result of an ongoing research as a post-Doctorate in the Graduate Program in Performing Arts (PPGARc), of the Federal University of Rio Grande do Norte, in the line of Research Investigative Practices of the Scene: Poetics, Aesthetics and Pedagogies, under the supervision of Marcílio de Souza Vieira. The research umbrella theme is "Dance and multiple cognitions: new epistemes for the 21st century". We present how the theme developed over the time of research disbanding in clowning, proposing new epistemological discussions. Traces of a pedagogical search moved by therecognition of Brazilian pluralities appear, their exclusions, silences and crosses with the field of dance in interface with theclownof the. Clowning opens new possibilities for historiography and transformations in a society of capitalist and colonizing hostility, as a practice of struggle and resistance. In search of affirmative actions and movements of erasures in the systems of oppression, spirituality emerges as a Western key word towards pedagogies of reparation and deflagration of whiteness in a country of blacks and indigenous peoples, whose speech spaces and utterances demand active listening in the construction of a democracy that understands the fundamental bases of contemporaneity in traditional knowledge of the native and Afrodiasporic peoples. We recognize,

¹ Docente adjunta da Universidade Federal de Santa Maria. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Artista, palhaça, coreógrafa, bailarina.

² Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq-Nível 2- Professor Associado do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Artista da dança, Pós-Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da UFPB. Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN, Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGed), PROFARTES/UFRN.

in a playful imaginary, the possibilities of metaphorizing realities that, from overcoming an extermination, arise in psychic and poetic structures of new stories to be told. The circus imaginary emerges as a universe of fables and enchantments; encounters of the playful and poetics of childhood.

Keywords: epistemologies; imaginary; clowning.

1. Contextualização da pesquisa

A apresentação deste trabalho na XI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, ocorrida de forma *online* em 2022, é parte dos resultados da pesquisa “Dança e múltiplas cognições: novas epistemes para o século XXI”, com início em abril de 2017. Desta pesquisa guarda-chuva, foi feito um recorte em torno das questões oriundas ao longo de quase sete anos de estudos, orientações de iniciação científica, pesquisa bibliográfica, entrevistas e intervenções pedagógicas que fizeram parte da metodologia aplicada. Atualmente a pesquisa está em fase de conclusão através de sua potencialização formalizada em pós-doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARc), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de Pesquisa Práticas Investigativas da Cena: Poéticas, Estéticas e Pedagogias, sob supervisão de Marcílio de Souza Vieira. Uma vez que a realização da pesquisa abrange o período de 2017 a 2023, fizemos aqui uma contextualização de sua evolução para melhor apresentar o trabalho desenvolvido até agora. Para tanto, passamos a descrever, de maneira sucinta, como partimos de uma pergunta sobre a intuição, segundo uma conotação popular, passamos a investigá-la sob o viés da filosofia moderna e retornamos ao entendimento popular para esta ideia de intuição – quase que perfazendo uma espiral fenomenológica guiada pelo campo semântico em torno de si: da intuição. Utilizaremos a estratégia cronológica para organizar esta exposição.

No início do ano letivo de 2017, especificamente no dia 3 de abril, este projeto de pesquisa foi registrado no gabinete de projetos da Universidade Federal de Santa Maria. Este registro foi a expressão de uma inquietação diante das palavras episteme e epistemologia, que vinha sendo provocada em mim, enquanto pesquisadora, artista e docente ao reconhecer as transformações epistemológicas dentro da própria universidade como espaço de produção de conhecimento. Na condição de artista, estava lutando para me manter existindo enquanto tal. Ou seja, criando trabalhos coreográficos, vivenciando processos criativos em primeira pessoa, buscando uma trajetória possível de produtora artística atuante na cena dentro do contexto do ensino superior, na condição de docente de diferentes

disciplinas. Dividir meu tempo entre a maternidade, o trabalho docente em sala de aula e a pesquisa fazia com que eu transitasse entre muitas esferas de diferentes naturezas práticas e teóricas. Mesmo nas salas de aula, a produção de coreografias até a sua publicização (produção cultural), demandava uma intensidade cognitiva constante, que me fez vivenciar o que pude traduzir por “múltiplas cognições”. Além disso, a experiência de mais de sete anos de pesquisa com a língua brasileira de sinais em interface com a dança, e as vivas discussões sobre inclusão, despertavam-me o interesse pela neurociência como uma das epistemes ocidentais cujas publicações me pareciam ocupar um lugar de importância científica nos debates das artes. As questões pertinentes à linguagem como grande área de conhecimento sempre estiveram no horizonte de minhas reflexões acadêmicas, visto minha formação em Letras pela Unicamp e, posteriormente, minhas pesquisas de mestrado e doutorado. Sem as condições objetivas, àquela época, de organizar e coordenar uma equipe para uma pesquisa institucional que envolvesse discussões sistemáticas em torno de metodologias voltadas ao ensino da dança para surdo/a/es e cego/as ou indivíduos com baixa visão, e ao mesmo tempo, sendo conhecedora do complexo trabalho simbólico envolvido na criação cênica, mais mobilizada por um impulso a me conduzir nesta investigação do que por uma maturação cuidadosa e prévia sobre o tema de pesquisa, lancei o tema no gabinete de projetos e corri o risco de que minha trajetória pudesse ser insuficiente para dar conta daquilo que as palavras propunham.

Segui minha “intuição”. Durante aquele ano de 2017 foram realizadas pelo menos 16 apresentações públicas, sendo 3 delas apresentações dentro do campo da palhaçada. As demais variam entre dança moderna e dança contemporânea. Tais apresentações eram decorrentes de um programa de extensão denominado RODA – Razão, Organismo, Docência e Arte. Este programa incluía laboratórios de experimentação semanais, dentro dos quais retomei estudos a partir do trabalho de Luís Otávio Burnier, “A arte do ator- da técnica à representação” (2020)³.

O ano de 2017 finaliza com uma mostra de dança em que a minha palhaça faz toda a parte de recepção e apresentação das obras dançadas sendo que, uma delas, chamada

³ De fato, eu utilizava a tese de doutorado em francês, que me foi presenteada em 1996 pelas mãos de Carlos Simioni, primeiro discípulo do ator, pesquisador e diretor Luís Otávio Burnier (1956-1995), com quem criou o Lume Teatro, em 1985. Esta tese resultou no livro *A arte do ator – da técnica à representação*, que hoje possui na edição de 2020.

“(o) Jardim”, reflete o início de uma experimentação que irá gradativamente abrindo espaço para a retomada da pesquisa com a palhaçada.

No ano de 2018, o RODA Programa de Extensão é substituído pelo Programa de Extensão UFSM CIA DE DANÇA, sendo que uma de suas ações é o “Brincandanças”, voltado para crianças da Educação Infantil. Nesta ação, recebíamos as crianças de escolas de educação infantil ou íamos até elas com performances de improvisação em dança e palhaçada, ao mesmo tempo em que a ida a atos do movimento sindical e movimentos sociais se tornava um espaço de experimentação da comunicação da palhaça popular “em mim”.

Por um lado, ao orientar cinco trabalhos de conclusão de curso que traziam diferentes discussões artísticas e, por outro, me desdobrar entre mãe, artista e produtora artística reforçavam minha hipótese de que a dança envolve múltiplas cognições, uma atenção multifocada e desenvolve uma habilidade cognitiva, portanto, que merece ser descrita, valorizada, investigada. Em 2019 o projeto de pesquisa se enraíza e a participação nos congressos da ANDA e da ABRACE, respectivamente em Salvador e Campinas ofereceram novas referências para a discussão em torno das epistemologias do século XXI (encampadas em grande medida pelas Artes.).

Depois disso, aconteceu o isolamento social e, com ele, as plataformas virtuais abriram outras perspectivas em relação a este tema de pesquisa. Em 2021, abrimos um canal no *youtube* e experimentamos a linguagem da palhaçada através desta mídia – o que foi tema de apresentação de trabalho na ABRACE de 2021. Foram analisados e descritos 19 vídeos. Em 2022, com a vacinação e o controle do contágio da COVID-19 e suas variantes, pudemos sair de nossas casas e, finalmente, ganhar os espaços das escolas, que foram onde se realizou uma parte da pesquisa prática aqui descrita.

Além de mais de 11 performances, foram realizadas 23 entrevistas com palhaça/o/es, pedagogas e docentes universitários sobre a arte da palhaçada. Neste momento da pesquisa, algumas propostas de organização dos dados coletados e das discussões fomentadas podem ser vislumbradas.

2. Espiritualidade e epistemologias contemporâneas

Neste trabalho, a espiritualidade desponta como palavra-chave para os estudos sobre a arte subjetiva da palhaçada à medida que a parte prática da pesquisa conta com um

aspecto participativo, e o “eu” que escreve estas letras, leva em consideração noções plurais para o sentido de espiritualidade. Na tradição moderna ocidental da produção de conhecimento, a espiritualidade como um fenômeno, como um campo fenomênico, foi sendo gradativamente marginalizada e estigmatizada como sinônimo de ignorância e obscurantismo mediante os abusos dos projetos de dominação da igreja católica e da colonização. Para falar de espiritualidade e epistemologias contemporâneas, vale retomar, na história da filosofia, o uso da palavra epistemologia pela primeira vez. Isto ocorreu através de um filósofo escocês chamado James Frederick Ferrier (1808-1864), no século XIX. É preciso compreender que a introdução deste termo é a resultante de uma vívida discussão a respeito das teorias do conhecimento que vinham sendo fomentadas desde a era Moderna, com as navegações e a paulatina conquista da autonomia das descobertas científicas, cujos procedimentos e princípios haviam sido fundamentados no Método de Descartes⁴. É neste contexto, de uma produção científica ocidental que está intrinsecamente enraizada em expansões dominadoras territoriais, à força bruta e assassina das invasões das américas e do continente africano, que as teorias do conhecimento vão conferindo ao sujeito do conhecimento (a exemplo da Crítica da Razão Pura, de Kant) uma importância que até então era inusitada. Ao centrar o conhecimento nos processos internos, íntimos e individuais do sujeito e ao investigar as ideias como um fenômeno fisiológico, há uma concentração de atenção no que hoje o ocidente nomeia como processos da mente, com grande interferência das práticas de dissecação da anatomia ocidental.

Não é coincidência que os avanços da medicina ocidental se deem em consonância com as práticas ocidentais de dominação violenta. Silvia Friederich (2004)⁵ e Marco Aurélio Luz (2017) expõem, em seus trabalhos, a profundidade das atrocidades perpetradas pelas práticas da colonização nas américas e, como método de dominação, as inquisições, cuja ignomínia aniquila as pessoas condenadas à fogueira. A colonização traz, em seu bojo, práticas paradoxais com um discurso humanista a que se pretende após a revolução francesa, o que faz com que os contornos de pensamentos espiritualistas sejam quase que exilados das discussões das teorias de conhecimento. Nas terras disputadas e invadidas (e já entre as comunidades pagãs das terras europeias) os saberes e conhecimentos espirituais não estiveram desvinculados das formas de viver e de compreender a vida. Por isso,

⁴ Para obras da literatura clássica da Filosofia Moderna, não faço constar ano de publicação.

⁵ Ao longo de 2021, estudamos o livro “**Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpos e Acumulação Primitiva** (2004), de Sílvia Federich, no Grupo de Estudos Feministas EI@s.

obras muito recentes no campo das Artes e da Educação têm contribuído como epistemologias contemporâneas, mas que, ancestralmente, são milenares. Nota-se, portanto, um retorno à espiritualidade como dimensão de saber a ser valorizada pelas teorias do conhecimento; não apenas como expressão simbólica, mas também como ciência em um sentido mais estrito. Deste modo, atualmente, ao trazermos de novo a palavra espiritualidade para as discussões acadêmicas (ou não) sobre arte, vamos mais longe do que apenas recair em um discurso tantas vezes esvaziado pela massificação da *opinião*. Já contamos com uma produção de conhecimento suficiente para recolocar as discussões sobre espiritualidade como campo de investigação, inclusive artística. Quais seriam as noções desta relação espírito-matéria que tanto se desdobrou desde Descartes até Marx no ocidente, interferindo através do positivismo na filosofia espírita (ou Doutrina Espírita) que se desenvolve no século XIX, e que se reencontram com as epistemologias contemporâneas apresentadas por Carlos Eduardo Araújo (2022), Ailton Krenak (2022), Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2019), dentre outros? No caso da palhaçada e do circo, não encontraríamos também raízes de tais ancestralidades?

3. Metodologia

A pesquisa, sendo teórico-prática, contou com os seguintes procedimentos: estudos de bibliografias, experimentações práticas e entrevistas. Os estudos giraram em torno da palavra-chave epistemologia, e de sua raiz gramatical: episteme. Buscou-se uma cronologia na evolução dos discursos sobre epistemologia, dentro do campo da filosofia, até os dias atuais, quando está mais disseminada nas artes. Em relação à parte prática, houve mais 12 performances realizadas em diferentes espaços sociais, desde escolas públicas da cidade de Natal e redondezas, saguões da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, salas de aulas do ensino superior em Dança e uma apresentação em uma escola particular da cidade de Santa Maria. As entrevistas estão em andamento e até o momento foram 23, realizadas com artistas da palhaçada, pedagogas e docentes do ensino superior e algumas coordenadoras pedagógicas do ensino fundamental.

Esta metodologia foi desenvolvida com o objetivo de observar, mediante a interação da linguagem da palhaçada, as reações dos diferentes públicos às provocações simbólicas em torno de um discurso antirracista, desconstruindo alicerces da branquitude que estruturam a sociedade desigual e as injustiças próprias do capitalismo e, especificamente, do

capitalismo periférico. A partir desta metodologia foi possível reunir um *corpus* para o que chamamos de análise de dados. Questões linguísticas, questões de enunciados, reações verbais e não verbais foram sensivelmente coletadas para materializar o que a bibliografia em torno das questões do racismo indicava e para o que alertava na necessidade de construção de uma sociedade livre e plena. As entrevistas, por sua vez, permitiram vislumbrar como artistas populares e artistas universitários vêm elaborando as nossas noções plurais para a intuição e a própria compreensão da epistemologia como conceito. A palavra intuição aparece no roteiro das entrevistas, bem como epistemologia, sempre em relação com a palhaçada.

4. Resultados alcançados

Como resultados alcançados, atualmente a elaboração dos dados obtidos está sendo organizada em um texto para futura publicação. Em princípio, os resultados de mais de cinco anos de busca que, finalmente, pôde ser compreendida como uma busca fenomenológica sobretudo do ponto de vista dos laboratórios performativos e de como vai-se construindo uma dramaturgia cênica a partir da experiência. Em relação à parte teórica, propomos uma organização das discussões em torno das epistemes do século XX e XXI agrupadas da seguinte forma:

- 1) Epistemologias ocidentais;
- 2) Epistemologias espiritualistas
- 3) Epistemologias Feministas
- 4) Epistemologias Ameríndias e Afrodiaspóricas
- 5) Epistemologias populares
 - 5.1) Epistemologia da palhaçada – a partir das entrevistas e performances que oferecem material para discussão epistemológica.

Esta proposta de apresentação das discussões epistemológicas para a área da dança tem por objetivo contextualizar, para o/a jovem pesquisador/a das artes e, especificamente, da dança, as condições e argumentos intrínsecos que se encontram, hoje, como parte da formação acadêmica na área. Não se trata de estipular categorias de epistemologias, mas de organizar em torno de campos semânticos, parte significativa das discussões também político- ideológicas que estruturam a formação da criticidade. Para tanto, partimos

de descartes e passamos por Kant, Hegel, Marx e todos os principais nomes do século XX até chegarmos nas propostas de epistemologias “decoloniais”, pós-coloniais” ou contra-coloniais”. As epistemologias espiritualistas se estruturam segundo uma ideia de se acolher que o ser humano é também um ser espiritual, que há uma sobrevivência de sua individualidade (ou uma fusão da sua individualidade na totalidade), mas que ele não termina com a morte do corpo físico. As epistemologias feministas agrupam as múltiplas discussões dos feminismos plurais, passando por diferentes autores das ciências sociais e outras áreas afins. As epistemologias ameríndias e afrodiaspóricas estão lado-a-lado por uma questão política e de resistência histórica, mas, sobretudo, porque o volume de seus saberes não pôde ser contemplado por esta pesquisa. As epistemologias populares formam as últimas a serem compreendidas pela pesquisa atual, e dentro das mesmas há o desdobramento da palhaçada como uma episteme emergente (e insurgente) para abertura de novas configurações criadoras. Cada um destes conjuntos de epistemologias há de merecer pelo menos um capítulo a ser desenvolvido para propor reflexões aos jovens pesquisadore/as.

5. Licença, ... posso entrar?

Meu primeiro trabalho com *clown* aconteceu de modo autodidata, após um sonho (real, ou seja, após ter tido um sonho durante a noite de sono) em 1992. Eu estava no primeiro ano do Curso de Letras, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Era um clown do gênero masculino, que usava bermudas largas, camisa de botão, um tênis muito maior do que o número que eu calçava e uma maquiagem à base de pomada Minân-cora e lápis de olhos azul marinho que havia sido descartado da minha mãe. O seu nome era Agnaldo de Barros. Naquela época, eu fazia teatro de rua e estava sempre em contato com os cursos de teatro oferecidos pela prefeitura; foi como soube de um curso de que seria ministrado aos fins de semana por um ator chamado Ricardo Romero, de Campinas; e que seria gratuito. Terminei o curso com uma *clown* feminina que se chama *Vaiollet*. Nesta época fizemos muitas saídas de clown em espaços públicos.

Ocorreu, então, um fato que foi um marco para mim: Luís Otávio Burnier, ator e bailarino que também era docente na Universidade de Campinas (UNICAMP), faleceu. Cheguei a ir ao seu velório e chorei muito, pois havia assistido a três apresentações em que ele trabalhou como artista, sendo como diretor em duas e, na terceira, atuava como o clown Narigudo. Lembro-me de que eu nunca havia dado tanta risada, entrando em estado de

graça, após uma apresentação cênica, como naquela. Após esta triste perda, o LUME abriu as portas de seus laboratórios e oficinas, e foi em 1996 quando fiz, com eles – e especificamente sob a orientação de Ricardo Pucceti e Carlos Simioni- a Iniciação ao Clown, agora com uma densidade de pesquisa acadêmica. Em todas estas experiências, e por mais de vinte anos consecutivos, a “roupa” da palhaça - que, então, passou a ser chamada com o nome de “Pureza”- sempre fora reinvenções arranjadas de descartes de roupas ou roupas de brechó.

Seguindo a linha estética da iniciação ao clown proposta pelo LUME, àquela época, Pureza não verbalizava nada. Não usava a voz para falar. Todo o seu meio de comunicação era através da expressão corporal e gestual. Foi graças a este trabalho que me encorajei a fazer o curso de graduação em Dança na Unicamp, ingressando em 1997 na minha segunda graduação, após concluir o curso de Letras. Em 2001 concluí o curso de Dança, já casada, e morei um ano em Cuba, país de meu, então marido (e com quem constituí família). Lá estive em uma imersão em um grupo de pantomima de artistas surdos chamado Yagruma. No entanto, não fiz uma formação em pantomima. Não houve tempo. Logo retornei ao Brasil, em 2003, e passo a investigar relações possíveis entre dança e língua de sinais. Em meio a muitos atravessamentos, explorava a linguagem cênica da palhaçada, mas sem muito êxito (a meu ver). Até que, a partir de 2015, já em Santa Maria, como professora do Curso de Dança-Bacharelado. com duas filhas pequenas, sinto que uma maneira muito peculiar de manipular os objetos (brinquedos), de animá-los e dar-lhes vida começa a se “manifestar” nos momentos lúdicos que consigo passar com elas (em meio a muito sufoco de sobreposições de tarefas).

Assim, saindo com a minha palhaça para dar “graça” e interesse em atos políticos sindicais dos quais participei junto a movimentos sociais e, literalmente, panfletando, Pureza começa a “ter voz”. A voz que aparece através da sua linguagem (e aqui uso a terceira pessoa porque faço, mesmo, esse exercício de distanciamento e é muito clara a distinção entre meu “eu-ego” e minha palhaça-essência-entidade-). Com esta arte da rua, mais popular do que os espaços universitários, descubro meus traços de bufonaria mas, sobretudo, um quê de misticismo, ludicidade, infância encantatória e jogo de palavras muito vivo.

Paulatinamente vou reconhecendo alguns traços, na busca de encontrar uma “identidade” para a Pureza... e a reconheço em um “desmovimento”; um movimento às avessas, como uma “gente antiga” e muito dada. Vou aprendendo a ver de novo, com os olhos límpidos do encantamento; e vou preteando seus olhos, orelhas, bochechas e coração.

O processo da maternidade e a relação com as minhas filhas negras redimensionaram minha consciência da branquitude, já que meu marido é negro e minhas filhas também, enquanto sou branca. Aprendi sobre empoderamento das mulheres negras, fui reconhecendo as muitas camadas do racismo e do que hoje podemos nomear como os pactos da branquitude.

Passo, então, desde 2020, a compor uma bibliografia sobre o tema do racismo, racismo estrutural, racismo religioso, racismo recreativo, interseccionalidade, luta antirracista dentre outros, buscando resolver como eu poderia trabalhar com este tema com crianças, jovens e adultos, desconstruindo tais violências e participando ativamente de uma militância pelas pautas antirracistas. No canal do *youtube* chamado Brincandanças consigo produzir dezenove vídeos em que esta exploração, através de recursos como utilização de bonecas negras, citação de intelectuais negras e contação de histórias de matrizes africanas vão se tornando um recurso de uma pedagogia da reparação e de um ativismo antirracista. É com este material que viajo para Natal em 2022, onde executo a última parte desta pesquisa, agora formalizada dentro de um Programa de Pós-Graduação. Lá, em contexto de imersão investigativa nas mais de 11 escolas visitadas em que levei performances-solo, foi a primeira vez em que costurei minha própria roupa de palhaça. Paralelamente às ações palhaçólicas, foram realizadas 23 entrevistas que ofereceram os subsídios para que se extraia, a partir das mesmas, elementos suficientes para um novo tema de pesquisa em torno da palhaçada como epistemologia específica.

É importante ressaltar que a palhaçada foi um campo em que cheguei com a pesquisa sobre as novas epistemes para o século XXI, e não um ponto do qual parti. Ocorre que, durante o período da pesquisa, concomitantemente e, sem que eu percebesse, de modo protagonista, a palhaça estava “mexendo seus pauzinhos” para que pudesse se “manifestar” em sua inteireza poética. Peço, portanto, licença para adentrar em um novo território de pesquisa e de acúmulos de conhecimentos, também ancestrais. A memória circense que compõe nosso imaginário. A intuição que me conduziu ao tema de pesquisa, e que eu entendia como tendo sido “intuída” do ponto de vista mediúnico, passara a ser tratado também do ponto de vista filosófico em que o corpo é canal de intuição do mundo (tendo o verbo “intuir” uma conotação de sentir com o corpo) e voltava a agir do ponto de vista criativo, criador.

6. Costuras e rasuras de um imaginário brincante nos tecidos circenses

Difícilmente seria um erro pressupor que o circo está presente no imaginário popular. Durante as entrevistas realizadas (a pesquisa continua em andamento), em nenhum momento houve ausência da memória subjetiva da infância relativa ao circo, sendo que a memória dos participantes se constituiu diretamente na ida aos circos. Portanto, não só a televisão foi a mediadora de transmissão da arte circense, no caso dos entrevistado/a/es. A lona do circo é um ícone a serviço deste imaginário, sendo muitas vezes referida através de tecidos coloridos nas salas de aula ou em desenhos infantis.

Na parte prática de minha pesquisa, com a visita às escolas da rede pública, eu, não sendo de circo e estando com um trabalho-solo performativo, apenas sinto-me adentrando neste universo. Tal e qual o/a palhaço/a que pisa pela primeira vez em um picadeiro, do ponto de vista de uma tradição circense, contava com o recurso do meu imaginário, alimentado pelas entrevistas, pelas minhas memórias mais remotas e por uma disciplina de técnicas circenses que um dia fiz nos idos da década de 90. A força deste imaginário conduziu minha coragem a mudar de GT na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, com a apresentação de um trabalho dentro desta temática – e a partir de uma perspectiva desde o coração da palhaçada em cena e outra, da escuta de compartilhamento de histórias de vida (as entrevistas).

Este aspecto, de *ser palhaço*, foi o que me fez me reconhecer como parte possível da identidade brincante da cultura popular. O imaginário brincante pode parecer uma tautologia, mas não o é. Ser brincante é estar em um estado de atenção ágil para colocar em relação diversos elementos na cena; para jogar com eles e com o público, de modo interativo. Trata-se de um tipo de comunicação e de ter à disposição o que estamos a chamar de “múltiplas cognições”. O imaginário é uma palavra que pode suscitar as diferentes perspectivas mediante uma cena: a dos brincantes (aqueles que participam interferindo na ação cênica), a dos espectadores que acompanham o desenrolar da cena sem interferir na mesma, a de transeuntes que passam pelo evento, e outras mais que possam receber registros de diferentes naturezas (por imagens, escritos, textos, relatos, conversas etc.). O imaginário tem uma dimensão subjetiva que inclui a particularidade e a coletividade.

Processos de rasgar estes tecidos em comum, tecidos simbólicos e/ou materiais, são parte de uma poética do fazer que, neste caso, passou pela ação de costurar a roupa da palhaço Pureza que, como dito anteriormente, foi uma experiência nova nesta versão

da presente pesquisa. Esta novidade abriu espaço para se pensar na figura social da palhaça ou palhaço ao longo da história, como expressão da marginalização da sociedade capitalista. A partir de um viés da interseccionalidade de classe, foi possível observar o quanto o palhaço/a pode ser revolucionário/a, contribuindo para a potência na formação acadêmica como formação crítica. É claro que esta observação não é uma novidade para os estudiosos da arte da palhaçada e da comicidade; mas ao ser feita como parte do tema maior sobre Dança e Múltiplas Cognições: Novas Epistemes para o século XXI, ganha uma nova dimensão para os projetos futuros, de pesquisa da arte da palhaçada no âmbito destas novas velhas e ancestrais epistemes.

A proposta inicial deste trabalho, que eu entendia como ter sido intuído - como sempre interpretei a maioria dos acontecimentos da minha vida- levou-me a tratar da intuição como parte de um conhecimento popular que reflete a complexidade das pluralidades brasileira. Socialmente me movia a deslocar exclusões e silenciamentos sociais através de uma palhaçada engajada e militante, como prática de enfrentamento às desigualdades, injustiças e crimes sociais. Em busca de ações afirmativas e movimentos de rasuras nos sistemas de opressão imaginário brincante, desenvolvo possibilidades de metaforizar realidades que, da superação de um extermínio, se levantam em estruturas psíquicas e poéticas de novas histórias a serem contadas O imaginário circense emerge como universo de fábulas e encantamentos, dando passagem a encontros do lúdico e da poética da infância. Gestamos estrelas.

7. Referências

ALMEIDA, SILVIO. **Racismo Estrutural**. Coleção Feminismos Plurais. Coordenação Djamilia Ribeiro. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

AKOTIRENE, CARLA. **Interseccionalidade**. Feminismos Plurais. Coordenação Djamilia Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Pólen, 2020.

ARAÚJO, CARLOS EDUARDO. **Xamanismo hoje**: Diálogos com uma sabedoria arcaica. Natal:UK'A editorial, 2022.

BERTH, JOICE. **Empoderamento**. Feminismos Plurais. Coordenação Djamilia Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Pólen, 2019.

CARDOSO, LOURENÇO E MÜLLER, TÂNIA M.P. **Branquitude**: estudos da identidade branca no Brasil. Curitiba:Editora Appris, 2018.

CARNEIRO, SUELI. **Escritos de uma vida**. Feminismos Plurais. Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Pólen, 2019.

FEDERICI, SILVIA. **Calibã e a Bruxa**: Mulheres, Corpos e Acumulação Primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

HADERSPECK, ROBSON CARLOS, BRONDANI, JOICE AGLAES E ALMEIDA, SAULO. **Práticas Decoloniais na Arte da Cena**. São Paulo: Giostri Editora: 2022.

HOOKS, BELL. Erguer a voz. **Pensar como feminista, pensar como negra**. Tradução Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: elefante, 2019.

INCONTRI, DORA. **Pedagogia espírita** – um projeto brasileiro e suas raízes. São Paulo: Editora Comenius, 2006.

KRENAK, AILTON. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LUZ, MARCO AURÉLIO. AGADÁ. **Dinâmica da civilização africano-brasileira**. 4ª edição. Salvador: Edufba, 2017.

MOREIRA, ADILSON. **Racismo Recreativo**. Feminismos Plurais. Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Pólen, 2019.

MÜLLER, TÂNIA, M.P. E CARDOSO, LOURENÇO. **Branquitude**. Estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017.

SIMAS, LUIZ ANTONIO E RUFINO, LUIZ. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

WUO, ANA ELVIRA E. **Palhaças na Universidade**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2022.

<https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/19/22/a-pedagogia-engajada-e-a-praxis-da-transformacao-do-mundo-r-um-ensaio-sobre-a-educacao-libertadora>. Acesso em: 14 de agosto de 2021.

<https://www.infoescola.com/filosofia/epistemologia/>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.

Canais do *youtube* citados no texto Brincandanças: <https://www.youtube.com/channel/UC06CNfaYCvBKYmliFrfPr_Q>.

Pensar Africanamente: <<https://www.youtube.com/channel/UCim1JapL579s1rnaJBpS9dw>>.

<<https://dotlib.com/blog/epistemologia-o-que-e-e-qual-a-sua-importancia>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.

O JOGO COM A MORTE A FAVOR DA VIDA E DO RISO EM EXPERIMENTAÇÕES PALHACESCAS

Luciane Olendzki¹

RESUMO

O artigo apresenta um questionamento crítico sobre a morte do riso (MINOIS, 2003) na contemporaneidade, a partir do pensamento trágico e dionisíaco da afirmação da vida em Nietzsche. Também, aborda a morte como tema de espetáculos palhacescos realizados pela autora e palhaça em sua pesquisa de doutorado (2019), com desdobramentos de questões sob novos ângulos políticos e sociais.

Palavras-chave: Arte Palhacesca; Morte; Riso; Vida.

ABSTRACT

The article presents a critical questioning about the death of laughter (MINOIS, 2003) in contemporary times, from the tragic and Dionysian thought of Nietzsche's affirmation of life. Also, approaches death as a theme of clown shows performed by the author and clown in her doctoral research (2019), with developments of questions under political and social new angles.

Keywords: Clown Art; Death; Laughter; Life.

1. Da morte do riso, quem ri?

(...) se nada mais do presente existir no futuro, justamente a nossa risada tenha futuro (NIETZSCHE, 2005a, p. 115).

O riso toma maior apreço em nossa sociedade contemporânea. O sistema capitalista engoliu o riso, capturando a contravenção, o questionamento e a crítica que o riso pode aportar, o tornando parte do seu próprio negócio de venda, propaganda e consumo. Rir é o melhor negócio e o riso vende bem. A sociedade atual se afunda na superficialidade das imagens midiáticas, nas proliferações de miragens regidas pelas novas tendências e tecnologias dos mercados do ser, dos balcões de promoção da felicidade de consumo e das vitrines virtuais da exibição de si mesmo(a) como um bom produto (do mercado) – belos(as), inteligentes e, sobretudo, ridentes.

Uma sociedade esgotada em que a banalização, a indiferença e o individualismo se tornam meios de (sobre)viver e seguir entre escombros, violências, mortes e usurpação da vida em seus aspectos mais básicos. Uma sociedade controlada que cada vez mais encontra saída nos fármacos psiquiátricos, para poder estar na medida mediana, tolerar o intolérável, inserir-se na engrenagem da mecânica social de rebanho e da produção capitalista.

¹ Doutora em Artes da Cena (UNICAMP), Mestre em Educação e graduada em Artes Cênicas/ Licenciatura pela UFRGS. Palhaça, atriz, diretora e professora de artes cênicas.

E sorrir, em um possível bem-estar, em uma boa suportabilidade do dia a dia, não raro com as tarjas dos psicoterápicos na boca da tristeza, da indignação, da dor, da perplexidade, da angústia, da inquietude, da revolta, da solidão e da opressão. E isso chama-se: saúde?

Minois (2003, p. 593-594), cita Gilles Lipovetsky que “encontrou um nome para essa sociedade contemporânea que se banha no culto da descontração divertida: a sociedade humorística”. Uma sociedade humorística que lança tudo ao banal, ridente e sem rumo, “como um navio em perigo, com o casco furado, a humanidade se enche de riso” (MINOIS, 2003, p. 631). Risos com grossas camadas de tártaro de individualismo, narcisismo, alienação, resignação e “pequena política”. Em um mundo tido ele mesmo como absurdo, em que tudo vale e nada vale mais do que o poder monetário, a obtenção do lucro e da vantagem individual a qualquer custo.

Atualmente, podemos ainda nos reconhecer na crítica de Nietzsche à sociedade moderna? Conforme analisa Giacoia:

Como má consciência de seu tempo, Nietzsche denunciará na apressada operosidade que comanda todas as atividades do homem moderno o mesmo desejo de fuga de si mesmo, a mesma impotência para a solidão, para conceder-se o tempo de gestação dos grandes acontecimentos do pensamento. A especialização erudita em ciência, filosofia e arte conduz à superficialização do espírito, ao entorpecimento do impulso crítico, emancipatório e criador. A dinâmica desenfreada que arrasta todos os setores da vida moderna para os circuitos administrados da produção em massa conduzem, por um lado, a uma escravidão generalizada, ao consumo massivo, pressuposto moderno do bem-estar, da segurança e da “felicidade”; por outro, à mecanização, à reificação do trabalhador. Por toda parte, sintomas do mesmo fenômeno: o rebaixamento do homem à condição de peça de engrenagem e estoque padronizado de indivíduos dóceis, nivelados e iguais. Por toda parte, pequena política, só pequenos acontecimentos (GIACOIA, 2002, p. 36).

Estamos ainda no “tempo da tragédia”?

(...) por enquanto a comédia da existência ainda não se “tornou consciente” de si mesma, por enquanto este é ainda o tempo da tragédia, o tempo das morais e religiões. Que significa o aparecimento sempre renovado dos fundadores de morais e religiões, dos incitadores da luta pelas avaliações morais, dos mestres dos remorsos e das guerras religiosas? Que significam esses heróis neste palco? (NIETZSCHE, 2001, p. 52).

A política oficial cada vez mais é palanque das morais e perversões religiosas, espetáculos de zombarias e bufonarias inescrupulosas, em que usurpam e sacrificam o porvir, a terra, a humanidade e a vida, mesquinamente em prol de algum proveito próprio, do poder e do lucro na continuidade de um sistema colonialista aperfeiçoado no (ultra)capita-

lismo e nas políticas de morte. O “bem” dos homens de bens, capazes de tudo contra a vida, sem nada criar e dar, expressa “o ódio do malogrado, desprovido, mal favorecido, que destrói, tem que destruir, porque o existente mesmo, toda a existência, todo o ser, o revolta e o irrita” (NIETZSCHE, 2001, p. 272-273). Assim, pregam, governam, roubam, violentam, exterminam e matam em nome de Deus, da família, da pátria e da propriedade, amém!

Precisa-se rir para não chorar, para não pensar, para não sentir, para não levar a sério o beco sem saída da humanidade? Todos caminhando em rebanho, ridentes e festivos para o abate. Na contemporaneidade, “O Grito” de Munch é um riso autômato e virtual, tão emblemático nas imagens das redes sociais em meio às cenas de realidades terríficas.

Minois (2003) cita Nietzsche, ao colocar que a sociedade contemporânea humorística se assemelha ao “último homem”, tipo social diagnosticado pelo filósofo em seu tempo. O último homem é o que se arrebanha, homem cansado e esgotado que trata de compensar a mediocridade de sua vida através de pequenos prazeres, envenenando-se a qualquer custo para obter o agradável. O penoso em nada lhe interessa. Ele tudo apequena, é inteligente e informado, por isso, sua chacota não tem fim e de tudo ri. “‘Inventamos a felicidade’ – dizem os últimos homens, piscando o olho” (NIETZSCHE, 2005b, p. 42).

Minois (2003), ainda que em tom de questionamento, especialmente aliado às críticas de Lipovetsky, anuncia o fim e a morte do riso no século XXI. Nas precisas e pertinentes análises daquele é possível nos reconhecer como “sociedade humorística”, com um riso despontecializado, banal e autômato. Segundo Minois (2003, p. 632), “o vigor do riso de outrora vinha de sua seriedade. Ele estava a serviço de certezas contra outras certezas. O riso moderno perdeu sua seriedade, logo, seu vigor; não serve para mais nada, só para fazer rir”.

Ora, por que o riso deveria morrer de braços dados com a seriedade? O riso deve, pois, aportar certezas ou estar a serviço destas? Então, apenas os rituais antigos e as festas medievais que se apresentavam como contrapontos de uma ordem bem firme e evidente, que se imaginava fixa e perpétua, possuem a valia e o poder das inversões ocasionadas pelo riso e pela festa? O riso quer poder? Ou o que pode o riso? Diante do poder, diante e junto dos que não têm poder, mas têm potência?

Vários tipos da genealogia e da historiografia da arte palhacesca desfilam pela história numa longa marcha nupcial de braços enlaçados com figuras representantes do poder, numa união contrapontual de contrários. Na Idade Média, os bobos eram posses e servos de senhores da corte, de reis, bispos e até taverneiros. O *fool*, o bobo da corte, o bufão, o

parásito viviam ao lado de um senhor poderoso e, por troca de pago, comida e morada, deviam propiciar o riso e a palavra engenhosa. Os bobos que eram morósofos, conselheiros sábios-loucos e filósofos-tolos dos reis, no jogo da loucura artificiosa, na disfunção e ambiguidade de seus palavreios e ações, provocavam risos ao expor verdades que de outro modo levariam ao banimento ou à pena de morte (TOWSEN, 1976). Para os bobos e bobas, os reis estão sempre nus. Um bobo apresenta a exata medida da desmedida de um rei. Um rei impõe, um bobo compõe e expõe.

Fo (1998, p. 69), em *Mistério Buffo*, alude à arte e ao jogo dos jograis medievais com os poderosos: “Jogral sou eu, que salta e pirueteia e faz rir, que burla dos poderosos e lhes mostra que cheios de si e vaidosos, são como balões e globos onde se fazem guerras, em que os degolados somos nós, e eu os desfaço, tiro-lhes o tampão e pffss...”. O humor desfaz, contrafaz, faz vazar, esvaziar a empáfia e a pretensa superioridade do humano e dos valores categóricos. O humor é fluxo das seivas da vida, junto do riso como sopro e expressão vitais do corpo-ser. O riso afasta o medo, traz a coragem leve e travessa do guerreiro e da guerreira brincalhões que jogam a favor da vida como valor maior.

Voltando à morte do riso (MINOIS, 2003) na atual “sociedade humorística”, avalio que se trata de uma constatação que também incita possíveis contestações. A meu ver, parece que o riso morre quando entendido e proclamado como sendo um riso único, uniforme e consensual. Ou seja, o riso contemporâneo tido unicamente como o da banalização, do desdém, da autodefesa, da indiferença, da alienação, da felicidade de consumo, do imediatismo, do estreito bem-estar, das redes sociais, da descontração e da festa mecânicas. Ainda, tendo em vista que se trata de um riso (que pode ser pensado como sintoma e diagnóstico) de uma sociedade que não pode ser considerada como absoluta e universal – uma sociedade branca, eurocêntrica, com valores burgueses, padrões culturais e sociais que se pretendem supremos. Talvez, trate-se da iminência do fim e da morte desta sociedade, de sua capacidade veemente de matar e morrer, e não do riso?

A “morte do riso” suscita uma possível contestação, ao menos, daqueles(as) que riem em dissonância e divergência de tal riso gregário e uniforme da sociedade humorística contemporânea, proclamado como morto. Pois, ao final, é novamente o cheiro pútrido do que existe que sobrevém e nos é dado a aspirar.

A anúncio da morte do riso incita-me a vontade de rir. Rir, ainda mais, porque a sociedade contemporânea, que de tudo ri, parece não ter consciência de que marcha em um cortejo fúnebre e ridente rumo ao seu próprio abismo e fim, com isso, levando o riso à

morte. Rio da consciência que empaca diante da morte do riso e, assim, passa a velar e a lamentar o próprio morto que inventou. Ah, aquele amigo saudoso! Ele era tão bom, tão audaz, grotesco, indecente, vívido e criativo. Ora angelical, ora diabólico, ora sagrado, ora profano, ora apenas humano demasiado humano. Tão criador e destruidor...“Está morto: podemos elogiá-lo à vontade” (ASSIS, 1998, p. 102). E vejam só, este amigo que deixa saudades eternas e insondáveis: morreu rindo. Avisem ao riso que ele morreu! E veremos que bela gargalhada pode irromper daí. Ora, mestres do riso, Yorick morreu, mas o riso não, ainda que Hamlet melancólico possa ter morrido com saudades do riso.

Eu rio da morte do riso, entredentes, e sequer perceberão. Rio em negação, no divertimento de uma inquieta e obtusa divergência com tão grave e funesta anunciação. Porque aspiro a vida com risos, com os sopros animados dos risos que operam ao vivo, com a força da rebelião da brincadeira, da criação, da regeneração e da afirmação da vida, com a poética palhacesca que atravessa e atua na realidade e em relação com os outros, as outras, as questões humanas, do mundo e de nosso tempo.

O riso é difuso. Mais que plural, o riso é múltiplo. Capturaram o riso, o processaram industrialmente para uma massificação e mercantilização em grande escala! Ora, mas o riso é também sempre o que escapa. É o incontrolável, o involuntário da vontade de rir ou até de fazer rir, mesmo na graça ou na falta de graça de uma piada qualquer. Há risos sem obrigação, que não riem por obrigação, tampouco por adequação. Há risos que se riem, ainda mais, quando não se pode rir. Acham mesmo que dentre o sério riso-morto-banal da sociedade contemporânea, não estão fluindo humores e outros inauditos risos, quicá imperceptíveis, entre fissuras do próprio riso consensual?

Em nossa situação, que outra atitude, a não ser o riso, poderia proteger-nos do desespero? (...) Sem humor, como os dez bilhões de pessoas que nos prometem para 2050, desmoronando sob seus dejetos e sufocando em sua poluição, poderão suportar a vida? O homem não terminou sua evolução; se ele quer sobreviver, precisa adaptar-se... e rir (MINOIS, 2003, p. 633).

Rir ou fazer rir para encobrir e disfarçar o desespero ou o intolerável? Minois (2003, p. 633) coloca que “só o riso permite suportar o insuportável, disfarçando-o, zombando dele, brincando”. Se assim for, corremos o risco de darmos todos juntos a piscadela do último homem, dizendo: “Inventamos a felicidade” (NIETZSCHE, 2005b, p. 42).

A partir do pensamento trágico-dionisíaco nietzschiano que aporta o riso da afirmação da vida e da grande saúde, nos deparamos com a questão de que não se trata sobre

rir ou fazer rir para suportar a vida ou o insuportável e adaptar-se. Nesse sentido, podemos inferir que se trata de afirmar a vida em sua integridade, envolvendo seus aspectos positivos e negativos, não em adaptação, mas em processo de transformações e criações ininterruptas. Dias (2011, p. 15) analisa que na filosofia de Nietzsche: “A vida foi definida a partir da ótica da arte, que privilegia o aspecto de intensificação da potência. (...) Viver não é apenas adaptar-se às circunstâncias externas: a vida é, antes de tudo, atividade criadora”.

Afirmar a condição paradoxal e plural da vida, a impermanência e a imponderabilidade do que constantemente devém, inclusive os aspectos tidos como negativos (dor, morte, precariedade, etc.) é o movimento da afirmação trágica-dionisíaca e alegre em Nietzsche, sem resignação, pessimismo e otimismo indolente. Deleuze, em sua interpretação sobre a afirmação dionisíaca da vida em Nietzsche, coloca:

(...) será tudo passível de tornar-se objeto de afirmação, isto, é de alegria? (...). Trágico designa a forma estética da alegria, não uma fórmula médica, nem uma solução moral da dor, do medo ou da piedade. (...) Uma lógica da afirmação múltipla, portanto uma lógica da pura afirmação, e uma ética da alegria que lhe corresponde, é o sonho anti-dialético e anti-religioso que atravessa toda a filosofia de Nietzsche (DELEUZE, 1976, p. 14).

2. O jogo com a morte a favor da vida e do riso em experimentações palhacescas

Em articulações com a perspectiva filosófica, ética e estética da afirmação da vida em Nietzsche, trato de questionar de forma conceitual e artística no plano da composição cênica e experimental da atuação e da relação do palhaço e da palhaça com o público, sobre como (co)mover com o riso, a favor da vida e contra o que e quem mata, amortece, oprime e deprime. Nesse sentido, a afirmação da vida no âmbito da poética palhacesca passa pela transfiguração das tragédias da existência, na possibilidade de superá-las e transformá-las em comédias da existência, por meio do jogo, da paródia lúdica, grotesca e transgressora, do “rir de” e do “rir com”. Assim, também questiono como podemos atravessar as dores e opressões, sem negá-las, buscando saídas alegres com o lume do riso na poética palhacesca, a fim de poder tocar e mover a potência de viver e a Vida em sua multiplicidade e porvir.

Como parte de minha pesquisa de doutorado (OLENDZKI, 2019) realizei dois espetáculos palhacescos tratando sobre a morte, temática eleita para as problematizações acerca da concepção trágica da afirmação da vida em Nietzsche, também buscando tratar

de temas tidos como graves e dolorosos no processo de composição cênica e de produção de humor na arte palhacesca.

O primeiro espetáculo *Do pó ao poporopó: funeral clown*, com minha direção, foi realizado com alunos do curso de Artes Cênicas da UNICAMP. O processo, iniciado em agosto de 2013, envolveu laboratórios de formação e criação, conduzidos por mim, no âmbito de técnicas e da linguagem palhacesca planeada no campo do teatro e da atuação com máscaras, com apresentações do espetáculo de março a dezembro de 2014. O segundo espetáculo, *Pesa-me Mucho*, foi um solo com minha atuação como palhaça, com estreia e apresentações no ano de 2015. Ambos espetáculos foram concebidos para apresentações em ruas, praças, feiras ou espaços públicos abertos da cidade de Campinas (SP).

Os espetáculos apresentavam situações distintas de velório, em uma perspectiva cômica e palhacesca aliada à concepção nietzschiana da afirmação da vida, tratando da passagem pela morte, pelo luto e pela perda derradeira dos(as) que amamos como parte inescapável do viver. Através da paródia grotesca e do jogo dos palhaços e palhaças em situações de velório e em relação com o público, buscava-se alçar o riso como força de regeneração e recomeço, na retomada do jogo com e da vida, sendo ela a “graça” maior que nos cabe criar e valorizar.

Diante do contexto da pandemia por Covid-19 no país, a partir do ano de 2020, a morte se colocou novamente como uma questão artística para mim como palhaça. A pandemia explicitou e agudizou a necropolítica de Estado – que opera a partir do racismo estrutural, com mira sobre classe social e topografia de controle físico e geográfico (MBEMBE, 2016) – no governo nazifascista e suicidário (SAFATLE, 2020) de Bolsonaro. Chegamos a quase 700 mil pessoas mortas, sendo o país com o segundo maior número de mortes notificadas por Covid-19 depois dos Estados Unidos da América. Além das mortes dos biomas por desmatamento, extrativismo predatório e crimes ambientais; do massacre dos povos ribeirinhos, da floresta e do cerrado; das mortes e assassinatos por racismo, por feminicídio, por transfobia e homofobia; por chacinas das forças policiais e milícias nas favelas; por porte de armas dos “cidadãos de bem”, por fome e miséria.

Nesse cenário, a morte (portanto, a vida), como tema para a criação artística e palhacesca, passou a ser reconsiderada como uma questão política atrelada ao contexto social, para além de um acontecimento inerente ao viver e ao problema trágico-ontológico do ser humano nos embates com a totalidade da vida, incluindo dores e sofrimentos.

Nesse sentido, realizei um esquete, como composição experimental, no ano de 2021, em período de isolamento social devido à pandemia, em formato de vídeo para ser acessado *online*, concebido por mim e realizado com minha família, intitulado *Quero Matar a Saudade*². Tratou-se de um novo enfiamento como palhaça com a morte, lidando com dados do contexto pandêmico no período, contra a banalização da morte (e da vida), da legitimação e normalização do matar e do morrer, buscando a contrapartida do riso e do jogo palhacesco como potências vitais de resistência e criação contra o que e quem mata e amortece, a favor da vida.

Nesse caminho, questiono como estamos nos constituindo e criando como palhaços, palhaças e palhaces na contemporaneidade? Agamben ao tratar sobre o que é contemporâneo reflete:

(...) contemporâneo é aquele que percebe a sombra de seu tempo como algo que lhe incumbe e que não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que qualquer luz, se refere direta e singularmente a ele. Quem recebe em pleno rosto o feixe de trevas que provém de seu tempo. (...) E reconhecer, nas trevas do presente, a luz que, mesmo sem nunca poder nos alcançar, está permanentemente em viagem até nós (AGAMBEN, 2009, p. 64-65).

Quais sombras e “feixe de trevas” de nosso tempo conseguimos receber, ver, suportar, atravessar e transfigurar a fim de mover-nos em direção à luz “que está permanentemente em viagem até nós”? Quais luzes do riso e quais risos sobre as questões (sombrias) do nosso tempo? O que (co)move cada palhaço, palhaça e palhace em sua arte, em conexão com as forças do nosso tempo, das realidades e do mundo? Quais potências extemporâneas da história e da genealogia da arte palhacesca, cabe atualizar e expressar como bobos e bobas do nosso tempo, diante das conjunturas e figuras atuais de poder e opressão? Quais meios poéticos e de expressão, formas e conteúdos, qualidades de riso e humor somos agentes e moventes, ao mesmo tempo sendo (des)arma e alvo de risos?

O bobo, figura da genealogia da arte palhacesca, é interpretado como um ente da sombra, do noturno, do sonho e do desconhecido. O bobo (o Momo) miticamente apresenta a capacidade de atravessar o sombrio e o infero, tais como, o irracional, o caos, a morte, também as entranhas e as grotas do ser. Assim, o(a) bobo(a) pode expressar, dar a ver e conhecer o desconhecido, o mistério, o que é negado e posto à sombra, as contra-

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KgU-YtuGSW0>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.

máscaras dos tipos sociais, então, postos à luz do dia (da cena) e tornados visíveis e risíveis através do jogo e do humor.

Sendo rebento de Nix que atravessou a fronteira entre a escuridão e a luz, (...) o bobo é o noturno que se fantasiou de bobo a fim de, ocultando-se, descobrir, à luz do dia, o que o Sol oculta. O bobo, sombra que impostura a fim de que a clarificada “verdade” das coisas diurnas, encobertas pela própria luz do dia, ponha-se do avesso. Isso bastaria para o bobo ser perigo (...) Em grego, perigo é *kindinos*, derivado do verbo *kino*, “mover” (NASCIMENTO, 2006, p. 433-434).

Na relação entre sombra e luz (morte e vida), o que podemos como bobos e bobas de nosso tempo? Diante dos atuais extermínios e políticas de morte que configuram realidades condizentes aos campos de concentração nazistas, por exemplo, com as valas abertas e coletivas para enterros das pessoas mortas por Covid-19³ no Brasil, o que expõe a “necrópolis” que as cidades têm se tornado, em nome de uma economia voraz que não pode parar. Diante do extermínio, do massacre, da desumanização e do epistemicídio do povo Yanomami pelo sistema colonial, patriarcal e racista que se radicalizou na política de extrema-direita do governo de Bolsonaro e seus aliados⁴.

A crise sanitária e humanitária, que vem abatendo o povo Yanomami, foi tardiamente noticiada de forma massiva pelas mídias televisas, jornalísticas e redes sociais, somente após a visita oficial de uma comitiva do atual presidente Luiz Inácio Lula da Silva com ministros de Estado, ao território Yanomami em Roraima, em 21 de janeiro de 2023, o que levou à decretação de estado de emergência de saúde pública neste território indígena⁵. As fotos veiculadas de vários indígenas Yanomami denunciam a terrível condição de adoecimento e inanição, com crianças, mães e idosos em pele e osso por fome e doenças trazidas pelos brancos, evidenciando as hediondas violências e a expropriação da vida que a sociedade colonial e branca, “o povo da mercadoria” (KOPENAWA, 2015), é capaz de cometer há séculos.

O descaso programado e genocida do governo nazifascista de Bolsonaro – complacente com a invasão do garimpo ilegal que causa alto índice de envenenamento por

³ Cf. <https://www.washingtonpost.com/world/the_americas/coronavirus-brazil-testing-bolsonaro-cemetery-gravedigger/2020/04/22/fe757ee4-83cc-11ea-878a-86477a724bdb_story.html>. Acesso em: 19 de janeiro de 2023.

⁴ Cf. <<https://sumauma.com/por-que-os-garimpeiros-comem-as-vaginas-das-mulheres-yanomami/>>. Acesso em: 19 de janeiro de 2023.

⁵ Cf. <<https://www.poder360.com.br/governo/governo-decreta-emergencia-de-saude-publica-em-terra-yanomami/>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2023.

mercúrio, estupro de crianças e mulheres indígenas, disseminação de doenças causadoras de óbitos que poderiam ser evitados se houvesse um sistema de atendimento de saúde, trazendo também a fome e a desnutrição que abatem este povo originário – expõe a política colonial de usurpação e a economia de extermínio. Ao tomar conhecimento do massacre das comunidades Yanomami nos estados de Amazonas e Roraima e ver as fotos de indígenas em estado desumano e de quase-morte, recordei-me das visões de horror e dos testemunhos de Primo Levi sobre o campo de concentração em Aushwitz-Birkenau da Alemanha nazista em 1944, do qual ele foi um judeu sobrevivente. O que fez ressoar a sua pergunta “É isto um homem?” (LEVI, 1988). Auschwitz, até o momento, é tido como o estado de exceção mais extremo da violência e da destruição humana, como “local em que se realizou a mais absoluta *conditio inhumana* que se tenha dado sobre a terra” (AGAMBEN, 1995, p. 50-51, apud MBEMBE, 2016, p.125), estende suas sombras sobre os campos das florestas, das cidades, dos guetos, das periferias, dos assentamentos, através das políticas de morte e seus agentes. A condição atual do povo Yanomami deflagra uma espécie de *lager* no Brasil do século XXI. Segundo Albert (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 609) “Yanomami” é uma simplificação do etnônimo Yanōmami, termo que, seguido do plural *tēpē*, significa “seres humanos” em yanomami ocidental. Me pergunto que ser “humano” sou diante das condições de inumanidade a que os Yanomami foram submetidos?

Do escuro das trevas do nosso tempo e da destruição humana; do escuro que permanece (e quiçá aumente) diante da luz que as telas digitais e eletrônicas dão a ver, a ler, a saber, a comunicar; do escuro do meu des-conhecimento no cruzamento de histórias reais do passado-presente-futuro é visível a escuridão anunciada pelo xamã Davi Kopenawa Yanomami⁶ ao tratar da queda do céu sobre todos os seres vivos do planeta terra:

Quando os brancos arrancam minérios perigosos do fundo da terra, nosso sopro torna-se curto demais e morremos muito depressa. Não ficamos somente doentes, como antes, quando estávamos sozinhos na floresta. Agora, toda a nossa carne e até o nosso fantasma estão contaminados pela fumaça de epidemia xawara⁷ que nos consome. Por isso nossos xamãs mortos estão furiosos e querem nos proteger. Se nosso **sopro de vida** se apagar, a floresta vai ficar vazia e silenciosa. Nossos fantasmas então irão juntar-se aos muitos outros que já vivem nas costas do céu. Então, o céu, tão doente quanto nós por causa da fumaça dos brancos, vai começar a gemer e se rasgar. Todos os espíritos órfãos dos antigos xamãs vão cortá-lo a machadadas. Aos poucos cortarão todas as amarras do céu e ele vai despencar

⁶ Ativista na defesa dos povos indígenas e da floresta amazônica, líder político do povo Yanomami, presidente da Hutukara Associação Yanomami.

⁷ Termo utilizado pelos Yanomami para traduzir o conceito de epidemia, além de se referir a doenças infecciosas contagiosas (Cf. KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 613).

totalmente; e dessa vez não vai haver nenhum xamã para segurá-lo. (...) Depois, os xapiri⁸ em fúria vão acabar atirando na terra também o sol, a lua e as estrelas. Então o céu vai ficar escuro para sempre. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 493-494, *grifo nosso*).

Como palhaça, artista, professora e mãe, sigo me questionando sobre o que pode o riso como sopro de vida, ligado ao sentido da terra, do corpo e da vida. Me pergunto sobre o riso dos Yanomami. Com isso, me deparo com a necessidade de uma revisão de minhas práticas, formações, referências artísticas e teóricas como palhaça e pesquisadora, no caminho de uma necessária “desclownlonização”⁹, como coloca o bufão Andrés Del Bosque sobre:

(...) a necessidade dos comediantes vernáculos pararem de olhar a ponta do nariz vermelho, com o umbigo voltado para os grandes sapatos que o grande Chaplin e outros magníficos palhaços da Europa colonizadora usavam, e de direcionarmos o nosso olhar para as tradições cômicas dos nossos povos de origem. Voltar do mundo trágico que herdamos, construir uma ponte de alegria entre as mães que nos deram à luz e os pais ausentes que nos deserdaram. Dos párias, dos deserdados do planeta, de lá extraem o riso, a ternura e a alegria dos bufões do chamado Novo Mundo (DEL BOSQUE, 2018, p.89-90).

Para Del Bosque (2018, p. 99), dogmas e configurações eurocêntricas e colonizadas acerca do(a) palhaço(a), “mantêm excelentes criadores e comediantes talentosos bem longe dos problemas da *polis*. Esta clownlonização precisa de uma força contrária que a equilibre. E esse movimento é a *desclownlonização* da nossa arte”.

Considerando que as potências desestabilizadoras, questionadoras e criativas dos palhaços e palhaças não se dirigem apenas às ordenações exteriores, mas também podem promover autoquestionamentos críticos sobre os caminhos da prática artística e do pensamento na arte palhacesca, em relação à sociedade e às questões do nosso tempo, aí há possíveis passos para a transformação – a começar com a própria descolonização de nosso corpo, pensamento e práticas como palhaços, palhaças e palhaces.

Por fim, para lembrarmos que somos responsáveis pelos sopros de vida e risos nesta terra, a fim de que a queda do céu predita por Davi Kopenawa Yanomami não ocorra; para lembrarmos, diante do horror dos campos de extermínio que se mostram atualizados e operados pelas políticas de morte na contemporaneidade, que a indiferença é também

⁸ Espíritos de xamãs e ancestrais dos Yanomami.

⁹ Del Bosque (2018) utiliza o termo “desclownlonização”, contudo avalio que a grafia adequada para este neologismo referente à descolonização possa ser “desclownlonização”.

cúmplice e assassina, recito aqui o que inscreve Primo Levi sobre a memória do que não pode se repetir, tampouco ser tolerado.

Vocês que vivem seguros
em suas cálidas casas,
vocês que, voltando à noite,
encontram comida quente e rostos amigos,
pensem bem se isto é um homem
que trabalha no meio do barro,
que não conhece paz,
que luta por um pedaço de pão,
que morre por um sim ou por um não.
Pensem bem se isto é uma mulher,
sem cabelos e sem nome,
sem mais força para lembrar,
vazios os olhos, frio o ventre,
como um sapo no inverno.
Pensem que isto aconteceu:
eu lhes mando estas palavras.
Gravem-na em seus corações,
estando em casa, andando na rua,
ao deitar, ao levantar;
repitam-nas a seus filhos.
Ou, senão, desmorone-se a sua casa,
a doença os torne inválidos,
os seus filhos virem o rosto para não vê-los
(LEVI, 1988, p. 9).

Referências

AGAMBEN, GIORGIO. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos Editora da Unechapecó, 2009.

ASSIS, MACHADO. **Contos:** uma antologia. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

DIAS, ROSA. **Nietzsche:** vida como obra de arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DEL BOSQUE, ANDRÉS. A Tribo Imaginária. **Revista Rebento**, São Paulo, nº 9, p. 82-101, 2018.

DELEUZE, GILLES. **Nietzsche.** Lisboa: Edições 70, 1994.

FO, DARIO. **Misterio buffo** – juglaria popular. Madrid: Siruela, 1998.

GIACOIA, OSWALDO. **Nietzsche para além de bem e mal.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu:** palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- LEVI, PRIMO. **É Isto um Homem?**. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MBEMBE, ACHILLE. Necropolítica. **Revista Arte & Ensaios**, n. 32, 2016, p. 122-151.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- NASCIMENTO, ALDO ANTÔNIO TAVARES. Bobos e palhaços: a estética da so(m)bra. In: **Griot: Revista de Filosofia**, v.13, n.1, junho/2016.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Mário Silva – 14ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005b.
- OLENDZKI, LUCIANE. **O trágico alegre e a afirmação da vida na poética do palhaço: exercícios e composições clownescas**. 2019. 413 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.
- QUERO MATAR A SAUDADE – esquete online. **Direção e produção: Luciane Olendzki**. Porto Alegre, 30 de maio de 2021. Formato mp4. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KgU-YtuGSW0>>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- SAFATLE, VLADIMIR. **Bem-vindo ao estado suicidário** (2020) Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/textos/23>>. Acesso em: 11 jan. 2023.
- TOWSEN, JOHN H. **Clowns**. New York: Hawthorn Books, 1976.

MULHERES NO CIRCO BRASILEIRO - FAMÍLIA PIMENTA: ASPECTOS HISTÓRICOS, ARTÍSTICOS, EMPRESARIAIS E SOCIAIS

Daniele Pimenta¹

RESUMO

Este texto visa o compartilhamento de minha pesquisa de pós-doutoramento, ainda em andamento. A pesquisa, além de atender à necessidade contínua de dedicação aos estudos sobre o Circo e o Circo-Teatro, que têm sido a base de minha carreira acadêmica, torna-se fundamental para a abertura de um novo olhar sobre a historiografia circense, que dê o devido destaque à importância das mulheres no desenvolvimento do Circo no Brasil, nos seus diferentes campos de atuação: artístico, empresarial, familiar, social, político, educacional, entre outros. Minha pesquisa está inserida em um projeto amplo sobre as mulheres circenses no Brasil, que reúne pesquisadores de todo o país, mas tem, como foco específico, as mulheres da família Pimenta, importante família circense, atuante tanto no Circo-Teatro quanto no Circo de variedades, desde as primeiras décadas do século XX. Com base em pesquisa de campo, pesquisa iconográfica e bibliográfica, estão sendo levantadas informações e documentos sobre suas trajetórias artísticas, processos formativos, papéis sociais, atuações na gestão, entre outros aspectos específicos, que permitem refletir sobre as transformações na cultura circense brasileira, bem como sua relação com a sociedade em geral, ao longo das diferentes gerações estudadas.

Palavras-chave: Mulheres Circenses; Circo Brasileiro; Família Pimenta; História do Circo; Estudos de Gênero.

ABSTRACT

This text aims to share my post-doctoral research, still in progress. The research, besides meeting the continuous need of dedication to studies about Circus and Circus-Theater, which has been the basis of my academic career, becomes fundamental for the opening of a new look on circus historiography, which gives due emphasis to the importance of women in the development of circus in Brazil, in their different fields of action: artistic, business, family, social, political, educational, among others. My research is part of a broad project about circus women in Brazil, which brings together researchers from all over the country, but has as specific focus the women of the Pimenta family, an important circus family, active both in the Circus-Theater and in the variety Circus, since the first decades of the twentieth century. Based on field research, iconographic and bibliographic research, information and documents are being gathered about their artistic trajectories, training processes, social roles, management, among other specific aspects, which allow us to reflect on the transformations in the Brazilian circus culture, as well as its relationship with society in general, throughout the different generations studied.

Keywords: Circus Women; Brazilian Circus; Pimenta Family; Circus History; Gender Studies.

1. O contexto da pesquisa

Com este texto, compartilho parte da pesquisa que eu estou desenvolvendo em meu pós-doutoramento, realizado na Unesp, sob supervisão do Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi.

¹ Docente do PPGAC - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - e dos cursos de graduação em Teatro (Bacharelado e Licenciatura), da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP. Pesquisadora dedicada ao Circo e ao Circo-Teatro no Brasil. Atriz e diretora teatral.

Faço parte de um grupo de vinte e seis pesquisadores e pesquisadoras, de diversas partes do Brasil. Esse grupo, sob coordenação de Bolognesi, dedica-se a pesquisar mulheres do Circo brasileiro. Nosso foco é estudar mulheres que desenvolveram suas carreiras no Circo itinerante, no Brasil, até o início da década de 1980. Esse recorte justifica-se, basicamente, por dois motivos:

- A criação das escolas de Circo no Brasil², que viabilizou o acesso às técnicas e práticas artísticas circenses a pessoas não pertencentes às famílias que viviam nos circos itinerantes. As escolas tornaram-se um divisor histórico, pois alteraram, ao longo dos anos, a configuração do Circo no Brasil;

- O fato de que, nas últimas décadas, há maior disponibilidade de recursos de registro e difusão das trajetórias pessoais e profissionais das artistas circenses, o que não era possível para as gerações anteriores. Portanto, há uma urgência histórica em coletar relatos e documentos que nos permitam pesquisar e difundir as trajetórias das artistas pesquisadas.

Até o momento da escrita deste texto, temos cinquenta e sete mulheres como foco de pesquisas. Algumas dessas mulheres atuaram no século XIX e início do século XX e, portanto, as pesquisas estão percorrendo o caminho dos acervos digitalizados dos jornais da época, além de registros públicos de prefeituras, que contenham informações sobre a passagem dos circos pelas cidades.

Mas, a maioria das mulheres pesquisadas pode ter suas trajetórias acessadas por entrevistas - com elas próprias ou com seus descendentes -, durante as quais, além dos relatos, também é possível registrar imagens de documentos, fotografias e objetos guardados por décadas.

O trabalho do grupo de pesquisa se estrutura em duas bases:

- As pesquisas individuais: cada pesquisador e pesquisadora trouxe para o projeto seus interesses de pesquisa e assumiu a responsabilidade de fazer os contatos, realizar as visitas aos acervos e as entrevistas;

² A primeira escola de Circo brasileira foi a Academia Piolin de Artes Circenses, fundada em 1978, em São Paulo. A escola mais antiga a manter-se em atividade é a Escola Nacional de Circo, fundada em 1982, atualmente chamada de Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha – ENCLO.

As escolas profissionalizantes de Circo espalharam-se pelo Brasil e os artistas formados por elas atuam em circos itinerantes, em coletivos de criação, em eventos, nas ruas, e como multiplicadores da formação, em escolas de circo e oficinas de artes circenses ofertadas por órgãos públicos e por ONGs.

- O trabalho coletivo, com análises e discussões a partir de algumas subdivisões temáticas, que atravessam todas as pesquisas: trajetórias profissionais; questões de gênero e de raça/etnia³; formação.

As pesquisas individuais alimentam as discussões do grupo, e as reflexões do coletivo balizam a organização das pesquisas individuais, posto que o trabalho está ainda em processo de desenvolvimento. Assim, a pesquisa de campo recebe suporte da pesquisa bibliográfica, não só para o necessário referencial histórico, mas com o aporte multidisciplinar, nos campos da sociologia, geografia, estudos de gênero, políticas públicas etc., que nos permitem analisar com profundidade os relatos e o material coletado, como fotografias, cartas, diários, recortes de jornal, peças de vestuário, entre outras preciosidades garimpadas.

E, dentro dessa pesquisa coletiva, minha contribuição individual é o estudo sobre as artistas da família Pimenta, à qual pertencço.

Tenho procurado registrar conversas e coletar imagens da história circense da família desde 2000, ano de início do meu mestrado. Algumas pessoas estudadas já haviam falecido naquela época, outras vieram a falecer desde então. Por isso, neste pós-doutoramento, tenho procurado coletar informações sobre todos os familiares, apesar do foco da pesquisa ser, a curto prazo, as mulheres, pois espero continuar contribuindo para a preservação, valorização e difusão da trajetória da família, em pesquisas futuras.

2. Breve apresentação da família Pimenta

Faço parte de uma família tradicional do circo brasileiro, a família Pimenta. O sobrenome é conhecido entre pesquisadores do Circo e artistas de Teatro, por causa do texto *... E o céu uniu dois corações*, um clássico do Circo-Teatro, escrito por Antenor Pimenta⁴, meu tio avô, em 1943.

³ Adoto o uso do duplo termo raça/etnia porque o circo brasileiro foi formado por artistas de diversas nacionalidades, sobretudo europeias, no século XIX, e se desenvolveu inserido na cultura escravagista e racista na qual estamos mergulhados, como sociedade, até hoje. Portanto, a discussão racial e étnica na sociedade circense, e em relação à sociedade como um todo, é muito complexa.

⁴ Para conhecer a trajetória de Antenor Pimenta e o texto *...E o céu uniu dois corações*, indico: PIMENTA, D. **Antenor Pimenta – Circo e Poesia: a vida do autor de ...E o céu uniu dois corações**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo e Fundação Padre Anchieta, 2005. O livro faz parte da Coleção Aplauso, disponível gratuitamente no site da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. <<https://aplauso.imprensaoficial.com.br/livro-interna.php?iEdicaoID=88>>.

O texto tornou-se praticamente obrigatório no repertório das companhias de Circo-Teatro e é um dos mais montados, segundo registros da SBAT⁵, por grupos teatrais de todo o Brasil.

Mas a família é composta por muitas pessoas que atuaram tanto no Circo-Teatro, quanto no Circo de variedades, quando o modelo de Circo-Teatro deixou de ser adotado no Brasil como um todo⁶.

O primeiro familiar a entrar para o mundo do circo foi Juvenal Pimenta, meu tio-bisavô. Ele foi proprietário de circos, desde o modelo do Circo Zoológico, marcante nos anos finais do século XIX e início do século XX, ao do Circo-Teatro.

Os familiares entrevistados não sabem informar como Juvenal tornou-se um empresário circense, mas, foi por intermédio dele e de seus contatos, que seus sobrinhos, os irmãos Antenor Pimenta e Arlindo da Silva Pimenta (meu avô) se tornaram artistas de Circo.

Encantado, desde a infância, com a vida de Juvenal, Arlindo, quando adulto, foi trabalhar com o tio, em seu circo – na época, Circo Novo Horizonte -, e iniciou ali sua carreira como palhaço e como ator. Sua esposa, Graciana Pimenta, tornou-se atriz de Circo-Teatro.

Antenor iniciou sua carreira circense (antes trabalhava no jornal Diário da Manhã, em Ribeirão Preto, onde começou como tipógrafo e chegou a redator) por indicação de Arlindo, ingressando no Circo Rosário, de Guarim Gonçalves, de quem, depois de alguns anos trabalhando como artista, comprou a empresa, tornando-se proprietário do Circo-Teatro Rosário. Antenor foi dramaturgo, ator, ensaiador, poeta, inventor e empresário circense.

Sua esposa, Jacyra Pimenta, também foi atriz. De seus quatro filhos - Marly, Helton, Nely e Vera Lúcia -, Marly atuou em papéis infantis no Circo-Teatro e Helton trabalhou como palhaço na juventude, mas todos desenvolveram outras carreiras, fora do Circo.

⁵ Em consulta à SBAT - Sociedade Brasileira de Autores Teatrais -, entidade responsável por intermediar a liberação de direitos autorais e fiscalizar o pagamento dos valores acordados para os autores associados, durante minhas pesquisas de mestrado (2000/2003), já havia mais de três mil montagens do texto formalmente documentadas junto à entidade. Não entram nessa contagem as montagens feitas por grupos amadores de teatro e por circos em circulação por regiões não fiscalizadas.

⁶ Hoje ainda existem algumas companhias de Circo-Teatro no país, mas, são poucas, porque esse não é mais o modelo empresarial dominante, como foi entre as décadas de 1930 a 1960/70. Para saber mais sobre as transformações do Circo no Brasil, indico: PIMENTA, D. **A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações.** (Tese) Or. Neyde Veneziano. Campinas: UNICAMP, 2009. Disponível em <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/471119>.

Já os filhos de Arlindo e Graciana, nascidos entre as décadas de 1930 e 1940, e Cecília Beraldo Rosa, irmã de Graciana, criada pelo casal, mantiveram seus laços com o Circo. Alguns atuaram no Circo-Teatro, na infância e, na vida adulta, todos trabalharam no Circo de variedades (o modelo mais conhecido atualmente) e quase todos constituíram suas próprias famílias nesse universo. As principais atividades dos filhos de Arlindo e Graciana no Circo foram: Ubirajara, número de laços e chicote; Tabajara, equilibrista; Yara, *partner*⁷ e gestora de vendas; Ary, excêntrico musical e malabarista; Edson, palhaço e motorista de caminhão; Sônia, trapezista. E a jovem tia Cecília, tornou atriz e equilibrista.

Tabajara, além de artista, foi proprietário de circos, sozinho ou em sociedade - primeiro com Antenor Pimenta, seu tio, depois com Geraldo Rocha Ferraz, seu cunhado, casado com Yara -, tendo passado os últimos anos de sua carreira trabalhando como gerente, contratado por outros empresários, em circos e em parques de diversões.

Seus irmãos e irmãs trabalharam como artistas, nos circos da família e em diversos outros circos, sendo que Yara, casada com Geraldo, artista e empresário, também foi gestora de vendas no circo que teve com ele.

A geração seguinte, à qual pertencço, está, atualmente, toda fora da itinerância circense, desenvolvendo outras atividades profissionais. Mas, quase todos nós chegamos a viver e a trabalhar em Circo, alguns por muitos anos, já que a carreira no Circo geralmente começa ainda na infância:

Yaralice Ferraz, coreógrafa, dançarina e figurinista, e Andreia Ferraz Pelegrino, dançarina e *partner* de número de magia e de boleadeiras. Ambas são filhas de Yara e Geraldo, e viveram e trabalharam no circo até a idade adulta;

Gracimara Pimenta, musicista no número de excêntricos musicais de seus pais, Ary e Maria Tereza. Foi também dançarina e *partner* em número de magia e de boleadeira. Permaneceu no circo até os 18 anos;

Vitor Kimiecih, fazia acrobacias na cama elástica, filho de Sônia e Romão (Vitor) Kimiecih. Viveu no circo até os 14 anos;

Tabajara Pimenta Júnior, na infância, foi *partner*, no número de pombos amestrados de nossa mãe; e eu, Daniele Pimenta, na adolescência, fui dançarina. Filhos de Tabajara e Gê Pimenta;

⁷ Artista assistente em números circenses.

Fábio Henrique Beraldo Gomes, filho de Cecília, apesar de não ter vivido no circo e de atuar como advogado, recentemente assumiu a fábrica de lonas de circo de seu falecido pai, Alípio Gomes Miguel⁸, mantendo-se ligado ao universo circense.

E, como único representante da quinta geração de nossa família em atividade artística no Circo itinerante atualmente, temos Daniel Campos, motociclista do Globo da Morte, filho de Yaralice e Jorge Michael Campos.

3. As mulheres da família Pimenta - vida familiar e profissional, na itinerância circense

As mulheres artistas, ao longo de toda a história, sempre viveram em condições distintas das previstas, ou ditadas, pela sociedade em geral, sobretudo as artistas itinerantes, como as atrizes da *Commedia dell'Arte* e as artistas circenses.

No Brasil, considerando o período de atividade das mulheres estudadas em minha pesquisa - entre as décadas de 1930 e 1980 -, muitas foram as mudanças pelas quais a sociedade passou, nos campos político, econômico e cultural. E a sociedade circense, apesar de ter características próprias, determinadas, principalmente, pela itinerância, sempre se relacionou de forma permeável com a sociedade em geral, gerando transformações internas e na relação com o público e com o entorno. Assim, houve mudanças nos formatos dos espetáculos, na arquitetura circense, nos modelos empresariais, na educação das crianças, entre muitas outras.

Mas, um aspecto imutável no Circo, desde suas origens, é que as mulheres sempre tiveram uma carreira profissional, além de constituírem família. Enquanto as mulheres, na sociedade em geral, enfrentavam dificuldades e a oposição de pais e maridos, para conquistarem o direito de “trabalhar fora” – dificuldade enfrentada por muitas mulheres, até hoje -, as circenses sempre trabalharam como artistas.

Mas, há, claro, muitos aspectos da sociedade em geral presentes na sociedade circense, pois, embora um circo possa ser comparado a uma aldeia - com as famílias reunidas em um espaço específico -, e a itinerância reforce a importância das relações

⁸ Por mais de um século, no Brasil, as tendas circenses eram feitas de lona de algodão, e, por isso, as tendas são chamadas de lonas, até hoje. As lonas eram cortadas, costuradas e impermeabilizadas pelos próprios circenses. Com o avanço da tecnologia, as tendas passaram a ser feitas de materiais plásticos industrializados e a confecção precisa ser feita em fábrica com equipamentos de fusão térmica, que substitui a costura. Alípio Gomes Miguel que, além de artista, fazia lonas de algodão no circo, deixou a itinerância e abriu uma fábrica de tendas nesse período de mudança na tecnologia de fabricação, a empresa Miguel Lonas, em São Paulo.

estabelecidas entre os circenses, a natureza da atividade, do ponto de vista artístico e de gestão, é totalmente pautada pelo relacionamento com o entorno, como o próprio público, além de instituições governamentais e privadas.

Assim, internamente, é mais comum que as mulheres circenses cozinhem para suas famílias e cuidem das crianças pequenas, e os homens façam serviços considerados fisicamente mais pesados, como a montagem e desmontagem diária dos aparelhos, durante os espetáculos, por exemplo.

E, nas relações externas, no período estudado, era mais comum que os homens circenses fossem os responsáveis pelos contatos com as instituições das cidades, para locação de terrenos, solicitação de alvarás de funcionamento, contratação de fornecimento de água e energia etc., dado que, ao longo de todo o século XX, a organização política brasileira era pautada por homens, nas prefeituras, corpo de bombeiros, polícia etc., e essa ainda é a realidade, na maioria de nossas cidades. Portanto, naquelas décadas, para se ter chance de conseguir fechar acordos e conseguir licenças, junto aos órgãos públicos, das cidades a serem visitadas pelos circos, era necessário que um homem fosse o representante da empresa. E a expressão “acordo feito no fio do bigode⁹”, para demonstrar confiança na palavra dada, deixa clara a exclusão feminina do mundo dos negócios.

Dentro desse contexto, as mulheres circenses sempre viveram como a maioria das mulheres vive atualmente, na sociedade em geral: acumulando funções. Há a contínua necessidade de dedicação à carreira profissional, o que, no caso do Circo, pressupõe a formação e o aprimoramento técnico constante, desde a infância, e a busca por inovações artísticas, para manterem seus números valorizados pelo público; e há o trabalho para os cuidados da família, como a limpeza de suas moradias (e foram vários os formatos ao longo do tempo, como casas alugadas, barracas, ônibus e *trailers*), a alimentação, o banho das crianças etc.

Mas, há uma diferença importante entre a sociedade circense e a sociedade em geral: o circo demanda manutenção diária, então, homens e mulheres trabalham igualmente nos espetáculos, ensaios e criação de novos números, mas, nos demais horários, enquanto as mulheres cuidam de suas famílias, os homens cuidam dos aparelhos e do próprio circo, ou seja, trabalham com eletricidade, solda, pintura, com a preservação

⁹ Há uma explicação da origem da expressão, ligada à “por Deus”, em inglês e em alemão, mas, aqui no Brasil, essa expressão era utilizada para indicar acordos em que um fio do bigode de cada participante substituía a assinatura de um documento.

do circo (erguer o pano de roda e baixar parcialmente a lona, para que o vento possa passar pelo circo sem sujá-lo ou derrubá-lo - lembrando que ainda eram lonas de algodão - e, depois, baixar o pano de roda e erguer totalmente a lona para receber o público), além da própria organização do espaço para os espetáculos.

Então, a situação de acúmulo das funções da vida profissional e da vida familiar, não significa um desequilíbrio no total de trabalho realizado por homens e mulheres, no Circo. Diferentemente do que vemos ainda hoje, em muitas famílias de fora do Circo, nas quais as mulheres acumulam o trabalho realizado em seus empregos e o trabalho doméstico, enquanto os homens se ocupam apenas com seus empregos.

Assim, a sociedade circense mantém uma atribuição de tarefas na qual as mulheres dedicam-se às demandas do Matrimônio, ou seja, aos cuidados com a família, e os homens, às demandas do Patrimônio, isto é, à manutenção e às melhorias do circo, dos aparelhos, meios de transporte etc.; mas, essa atribuição, que espelha a sociedade na qual o circo está inserido, não implica em uma distribuição desigual de trabalho, muito menos à restrição do desenvolvimento da carreira profissional da mulher.

A mulher circense não é impedida de “trabalhar fora”, até porque não há “fora”. Retomo a comparação da comunidade circense com uma aldeia: no espaço delimitado pela cerca, as famílias têm sua privacidade, nas barracas ou *trailers*, mas convivem cotidianamente em um espaço que é, ao mesmo tempo, profissional e social.

Esse ambiente tem uma característica que foi destacada por todas as entrevistadas: o cuidado com a segurança das crianças era compartilhado por todos os homens e mulheres do circo, pois, o espaço de convivência, das brincadeiras e das brigas entre as crianças, é o mesmo espaço em que os adultos estão trabalhando ou descansando. Isso resulta no compartilhamento dos cuidados com a segurança e alguns aspectos da educação social das crianças, entre toda a comunidade, diminuindo o fardo que, geralmente, seria exclusivo das mulheres, na sociedade em geral.

Partindo dessa contextualização, podemos abordar, ainda que brevemente, as trajetórias das mulheres da família Pimenta:

Jacyra e Graciana não nasceram no Circo, mas, ingressaram nesse universo junto com seus maridos, respectivamente Antenor e Arlindo, por influência do tio de ambos, Juvenal Pimenta.

Ambas se tornaram atrizes de Circo-Teatro, o formato predominante na época, cuja estrutura arquitetônica tem palco e picadeiro, e seu espetáculo é dividido em duas partes, com o espetáculo de variedades circenses na primeira e uma peça teatral na segunda.

Iniciaram seu aprendizado e suas carreiras em circos diferentes. Graciana e Arlindo foram os primeiros a irem para o Circo, trabalhando no Circo Novo Horizonte, de Juvenal. Jacyra e Antenor foram para o Circo posteriormente, na empresa de Guarim Gonçalves, como descrito anteriormente.

Poucos anos depois, quando Antenor tornou-se proprietário do Circo-Teatro Rosário, convidou Arlindo e Graciana para juntarem-se ele e Jacyra.

Na companhia de Antenor, os ensaios eram diários, ocupando parte da manhã e da tarde, para preparação e manutenção do repertório teatral, que era de cerca de cinquenta peças, para que fosse possível apresentar espetáculos diferentes todas as noites em uma mesma cidade.

E, sobre a rotina familiar, Yara conta que sua mãe, Graciana, ensinou os filhos mais velhos, Ubirajara e Tabajara, ainda pequenos, a fazerem tarefas domésticas básicas, como lavar louça, desligar o fogo do feijão no horário certo, entre outras atividades necessárias para que Graciana conseguisse finalizar a preparação do almoço e a família pudesse almoçar no intervalo entre os ensaios. Yara era mais nova que os irmãos e conta que, quando ela chegou à idade de poder contribuir, passou a participar dessas pequenas tarefas, mas, não as assumiu, como seria de se esperar, por ser mulher.

Outra lembrança de Yara que revela características distintas na organização familiar dos Pimenta, em comparação com as famílias das cidades, é a de que, quando ela ficava doente, era seu pai, Arlindo, quem cuidava dela, incluindo passar a noite sentado em uma cadeira, para observá-la e atender a qualquer necessidade, pois dizia que Graciana precisava descansar, já que estava cuidando de todos os outros filhos.

Voltando às questões artísticas, é interessante observar que Jacyra e Graciana, que foram para o circo já adultas, não aprenderam números circenses de picadeiro, como os acrobáticos. Essa formação, tradicionalmente, começava ainda na infância, para quem vivia nos circos itinerantes¹⁰.

¹⁰ Sobre a formação circense na itinerância, recomendo: SILVA, P.E. **A formação circense: saberes éticos e técnicos.** (Tese) Or. Mario Fernando Bolognesi. São Paulo: UNESP, 2021

De uma geração intermediária, entre Graciana e seus filhos, Cecília Beraldo Rosa, irmã caçula de Graciana, passou a morar no circo ainda menina e construiu uma carreira tanto no teatro circense, quanto no picadeiro.

Já Yara, embora tenha participado de algumas peças de teatro e atuado como *partner* de seu irmão Tabajara, quando criança, tinha o sonho de ser professora e deixou o circo para estudar, morando em casa de familiares. Concluiu a formação, chegou a trabalhar como professora substituta, em Ribeirão Preto, e a assumir uma escola em uma fazenda da região, mas, nas visitas ao circo, apaixonou-se pelo artista Geraldo Rocha Ferraz e decidiu casar-se, voltar à itinerância e constituir família. Yara não desenvolveu números próprios no picadeiro. Trabalhava como *partner* de seu marido, em número de equilíbrio sobre arame e, quando ele se tornou proprietário de circo, Yara passou a administrar as vendas feitas no circo, incluindo uma lanchonete montada na marquise.

Sônia, a caçula de Graciana e Arlindo, não chegou a atuar em espetáculos teatrais, pois era muito pequena na fase do Circo-Teatro. Tornou-se trapezista e trabalhou em número de Quadrante, com seu marido Vitor Kimiecih (nome artístico de Romão Kimiecih, brasileiro, de ascendência polonesa, que ingressou no circo aos quatorze anos).

Na transição entre o Circo-Teatro e o Circo de variedades¹¹, Arlindo e Graciana deixaram a itinerância e se fixaram em Ribeirão Preto, com seus filhos menores; Edson, Ary e Sônia. Yara estudava em uma cidade vizinha e Ubirajara e Tabajara permanecerem no Circo.

Arlindo ainda voltou a viajar com o circo de variedades, trabalhando como palhaço, quando Tabajara conseguiu comprar seu primeiro circo, e Graciana ficou em Ribeirão. Conforme os filhos cresceram, foram voltando para a itinerância e Arlindo retornou para Ribeirão Preto, para ficar com sua esposa.

Além das mulheres nascidas na família Pimenta, nessa fase do circo de variedades, outras mulheres passam a compor a família, pelo casamento com os filhos de Graciana e Arlindo.

¹¹ A mudança no perfil da grande maioria dos circos brasileiros, que levou ao fim da era de primazia do circo-teatro, faz parte de um contexto complexo, com elementos político-econômicos – como o fim do investimento do Governo nas linhas férreas, e adoção do modelo rodoviário -, e culturais – com a chegada da televisão ao país, embora o acesso aos aparelhos fosse restrito e, portanto, o Circo-Teatro não perderia o grande público rapidamente, muitos atores e atrizes circenses de renome partiram para a carreira televisiva, desfalcando as maiores companhias. Para entender melhor esses e outros fatores, reforço a indicação de: PIMENTA, D. **A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações.** (Tese) Or. Neyde Veneziano. Campinas: UNICAMP, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/471119>>.

Jerônima (Gê) Justino e Maria Tereza Justino, irmãs, ingressaram no circo juntamente com seus pais e irmãos, em 1960. A família compunha a Orquestra da Família Justino, conhecida como Orquestra de Crianças de Jaboticabal. Jerônima, acordeonista, era a mais velha dos onze filhos e tinha, na época dezesseis anos.

Os Justino, a princípio, cumpriram apenas um contrato temporário, como atração para o lançamento da temporada do Gran Rosário Circus, de Tabajara e Antenor, no nordeste. O compromisso inicial restringia-se ao período de férias escolares. Mas, com a descoberta de um novo modo de viver e a possibilidade de conhecerem o Brasil, os pais, Waldemar e Maria Nícia, decidem permanecer mais tempo no circo, e vivem no Rosário por cinco anos.

Durante esse tempo, Gê e Tereza se tornam jovens adultas e se casam, respectivamente, com Tabajara e Ary, também irmãos.

Ubirajara, que havia deixado temporariamente a itinerância, para fazer um tratamento de saúde em Ribeirão Preto, casa-se com Neide Ferlin, que passa a viver no circo.

Edson, que tinha como principal atividade no circo o trabalho de motorista de caminhão, casou-se em Ribeirão Preto, mas, sua esposa, Edith, não chegou a se envolver com o trabalho artístico. Pouco tempo depois de casados, decidiram deixar o Circo. Edson comprou seu próprio caminhão e passou a trabalhar com transporte de carga.

Sobre as mulheres que entraram para a família Pimenta pelo casamento, Gê trabalhou com números de magia - Caixa de Espadas e Mala Moscovita -, mas, seu número principal e mais longo foi o número de pombos amestrados, com o qual trabalhou por muitos anos, em circos itinerantes e, depois, ao fixar residência em São Paulo, em circos que faziam temporadas nos bairros da cidade.

O número de pombos amestrados foi criado em um processo ímpar. Não havia ninguém naquele circo que já tivesse feito o número, então, Gê e Tabajara tiveram que fazer experimentos inovadores, como criar estratégias de treinamento, adaptar técnicas de adestramento de outros animais, criar os aparelhos para a realização do número (já tinham assistido a um número, no qual os aparelhos eram movidos a eletricidade, mas, eles queriam que os próprios pombos fizessem os aparelhos se moverem). Enfim, lançaram mão de diversas linhas de conhecimento disponíveis no universo circense, da dramaturgia à engenharia, do adestramento à criação de figurinos, em um entrelaçamento que é a base do circo itinerante. Esse processo é descrito com maior detalhamento por SILVA (2021).

Tereza, após a saída da família Justino do circo, continuou atuando como musicista, tocando saxofone em um número de Excêntricos Musicais, criado em conjunto com seu marido, Ary. Ela também aprendeu a jogar Malabares, para atuar junto com ele, que já era malabarista.

Neide, esposa de Ubirajara, que entrou para o circo após o casamento, chegou a aprender Trapézio e a atuar em um número de Escada Aérea, mas acidentou-se durante uma apresentação e, como não havia rede de segurança, fraturou seriamente o braço e não voltou aos números aéreos. Mas, trabalhou como atriz em Chanchadas, também conhecidas como Comédias de Picadeiro. O circo já não seguia o modelo do Circo-Teatro, mas, em algumas regiões do país, de acordo com o interesse e receptividade dos diferentes perfis de público, incluía comédias curtas no programa do espetáculo.

A geração seguinte trabalhou em uma nova fase do circo, com a introdução dos bailados no estilo do *Music Hall*, seguindo a inovação trazida por Carola Garcia, esposa do empresário Antolin Garcia. Carola, que era a responsável pela direção artística da companhia, introduziu, no Brasil, os bailados entre números ou como prólogo de alguns números (neste caso, com figurinos temáticos, de acordo com o número introduzido). Outro circo que fez sucesso com os bailados, seguindo o estilo das coristas de Las Vegas, foi o Circo Tihany, do húngaro Franz Czeisler.

Muitos circos brasileiros aderiram à novidade e recriaram seus espetáculos, com a introdução de um corpo de baile. Assim, os bailados, que eram intercalados aos números de variedades circenses, congregavam praticamente todas as mulheres do circo e, em alguns casos, demandavam a contratação de mais artistas ou mulheres da cidade, que passavam a viver no circo se tornavam artistas circenses.

Yaralice, filha de Yara, era a responsável pelos bailados no circo de seus pais. Além de participar como dançarina, era coreógrafa, conduzia os ensaios e ainda criava os figurinos. O circo tinha uma carreta adaptada para funcionar exclusivamente como camarim, com bancadas, espelhos iluminados, e área para guardar roupas, plumas, sandálias, perucas e adereços.

Andreia, sua irmã, era dançarina e atuava como *partner* em números de outros artistas.

Gracimara (Mara Pimenta), filha de Tereza e Ary, além de dançarina e *partner*, também trabalhou no número de Excêntricos Musicais que seus pais faziam, e que foi reestruturado para incorporar a nova artista, que estreou aos doze anos, como saxofonista.

Eu, que passei parte da infância na itinerância, e parte acompanhando meus pais nos trabalhos por cachê em diversos circos na cidade de São Paulo, passei a viver uma vida dupla na adolescência, quando meu pai voltou a itinerar e, minha mãe, eu e meus irmãos, vivíamos no circo durante as férias escolares, quando, então, eu tive oportunidade de trabalhar como dançarina, no Circo di Roma, da família Robotini.

4. Considerações Finais

Este texto é o primeiro fruto dos resultados, ainda parciais, de minha pesquisa atual. E foi um exercício difícil de síntese e de costura dos vários temas passíveis de discussão. Mas, ainda que eu tenha oportunidades futuras de abordar cada assunto, cada pessoa que fez parte da trajetória circense da família, homem ou mulher, independentemente dos prazos previstos para o pós-doutoramento, é importante destacar aqui, para finalizar estas reflexões, alguns aspectos marcantes da trajetória das mulheres da família Pimenta:

A sociedade circense está inserida na sociedade em geral e, portanto, apresenta comportamentos similares, como a atribuição de papéis específicos na estrutura familiar. Mas, há diferenças muito fortes, devidas à presença essencial das mulheres como artistas profissionais, ao longo de toda a história do circo.

Os espetáculos circenses passaram por inúmeras transformações, de acordo com as mudanças culturais da sociedade em geral, com o surgimento de novas tecnologias e o contato com diferentes vertentes artísticas, na busca constante por agradar ao público. A renovação do espetáculo circense é constante, e, nesse movimento, as mulheres circenses também atuam de diferentes maneiras, em cada período, local ou perfil de circo.

A família Pimenta viveu as transformações sociais, estéticas e políticas ocorridas ao longo do século XX, e sua história nos revela pessoas extraordinárias, essa incrível gente de Circo.

Referências

PIMENTA, D. **Antenor Pimenta** – Circo e Poesia: a vida do autor de ...E o céu uniu dois corações. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo e Fundação Padre Anchieta, 2005.

PIMENTA, D. **A dramaturgia circense**: conformação, persistência e transformações. (Tese) Or. Neyde Veneziano. Campinas: UNICAMP, 2009.

SILVA, P.E. **A formação circense: saberes éticos e técnicos.** (Tese) Or. Mario Fernando Bolognesi. São Paulo: UNESP, 2021

RISO, BUFONARIA E ARTIVISMO: ESTUDOS TEÓRICO-PRÁTICOS EM PERFORMANCE POLÍTICA

Vanessa Benites Bordin¹

RESUMO

Artigo na íntegra apresentando o projeto de extensão que está acontecendo na Universidade do Estado do Amazonas, onde formou-se um grupo de estudos teórico-práticos sobre riso, bufonaria e ativismo no campo da performance política. Aberto à comunidade acadêmica da UEA, bem como a artistas, estudantes e pesquisadores da comunidade em geral da cidade de Manaus. Partimos do estudo teórico a respeito da bufonaria e do humor de denúncia do bufão e como ele se relaciona ao conceito de ativismo. A perspectiva metodológica se dá em um campo teórico-prático, onde a teoria alimenta a experimentação prática e vice-versa, a partir de questionamentos que inquietam o grupo e se fazem necessários de ser denunciados urgentemente, principalmente no contexto político em que estamos vivendo. Dessa forma, estamos no processo de criação das bufonas que irão realizar suas denúncias em atos, ações e performances em diálogo com o público, no intuito de abrir espaços de debate, reflexões e quiçá, transformação, em um ambiente onde a paródia com humor é a grande arma.

Palavras-Chave: Ativismo; Bufonaria; Riso.

ABSTRACT

Full article presenting the extension project that is taking place at the University of the State of Amazonas, where a theoretical-practical study group was formed on laughter, buffoonery and activism in the field of political performance. Open to the UEA academic community, as well as to artists, students, and researchers from the general community of the city of Manaus. We start from the theoretical study about buffoonery and the humor of denouncing the buffoon and how it relates to the concept of activism. The methodological perspective takes place in a theoretical-practical field, where theory feeds practical experimentation and vice versa, based on questions that disturb the group and are urgently needed to be denounced, especially in the political context in which we are living. In this way, we are in the process of creating buffoons who will carry out their denunciations in actions and performances in dialogue with the public, in order to open spaces for debate, reflections and perhaps transformation, in an environment where parody with humor is the big gun.

Keywords: Activism; Buffoonery; Laughter.

1. Introdução

O projeto Riso, bufonaria e ativismo: estudos teórico-práticos em performance política iniciou em agosto do ano de 2022 na Escola de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas (ESAT-UEA), aberto à comunidade de Manaus interessada na temática. O projeto é recente, porém parte da pesquisa iniciada pela coordenadora do projeto ainda em sua formação em bacharel em Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Maria no Rio Grande do Sul, posteriormente em seu mestrado e doutorado em Artes

¹ Professora adjunta do curso de Teatro e do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

Cênicas pela Universidade de São Paulo e ministrando a disciplina Elementos do Jogo do Bufão para o Ator no curso de Teatro da ESAT-UEA.

A proposta do projeto é aprofundar os estudos e reflexões a partir do diálogo entre teoria e prática, abrangendo diferentes públicos, da universidade e de fora dela, permitindo o acesso de mais pessoas à instituição, ampliando o espaço de troca de experiências e saberes entre universidade e sociedade em geral.

Para tanto, criou-se um grupo de pesquisa teórico-prático que tem como foco o estudo da performance política a partir do conceito de ativismo, analisando formas desse fazer que se dão dentro do campo do riso, refletindo sobre as possibilidades de denúncia e crítica social suscitadas pelo humor, em especial a bufonaria.

A aspiração em realizar o projeto nasceu da urgência que se percebe em abrir espaços de debate e reflexão sobre a nossa sociedade atual, que se vê em ruínas por sistemas políticos fracassados e exacerbação do materialismo histórico, em um sistema capitalista que marginaliza e exclui. Acredita-se que cada vez mais práticas que questionem o sistema em que vivemos se fazem necessárias para que, de alguma forma, sejam propostas atitudes que suscitem mudanças, partindo do individual e reverberando no coletivo, mudar a si para mudar o mundo em que se vive, através do estudo, da prática e da reflexão em um movimento de debate que preveja a dialética, onde os diferentes pontos de vistas possam ser levantados e repensados na construção de novos conhecimentos, agregando pessoas a partir do respeito mútuo.

Portanto, acredita-se ser fundamental que a universidade incentive o desenvolvimento de pesquisas que articulem ação e reflexão em contextos diversos e integrados, tornando acessível a produção de conhecimento praticada na universidade, que se engrandece a partir do diálogo entre diferentes sujeitos. Ampliando o espaço de troca de experiências entre universidade e comunidade em geral ao refletir sobre questões sociais, políticas, econômicas e culturais que engendram nossa sociedade atual, a partir de ações artísticas interventivas de denúncia que utilizem o humor e a bufonaria como mote propulsor, levando-as a diferentes locais da cidade para diferentes públicos, desta forma promovendo espaços de debates e rodas de conversa com o público para refletirmos sobre as ações artísticas a partir do que o público traz enquanto percepção.

A pesquisa com a bufonaria e o ativismo tem suscitado muito interesse da comunidade em geral, pessoas de fora da universidade me procuram para conhecer mais sobre o tema com o desejo de realizar práticas nesse sentido. Lembro da atriz manauara

Selma Bustamante - hoje falecida, que nomeia uma das salas do nosso curso de Teatro da ESAT-UEA - que veio até mim em busca do trabalho com o bufão, e juntas produzimos uma experimentação bem significativa de performance política e artista a partir da linguagem da bufonaria, que denunciava algumas situações do universo feminino com quatro bufonas em cena, intitulada As Perseguidas, o trabalho foi apresentado em alguns espaços da cidade de Manaus, mas infelizmente não seguiu adiante devido à morte de Selma.

Além de pessoas de fora da universidade, os próprios alunos do curso de Teatro da UEA tinham interesse em estudos e práticas nesse sentido, como ocorreu no ano de 2020 após eu ter ministrado a disciplina Elementos do jogo do bufão para o ator, de forma remota. O grupo ficou interessado em seguir investigando e experimentando nessa linha, assim, seguimos com os encontros de estudos e experimentações práticas depois do término da disciplina. Foi a última vez que ministrei a disciplina, já que se trata de uma disciplina optativa e nem sempre é ofertada devido a outras demandas do curso.

Enquanto artista-professora procuro realizar estudos e práticas interventivas pensando a arte de forma política. Acredito que estamos vivendo um momento atual em que é urgente a reflexão a respeito de todos os problemas sociais que estamos vivenciando, fruto de uma política de genocídio, interesses econômicos colocados acima de valores humanos e uma supervalorização do lado material da vida, com uma gigantesca desigualdade social que cresce cada vez mais, onde assuntos sensíveis não são considerados relevantes e nós artistas sofremos com isso, pois nossas produções estão muito mais no sentido de colocar em xeque valores decadentes do que gerar obras que contemplem o mercado.

Por esse motivo acredito que a universidade seja o espaço que deva incentivar esse tipo de pesquisa no campo das artes, pesquisas que se dispõem a questionar as práticas do sistema vigente e denunciá-las, pois essas ações artísticas interventivas não fazem parte do sistema mercadológico, elas não conseguem sobreviver no mercado, elas precisam ser subsidiadas por instituições que estejam realmente interessadas em apoiar projetos que busquem mudanças no cenário atual.

Assim, a criação do projeto dentro da universidade é um espaço para que possamos debater sobre questões relevantes para nossa sociedade e levá-las a público de forma artística com caráter de denúncia, suscitando a reflexão por meio do riso, em um ambiente lúdico e leve, para que juntos nos transformemos e conseqüentemente transformemos o mundo ao nosso redor, a partir de pequenas ações e posturas cotidianas.

2. A história dos bufões

O importante estudo de Mikhail Bakhtin sobre a obra literária de François Rabelais nos ajuda a compreender melhor a grande quantidade de manifestações populares e folclóricas da Idade Média e Renascimento, onde a tendência cultural se baseava no humor e no riso, com conceitos fundamentais para esta pesquisa sobre os bufões. Os conceitos enfatizados por Bakhtin nos mostram a relevância do riso para a cultura da época em contraposição ao tom sério e oficial da cultura feudal e eclesiástica do período medieval. Os bufões e bobos são figuras características do mundo romanesco de Rabelais que representam uma forma de vida do universo medieval e renascentista, fundamentais para compreender o sistema de imagens que compõem a obra do autor.

O sistema de imagens do mundo romanesco tem suas raízes na cultura cômica popular e nos ajuda como ponto de partida histórico, no entendimento de alguns dos principais elementos que caracterizam a figura do bufão. Aqui evidenciamos os seguintes: a paródia com humor, incluindo a linguagem blasfematória ou linguagem familiar da praça pública; e o princípio material e corporal, representado pelo corpo grotesco do bufão.

Nas festas cômicas populares de transição da Idade Média para o Renascimento encontramos os bufões e bobos como figuras centrais, essas festividades aconteciam nos campos e nas cidades ao lado de eventos sérios e solenes. “O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos da vida cotidiana: assim, os bufões e os “bobos” assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos”. (BAKHTIN, 1996, p.4).

Dessa forma, o humor da paródia do bufão trazia à tona a inversão das hierarquias, fazendo com que as figuras superiores (como membros da Igreja e nobres) fossem rebaixadas ao plano inferior, o que era permitido durante este período festivo, pois “o bufão e o bobo ‘não são deste mundo’ e por isso têm direitos e privilégios especiais. Estas figuras que riem, elas mesmas são também objeto de riso.” (BAKHTIN, 1988, p.276).

Os bufões e bobos conquistavam o universo sério do mundo medieval com sua paródia, colocando-se como igual, ou melhor, invertendo a hierarquia ao assumir o papel de rei, colocando-se acima do sistema que o oprimia, podendo, assim, rir desse mesmo sistema. A partir dessa informação, percebemos um potencial crítico no riso da paródia do bufão em sua origem, pois possui uma estrutura de desmoralização ao zombar do poder.

Assim, o estudo de Bakhtin nos mostra que a Idade Média, por ser consentido aos bufões fazer paródia dos cerimoniais sérios, possuía um caráter libertador, provocando uma

nova visão que trouxe a marca da dualidade na percepção do mundo: de um lado, a visão oficial e religiosa, configurada pelos valores da sociedade feudal e eclesiástica; de outro, a visão não oficial, representada pela cultura cômica popular, com seu caráter festivo e carnavalesco, invertendo a ordem social, tendo na figura do bufão a sua maior representação.

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado Feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à igreja e ao estado; pareciam ter construído ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens na Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade de mundo. (BAKHTIN, 1996, p. 4-5).

A dualidade na concepção do mundo medieval e renascentista pressupõe a ambivalência que possibilita ao bufão a experimentação com o cômico e o trágico, o sublime e o grotesco, o sagrado e o profano como elementos indissolúveis, pois essas contradições compõem o mundo. E uma não poderia existir sem a outra. Assim, as contradições é que caracterizam o homem, são elas que o diferenciam dos animais e dos seres sobrenaturais, elas trazem ao mesmo tempo o que o homem tem de mais instintivo e racional, contrapondo-se e dialogando. O corpo do bufão é constituído de contradições, relacionando-se consigo mesmo e com o outro, representando o outro, mas também negando-o ao criticá-lo, negando, com isso, a si próprio, uma vez que a contradição representa também a negação de algo.

Os personagens típicos do carnaval nas figuras dos bufões e bobos, representavam a liberdade, quando, ao romper com o caráter de seriedade medieval, revelavam novas possibilidades de relações entre os homens. A partir do humor e da diversão estes denunciavam os equívocos do sistema vigente na época.

A mentira pesada e sinistra opõe-se a intrujice alegre do bufão, à falsidade e à hipocrisia vorazes opõem-se a simplicidade desinteressada e a galhofa sadia do bobo, e a tudo o que é convencional e falso a forma sintética de denúncia (paródica) do bufão (BAKHTIN, 1988, p.278).

A denúncia camuflada pelo caráter de libertação evidencia-se com a paródia humorística, que possibilita a brincadeira durante o período festivo, representando a reestruturação dos papéis sociais.

O bufão traz em seu corpo o “princípio material e corporal” que configura a inversão do elevado e espiritual para o plano do “baixo”, que é o contato com o lado mais primitivo do homem, revelando o ridículo de figuras soberanas ao representá-las de maneira invertida, rebaixando-as por meio da paródia com humor.

Bakhtin demonstra em sua obra que foi o caráter de seriedade medieval que criou essa válvula de escape para o homem através da bufonaria e do riso. O homem necessitava, em algum momento da vida, libertar-se de todas as amarras impostas pelo sistema feudal e eclesiástico da época e encontra esse momento durante as festas populares onde podia divertir-se livremente.

3. O ativismo

Artivismo, aglutinação dos termos arte e ativismo, que pressupõe uma relação integral com a vida do artista, vida e arte não se dissociam nesse contexto. Assim, artistas são figuras políticas com pensamento político – o que transcende técnicas de atuação - que adotam uma forma de vida condizente com aquilo que pregam, utilizando a arte como instrumento para provocar transformações sociais a partir de suas convicções.

Diana Taylor, em uma conversa gravada que tivemos em setembro de 2012, na New York University, onde ela leciona, como parte de minha pesquisa de mestrado, nos fala de onde vem o termo artivismo:

O termo artista, a primeira vez que escutei foi com Ricardo Dominguez, que vem de hacktivism, com interrupções ativistas feitas principalmente pela internet. E a diferença entre o hacktivist e o hacker é que o hacktivist não danifica seu computador. E no caso do artivismo, a arte serve muitas vezes como proteção para o artista (Livre tradução desta autora).

A arte ativista que pretendemos, utiliza como “proteção” o humor da bufonaria, que possui em suas raízes o grotesco e o popular, destacado sempre por um caráter ambivalente que traz o trágico pelo cômico. O riso que desperta a consciência e, sobretudo diverte. Assim, pensamos esse artista bufão, como um artista, que deseja realizar a crítica social, a denúncia através do humor.

Dois momentos na história cultural ocidental marcam a origem do ativismo presente nos dias de hoje. Primeiro, os movimentos sociais a partir da década de 60, como a luta pelos direitos civis, as manifestações contra a guerra no Vietnã, as mobilizações estudantis de 68 e a contracultura. O segundo momento da origem do ativismo é mais recente, ligado à produção de novas tecnologias, a partir dos anos 90, que ampliam o potencial de artistas políticos com os meios de comunicação de massa, a internet e conquistas tecnológicas, propiciando as mais diferentes e inusitadas práticas, marcadas principalmente por utilizarem elementos de paródia com humor em suas realizações.

A década de 60 - podemos dizer - é o berço do ativismo, no entanto, Diana Taylor afirma que o ativismo é uma prática que já ocorre muito antes, mesmo que o termo seja mais recente, e cita como exemplo de ativismo o trabalho de Bertolt Brecht. Evidentemente, o nascer da arte ativista na década de 60 deve muito a Brecht, que influenciou e serviu de modelo para diversos artistas, entre eles Augusto Boal, um assumido seguidor da poética brechtiana de teatro. Invocamos Boal, pois é interessante perceber que aqui trazemos exemplos de artistas que vêm de países estrangeiros, mas que têm a referência do trabalho de um brasileiro como Augusto Boal.

A prática de teatro do oprimido de Augusto Boal serve de modelo para artistas, justamente por buscar a transformação social utilizando o teatro como uma arma. “O Teatro do oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É a ação em si mesmo, e é preparação para ações futuras.” (BOAL, 1975, p.19). Parece que seu trabalho é tão ou mais valorizado no exterior do que em nosso país, as práticas teatrais desenvolvidas por Boal buscam debater sobre problemas sociais convidando o público a participar das ações realizadas, podendo usar o humor ou não dentro de suas realizações. Frequentemente o humor aparece, porque mesmo que os assuntos tratados sejam sérios, a partir do momento que são colocados em um ambiente improvisacional eles acabam suscitando o espírito de brincadeira nos participantes, que têm de resgatar algo de sua criança interior para se relacionar em cena, é um dos princípios básicos para o ator, que retoma também a ideia presente no jogo do bufão. E o que mais impressiona os artistas na prática desenvolvida por Boal é a maneira como ele consegue fazer com que o público se torne um atuante, não somente espectador. O público tem a oportunidade de vivenciar a situação e pode expressar sua opinião usando o que tem de artístico dentro de si, libertando-se de seus próprios pré-conceitos e amarras físicas e psíquicas.

Diana Taylor fala sobre a grande questão que envolve o poder do ativismo na efetivação de mudanças sociais concretas. Ela diz que o artista, mais do que pretender mudar a política pública de maneira imediata, se propõe a transformar a forma como as pessoas veem determinada situação, comunicando algo ao público, abrindo os olhos das pessoas para que estejam a par de determinados equívocos. Não em um sentido moralizante, pois não diz respeito a obras de caráter de propaganda que tratam de abordar uma questão específica para transmitir uma mensagem. O diferencial do ativismo é que sua crítica abre um espaço de discussão, onde são expostas diversas opiniões.

Ernst Fischer em seu livro sobre a necessidade da arte traz reflexões acerca da função social da arte, resgatando autores como Marx e Brecht. Ele afirma que o papel ambíguo da arte não se insere somente num campo de discussão racional, mas principalmente lúdico. “A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente.” (FISCHER, 1973, p.18). Apesar de todos os questionamentos políticos que o bufão possa suscitar, ele faz parte de um universo mágico, que proporciona prazer ao espectador e ao ator.

O ativismo deve questionar de modo interventivo as relações de poder que o envolvem, sendo suas ações artísticas uma forma de resistência cultural, porque se insere numa preocupação de questionamento crítico também dos seus limites enquanto arte. Teresa Vieira em seu estudo sobre arte artista destaca:

Esta servirá para criticar (autocriticando-se) e é bifurcada em duas trajetórias: uma arte que interpreta o mundo (promovendo e forçando certas interpretações) e uma arte que se separa desta realidade (porque obscura e inútil, que nega facilitar a performatividade econômica e comunicacional dominante) (VIEIRA, 2007, p. 84).

Assim como o bufão, que crítica, revelando a si mesmo e o outro, o ativismo apresenta uma ambiguidade característica do jogo de denúncia, que é a possibilidade de trabalhar com a realidade, negando-a, logo, trazendo o questionamento para esta mesma realidade. A arte não precisa somente nascer da experiência da realidade, mas deve ser elaborada, se materializando por meio da objetividade, pois a contradição dialética e a tensão são inerentes à arte, onde a realidade é retratada dentro de um jogo cênico que ao negá-la pela representação, denuncia esta mesma realidade julgada equivocada.

Uma das características do ativismo é sair do individual para abranger o coletivo, realizando ações em espaços públicos de passagem de diferentes pessoas, deslocando a

arte e a política para o público, ou também o virtual no caso das ações realizadas através da internet.

O ativismo se mostra como um discurso alternativo de resistência contra os discursos dominantes, difundidos principalmente pela grande mídia, que se colocam como verdades absolutas. O ativista busca intervir em questões de relevância na vida social com o intuito de denúncia, buscando atos artísticos para sua realização, e assim como os bufões, pretendem derrubar as convicções mais profundas daqueles que acreditam serem os responsáveis pelo atraso de nossa sociedade atual.

4. Performance política

A definição de performance abrange um campo vasto, e não é a intenção nos deter na definição de performance e performer, como a própria Diana Taylor fala “performance, uma palavra abarcadora e indefinida, significa muitas coisas aparentemente contraditórias.” (TAYLOR, 2012, p.9). Aqui entendemos o performer, assim como o bufão, sendo aquele que realiza ações artísticas e nessa pesquisa a definição de ativista está muito próxima à de performer, pois essas realizações vêm carregadas de denúncia. Por isso, a performance é tratada como política nessa proposta do projeto.

A performance denomina-se assim a partir dos anos 1960, no entanto em finais da década de cinquenta Allan Kaprow introduz a ideia de “happening” como uma forma de performance participativa, onde público e objetos poderiam desenvolver atividades e experiências estando diretamente envolvidos. A definição do que é performance vai contra seus princípios libertários, portanto o que se pretende não é dizer o que é performance, mas sim refletir como ela se apresenta enquanto manifestação artística, propondo de certa forma uma transformação no campo das artes, mais especificamente, nesse trabalho, no campo da arte com caráter ativista.

Tendo como referência os “estudos da performance” desenvolvidos por Richard Schechner, que abolindo as técnicas do ator, caminha em direção à antropologia onde vida e arte se misturam para algo que joga com a atemporalidade, espacialidade, reflexão, autorreflexão e pensando também como na vida os rituais são performáticos e qual o peso desses rituais no âmbito social e político ao qual estamos inseridos. Falando-se do político como algo que se propõe a uma transformação, vendo sua eficácia que se dá naquilo que transforma, longe de uma abordagem panfletária ligada a noções partidárias, mas sim em

busca de formas de resistência distanciadas de formas partidárias estabelecidas e que buscam criar formas diferentes de subsistência.

A questão de abordar a performance num âmbito ativista caracterizando-se como política se dá a partir do trabalho com o bufão, onde se percebe uma força em seu caráter de denúncia que nasce da representação popular, que vem do teatro de feira e hoje se coloca como um meio de descoberta da crítica para o ator que trabalha em espaços públicos e/ou cênicos. Marvin Carlson (2010) em seu estudo sobre a performance, coloca-a dentro do universo da bufonaria, tratando-a como proveniente das manifestações populares como o circo, o teatro de feira, falando dos artistas performáticos que as representavam, entre eles cita o “jester” que representa o bufão da Idade Média ao lado de outras figuras características da época. Para o autor, o cabaré foi a vanguarda para a performance moderna, pois leva a experimentação com a paródia, a dança, a sátira política, utilizando-se das formas populares de novas maneiras. Assim, o bufão proveniente das artes populares possibilita ao ator/performer o contato direto com o público permeando o campo da performance.

No século XX a performance surge como um meio de quebrar com artes mais convencionais e vem como uma arte de revolta e experimentação que busca o provocativo, o não-convencional se utilizando da paródia e de tecnologia para confrontar os padrões culturais vigentes. Pode-se dizer que a performance tem um caráter político em si? Podemos dizer que sim, pois o político faz parte da arte.

Teresa Vieira fala sobre a importância da performance como abertura para a arte ativista como um meio utilizado por muitos artistas por ela estudados:

A década de sessenta viu nascer a performance arte, os happenings e a arte conceptual e, mais tarde, a arte feminista que através dos seus exemplos e metodologias de trabalho abririam caminho para a arte ativista e influenciaram diretamente muitos dos artistas aqui representados. (...) Também os artistas ativistas empregam frequentemente atos performativos por várias razões, mas essencialmente porque a sua simplicidade e instantaneidade convidam à participação pública e podem ainda atrair os media (VIEIRA, 2007, p.35).

Desta forma, a instantaneidade da performance pode ser incorporada à experimentação do artista, que busca o ativismo e a bufonaria para exercer seu desejo de denúncia social.

5. Considerações Finais

Partimos da pesquisa bibliográfica, para estudarmos os principais conceitos que nortearão nossa pesquisa: o ativismo, a bufonaria (que traz o riso intrínseco) e a ideia de performance política, a partir de diferentes autores e a partir do estudo de diferentes performers e grupos artísticos que realizam práticas desse sentido, analisando e refletindo sobre suas obras. Ao lado da pesquisa bibliográfica estamos realizando os estudos práticos, onde experimentamos a figura do bufão, por meio de jogos e improvisações, a partir as ideias suscitadas pelos estudos e discussões teóricas, neste sentido nos aproximamos de uma pesquisa autobiográfica e autoetnográfica, já que o corpo está no centro deste trabalho, ele é a matriz poética de criação e registro das experiências vividas, em que usufruí das contribuições etnográficas e autoetnográficas para a descrição delas.

A pesquisa autoetnográfica “permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si”. (FORTIN, 2006, p. 83). Deste modo, a autoetnografia se aproxima da autobiografia - por ser uma pesquisa do ‘eu’ - deixando transparecer o componente sensível que afeta aquele que reflete a partir de sua história de vida. Outra questão importante trazida por Sylvie Fortin é sobre a corporeidade do pesquisador, valorizando suas emoções e sensações sobre o campo, reconhecendo-as como fontes de informação “que, combinadas a outros tipos de dados, facilitarão a construção da reflexão do pesquisador.” (2006, p. 81). Portanto, valorizamos as vivências do processo que se dão no encontro entre as participantes e o público, que servem também como uma autorreflexão de nosso fazer artista.

Atualmente o grupo é formado por mulheres, assim, surgiu o desejo de pesquisarmos assuntos relacionados ao universo feminino e pensarmos possíveis inspirações femininas para as bufonas, dialogando com as diferentes culturas: popular, tradicional, de massa e inclusive erudita². Da cultura popular nos debruçamos nas imagens carnavalescas a partir de Bakhtin, indo para o âmbito do universo feminino temos como referência a figura da bruxa a partir do estudo de Silvia Federici (2017). Além das bruxas, pesquisamos o universo de algumas deusas, como Lilith, considerada a primeira mulher de Adão, a que

² Coloco como erudita aqui a obra de Hilda Hilst, por não se encaixar especificamente nem em cultura popular nem em cultura de massa, visto que estamos estudando os textos da autora a partir de sua obra intitulada ‘Pornô Chic’ (2014) que contém diferentes textos que servem como materiais para nossa criação artística: a trilogia obscena, poemas, contos e peças de teatro pornográficas.

veio do barro como ele e era rebelde. Também temos em nossa pesquisa a deusa grega do ventre, Baubo, que possui mamilos no lugar dos olhos e sua boca é uma vagina, conta piadas picantes e possui uma dança sensual. Outra mulher mitológica de nossos estudos faz parte da cosmologia do povo indígena Tikuna, ela é Mapana, a primeira mulher que existiu, desobediente e vingativa, ao ser maltratada pelo marido por não lhe dar filhos, faz com que ele engravide fecundando seus joelhos.

A partir dessas imagens arquetípicas de mulheres que fazem parte de diferentes culturas, mas que possuem traços em comum de rebeldia, sensualidade e liberdade com seus corpos e suas palavras é que as bufonas se inspiram para sua criação.

Referências

BOAL, AUGUSTO. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BAKHTIN, MIKHAIL. **A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. São Paulo: Hucitec, 1988.

BORDIN, VANESSA BENITES. **O jogo do bufão como ferramenta para o artista**. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2013. Dissertação (Mestrado em Artes).

CARLSON, MARVIM. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

FEDERICI, SILVIA. **Calibã e a bruxa**. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FISCHER, ERNST. **A necessidade da arte**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1963.

FORTIN, SYLVIE. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Editora: UFRGS, Revista Cena, Porto Alegre, n. 7, fevereiro 2009.

HILST, HILDA. **PORNÔ CHIC**. São Paulo: Globo, 2014.

TAYLOR, DIANA. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

VIEIRA, TERESA DE JESUS BATISTA. **Artivismo**. Estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural. Dissertação (Mestrado em Arte Multimédia), Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. Portugal, 2007.



8. GT DRAMATURGIA, TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

PRESSUPOSTOS PARA A ELABORAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA DE CAMPO: IRRADIAÇÃO E TRANSBORDAMENTO EM ESCRITURAS A PARTIR DO CONVÍVIO COM A COMUNIDADE DO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO SÃO PEDRO

Clóvis Dias Massa¹

RESUMO

O estudo apresenta o exame da primeira fase da pesquisa sobre dramaturgias investigativas, e aborda o trabalho de escritura no âmbito da criação dramática. A pesquisa encontra as fontes para a elaboração de uma dramaturgia baseada no trabalho de campo a partir da interação com pacientes e profissionais da saúde vinculados ao Hospital Psiquiátrico São Pedro - HPSP, em Porto Alegre. Por meio da participação na oficina de escrita dentro da Oficina de Criatividade do HPSP, a investigação constitui-se primeiramente como estabelecimento de protocolos de trabalho, cujo modo de produção de dados advém da prática de convívio permeada pela experiência compartilhada entre pesquisadores e sujeitos participantes, a ponto de se interrogar o lugar de cada um nesse espaço essencialmente relacional, indicado ora pela observação participante, ora pela participação observadora. Neste exame das dinâmicas criadoras a partir do convívio com a comunidade do hospital psiquiátrico, a irradiação e o transbordamento presentes no trabalho de campo são reconhecidos como pressupostos fundamentais no processo de escrita e reelaboração de textos, comumente atravessados pelo caráter testemunhal de seus depoentes.

Palavras-Chave: Dramaturgia de Campo; Dramaturgia Investigativa; Teatro em Comunidades; Dramaturgias de Testemunho; Hospital Psiquiátrico São Pedro.

ABSTRACT

The study presents the examination of the first phase of research on investigative dramaturgies, and addresses the work of writing in the context of dramaturgical creation. The research finds the sources for the elaboration of a dramaturgy based on field work from the interaction with patients and health professionals linked to Hospital Psiquiátrico São Pedro - HPSP, in Porto Alegre. Through participation in the writing workshop within the HPSP Creativity Workshop, the investigation is constituted primarily as the establishment of work protocols, whose mode of data production comes from the practice of coexistence permeated by the shared experience between researchers and participating subjects, to the point of questioning the place of each one in this essentially relational space, indicated sometimes by participant observation, sometimes by observing participation. In this examination of the creative dynamics from living with the community of the psychiatric hospital, the irradiation and overflow present in the field work are recognized as fundamental assumptions in the process of writing and re-elaboration of texts, commonly crossed by the testimonial character of their testimonials.

Keywords: Field Dramaturgy; Investigative Dramaturgy; Theater In Communities; Testimonial Dramaturgies; São Pedro Psychiatric Hospital.

Como ocorre com inúmeros trabalhos de pesquisa que conduzem suas práticas ao trabalho de campo, neste estudo parto de uma abordagem sobre o campo tal como ele é definido na antropologia e nos estudos sociais, considerado ao mesmo tempo como método, modo de produção de dados e experiência que procura apreender a complexidade

¹ Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e professor titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

das práticas e modos de vida da sociedade. No contexto de elaboração da dramaturgia de investigação, a ida a campo, além de ir “contra as simplificações teóricas” (FOGEL & RIVOAL, 2009) que em algum momento irrompem nas pesquisas acadêmicas, a abordagem permite aos participantes o confronto com variados pontos de vista de um determinado enfoque, na tentativa de evitar universalidades e possibilitar que a criação artística parta do concreto e do específico. Tal como ocorre com as pesquisas qualitativas, a dramaturgia de campo busca “a informação diretamente com a população pesquisada” (GONSALVES, 2001, p. 67) e exige do pesquisador um encontro mais direto. Nesses termos, considerar o campo como fundamento dessa dramaturgia é concebê-la em constante diálogo com o outro, tornando os artistas parte integrante do processo de conhecimento, fazendo deles pesquisadores que selecionam os fatos observados e os interpretam. Destaco como operações necessárias a esta constituição: partir de uma fase exploratória, caracterizar um objeto a ser pesquisado dentro de um território, confrontar-se com sujeitos de pesquisa e enveredar num processo de coleta de dados em busca da identificação de um problema.

Apesar de manter princípios comuns com práticas comunitárias que envolvem projetos culturais, esses trabalhos não tem ênfase propriamente socioartística, ainda que os pesquisadores entrem em contato com as vidas e as memórias particulares de pessoas em suas experimentações.

Por mais distante que o enfoque esteja de chegar a conclusões definitivas sobre as dramaturgias de campo, tenho como proposta identificar algumas questões que surgiram no percurso e refletir as tensões em torno deste tipo de abordagem a que proponho chamar de dramaturgia de campo.

A primeira delas diz respeito ao enfoque sobre o trabalho de campo, cuja finalidade, a meu ver, diferencia-se do que é realizado por outras disciplinas, ainda que existem semelhanças na abordagem. Johnny Saldaña² considera o etnoteatro como método de pesquisa e forma artística de investigação capaz de captar as complexidades do mundo social de uma maneira mais sutil. Visto que a arte, segundo ele, tem a capacidade de aumentar a representação e apresentação da vida social, “e se nosso objetivo de pesquisa com um projeto específico de trabalho de campo é capturar e documentar as duras

² Johnny Saldaña, professor emérito de teatro na Universidade Estadual do Arizona, estabelece o etnoteatro como método de pesquisa e forma de arte em investigação qualitativa.

realidades das pessoas com quem conversamos e observamos, então o meio do teatro parece a escolha mais compatível para compartilhar nossas descobertas e insights." (SALDAÑA, 2011, p. 15).

Em sua obra, Saldaña contextualiza o etnoteatro no terreno interdisciplinar das ciências sociais performativas, sendo conduzida por artistas, acadêmicos ou mesmo pelos próprios sujeitos participantes com a intenção de investigar uma faceta particular da condição humana e encenar para um público as experiências dessas pessoas. Para tanto, no trabalho preparatório para a produção teatral são utilizados métodos etnográficos, tais como a observação participante, a realização de entrevistas, a pesquisa de campo e a interpretação de documentos históricos que legitimam o argumento tratado, procedimentos que exigem esforços colaborativos entre o dramaturgo-pesquisador e os integrantes do processo. Para ele, o etnodrama consiste no roteiro escrito, originado de dramatizações, relatos coletados por meio de entrevistas, diários de campo, documentos de mídia, artigos de jornal e processos judiciais, o que faz com que seja considerado, por alguns autores, como subgênero do teatro documentário (SALGADO, 2013). Além disso, para Saldaña, o etnodrama não é uma "ficção criativa", pois nele há uma estreita fidelidade com as experiências vividas das pessoas reais. No entanto, ele acredita que, em essência, todos os dramaturgos sejam etnodramaturgos (*etnodramatic*, no original), pois, desde a época das tragédias gregas, a vida social tem sido utilizada como fonte para a criação.

Nesse aspecto, a performance da etnografia, concebida como consequência da etnografia crítica e pós-moderna (DENZIN, 2001), e entendida no seio de uma etnografia reflexiva, ainda que produza textos com base no trabalho de campo e esteja ligado ao que se tem "designado genericamente por 'teatro comunitário' " (SALGADO, 2013), mantém uma certa proximidade com a dramaturgia de campo dos processos de investigação aqui examinados, uma vez que ambas trabalham 'sobre' e 'com' integrantes de uma comunidade específica, pessoas que apresentam um perfil em comum em suas identidades, ou vinculadas a um grupo característico por sua raça, classe, gênero, orientação sexual, ou idade. Ao utilizarem métodos de investigação afins e buscarem modos de organização e arquivamento na coleta de dados, essas práticas se assemelham com o que chamo aqui de dramaturgia de campo. Porém, ainda que os agentes desse campo sejam os mesmos e a prática socioartística seja procedimento metodológico interacionista, considero que a prática da dramaturgia de campo, compreendida no terreno das artes cênicas, tem por principal finalidade a criação artística.

Portanto, a observação e participação vinculadas a determinados grupos sociais ficam a serviço do processo de criação e se aproximam da produção artística etnoficcional. A noção de etnoficção está baseada na interlocução entre arte, ciência e filosofia, realizada pelo cineasta e antropólogo francês Jean Rouch (1917-2004), cujo interesse pelo continente africano forneceu as bases para a elaboração de uma antropologia compartilhada, na qual é rompida a rígida linha divisória entre quem observa e quem é observado. Em filmes como *No país dos magos negros* [*Au pays des mages noirs*] (1947), Jean Rouch procurou captar a vida das pessoas retratadas do interior do próprio grupo, resultando em documentações etnográficas "submetidas a processos de "autorias múltiplas" que, ainda que orquestrados pelo antropólogo, só poderiam existir em sua relação com o grupo filmado, que opinava sobre as imagens captadas por Rouch." (LAURENTIIS, 2019, p. 116). Ainda mais em contexto de criação comunitária, em que não se transpõe as fronteiras nacionais, o outro não é mero objeto de estudo.

Sem associação, portanto, com aquele tipo novo de "antropologia de varanda" citado por Mariza Peirano, como exemplo de exagero no emprego da expressão "ida a campo" – em que pesquisadores reúnem os sujeitos em uma sala de universidade para ali darem entrevistas e depoimentos (1995, p. 36) –, a metodologia da dramaturgia de campo deve tratar os sujeitos observados como participantes, fazendo deles efetivos propositores da criação dramaturgic, destinando a eles a função de agentes colaboradores da criação textual ou, inclusive, estando presentes como atores na apresentação do espetáculo.

Embora a dramaturgia de campo não se coadune totalmente com o etnoteatro, por não limitar seu interesse na busca de um método de pesquisa etnográfica, nem esteja em perfeita harmonia com a etnoficção, segundo as premissas de Rouch, em tese mais focada no trânsito entre a ciência, a filosofia e a arte, essa prática como a concebemos aproveita procedimentos metodológicos de ambas para fundamentar seus processos criativos. Nesse sentido, a contribuição de Saldaña acerca da construção textual é inegável, com sua abordagem sobre as características do monólogo – e também – do diálogo com o investigador enquanto estruturas formais deste drama, visto que remetem à representação da interlocução com os sujeitos participantes da pesquisa.

Para Saldaña, o monólogo é a matéria-prima do estudo de caso individual na etnografia, sendo a performance solo do artista o melhor meio de expressão sociopolítica, permitindo que se exorcizem demônios pessoais por meio da catarse performativa (HORWITZ, 2002, p. 33). É comum que entrevistas individuais resultem em relatos e frases

extensas que, transcritas literalmente, devem ser reduzidas para que se tornem mais envolventes e gerem conexão com o público. Esta edição fundamenta somente o primeiro aspecto do trabalho do dramaturgo de campo, associado ao caráter *verbatim*, por meio da transcrição dos relatos, tal qual o dramaturgo de etnodrama, sendo ele não apenas "um contador de histórias, mas um recontador de histórias." (SALDAÑA, 2005, p. 20) No etnoteatro, o diálogo, forma dramática por excelência, expõe o conflito através da intersubjetividade, justapõe os relatos e os circunscreve a uma narrativa, fornecendo múltiplas perspectivas às histórias contadas. Esta construção artificial, realizada a partir de fontes variadas, coletadas até mesmo em locais distintos e tendo diferentes referências temporais, define a particularidade autoral do trabalho de composição dramaturgica.

Além disso, tanto o monólogo como o diálogo evidenciam a interação entre o pesquisador e os sujeitos participantes. Se o recurso da narração presente no monólogo expressa bem o formato de pergunta e resposta do formato de entrevista, sua presença no diálogo, por meio de seu endereçamento ao público, também se coloca como índice temporal da fase de coleta de dados.

A dramaturgia de campo, pois, está intrinsecamente vinculada à ética do grupo no qual ela se articula. A especificação do protocolo e o tipo de convívio propostos aos indivíduos ou aos integrantes do grupo escolhido são pressupostos imprescindíveis para a realização do trabalho. No entanto, mesmo com a autorização e a consensualidade dos participantes nas dinâmicas propostas, é inegável que esse aspecto ainda – e cada vez mais – possa suscitar discordâncias sobre esse tipo de abordagem.

Semelhante ao que considera Moreira Salles acerca da produção fílmica, em que a câmera se impõe como dispositivo da autoridade do realizador e capta a vulnerabilidade dos entrevistados, a natureza do documentário "não é estética, nem epistemológica. É ética" (SALLES, 2004, p. 68). Dentro dessa perspectiva, a da produção para o cinema, a recente produção de filmes documentários deixa de procurar apenas retratar o outro e passa a falar da relação com o outro, a mostrar o encontro com o outro. Nesses filmes, conforme Moreira Salles, "nasce talvez uma relação virtuosa entre episteme e ética" (p. 70), registrada durante o convívio entre ambos. A partir disso, porém, no âmbito da realização do trabalho de campo para a elaboração dramaturgica, é possível questionar o que é fundamental para garantir que as trocas entre as pessoas envolvidas sejam equilibradas na condução dessas experiências.

A relação – por vezes desconfortável – entre o dramaturgo e o sujeito do campo é permeada pelo viés paradoxal da observação participante, procedimento que pretende atenuar a postura assertiva do pesquisador que se aproveita do colaborador como simples objeto de pesquisa, com a única finalidade de produção de dados. Atento para encontrar caminhos de abordagem que favoreçam o desenvolvimento de práticas menos autoritárias e trocas simétricas, reconheço que o único mecanismo para a diminuição deste sentimento de desconforto é a necessidade de fortalecimento do ponto de vista humanista existente na colaboração entre os artistas e sujeitos durante os protocolos e convívios constituídos nos processos, equacionados dentro da moldura da criação artística. A dificuldade de legitimação do trabalho de campo no processo de elaboração dramaturgica se apresenta, por um lado como uma falsa questão e de outro por algo primordial.

Na literatura, é a autonomia relativa do campo da arte que permite a autores artistas exporem e criticarem a própria classe. Em *As regras da arte* (2002), Pierre Bourdieu mostra como, ao observar, estudar e examinar a decadência dos salões parisienses, escritores como Gustave Flaubert a transformaram em objeto artístico. No romance *A educação sentimental*, Frédéric Moreau tem sua subjetividade tensionada por diferentes campos. Como burguês, escritor e político revolucionário, o personagem tem, constantemente, que adequar suas práticas, “respondendo a demandas do campo econômico na presença de empresários e demandas do campo artístico quando se encontrava em meio a artistas” (MIRALDI, 2022, p. 10) para corresponder às exigências do contexto no qual ele se encontra. A fórmula de Flaubert, segundo Bourdieu, reside na descrição da posição de Frédéric no espaço social, por meio da “dupla recusa das posições opostas nos diferentes espaços sociais e das tomadas de posições correspondentes” (p. 44), uma relação de distância objetivadora com relação ao mundo social.

1. Escrituras de irradiação e transbordamento

O projeto Observatório de Dramaturgia Investigativa: Escrita de Trabalho de Campo em Comunidades, parte do encontro regular com participantes de oficinas socioartísticas do Hospital Psiquiátrico São Pedro para a produção de dados que nos servem de fonte para as criações dramaturgicas. Situada no bairro Partenon, a atividade

junto à comunidade do Hospital São Pedro³ ocorre predominantemente dentro da Oficina de Criatividade⁴, espaço diferenciado da instituição inspirado nos ensinamentos da psiquiatra Nise da Silveira, que oferece atividades de artesanato, pintura, cerâmica, música e teatro para usuários neuroatípicos do sistema de saúde. Neste período, os encontros semanais de escrita foram conduzidos pelas psicólogas Telma e Júlia, a partir de propostas que serviam como disparadores para a escrita. Por considerar a Oficina de Criatividade como espaço terapêutico de convívio e elaboração criativa, nosso primeiro contato foi como oficinandos do grupo de escrita, para, somente então, depois de um tempo, conhecer mais sobre alguns participantes, e também outros grupos vinculados ao São Pedro, nos aproximando em vários momentos da oficina de teatro, da oficina de música e da própria Morada São Pedro, onde alguns ex-internos foram instalados nas proximidades do Hospital e continuam a receber suporte da instituição⁵.

Essa fase da pesquisa foi particularmente importante para conhecer o campo social e seus sujeitos, bem como identificar como cada indivíduo ocupava nele uma posição. (BOURDIEU, 1983) Temas aleatórios propostos a cada encontro – como a comida ou animal de estimação preferido, o domingo perfeito, o que cada um faz para suportar a estação do ano que não se gosta, descrever a casa onde mora, escrever uma carta para uma pessoa especial ou até mesmo imaginar lugares de olhos fechados e depois descrevê-los –, geram textos de variadas extensões, uns muito curtos, lidos com dificuldade por quem tem problemas com a escrita ou a linguagem oral, outros mais extensos, explicitamente criativos e também críticos com relação a problemas sociais. Todos, porém, dizem muito sobre as pessoas participantes.

Nesses momentos, ao participarmos como oficinandos, percebemos que, ainda que tivéssemos uma formação distinta em relação aos demais, visto que alguns tinham o

³ Primeira instituição psiquiátrica de Porto Alegre, fundada em 1874, conhecida como Hospício São Pedro, denominada assim em homenagem ao padroeiro da Província, com a missão de cuidar de doentes mentais, e que nas últimas décadas passou por uma profunda transformação em consequência do movimento antimanicomial e da aprovação da Lei da Reforma Psiquiátrica (Lei nº 10.216/2001), hoje atuando como Centro de Apoio Psicossocial (CAP) e mantendo ativas ainda diversas Unidades de Acolhimento, como as destinadas para internação de dependentes químicos e pacientes com quadros clínicos agudos.

⁴ O acesso à Oficina de Criatividade foi possível graças ao NuTAL, Núcleo Transdisciplinar Arte e Loucura – Tania Mara Galli Fonseca, fundado em 2019, na UFRGS, em homenagem à pesquisadora. Tania Mara é uma das maiores referências da Psicologia Social brasileira e, desde sua criação, em 1990, manteve uma longa parceria com a Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro.

⁵ No período em questão, participaram de forma regular os alunos Anna Laura Chepp de Lima e Lincoln Camargo Speziali Pereira, bolsistas de iniciação científica (PIBIC/CNPq e BIC/UFRGS), e a aluna Mônica Borba de Rivero, bolsista de extensão (PROEXT/UFRGS).

interesse pelo aprimoramento da escrita, isso deveria ser considerado mas não chegava a ser necessariamente um diferencial. Durante a rodada de compartilhamento, quando cada pessoa lia o que tinha escrito à caneta ou a lápis em folhas pautadas, após um tempo dado para o grupo cumprir a tarefa, acabava se destacando indistintamente o trecho de qualquer um de nós, pela sua percepção aguçada da realidade, ou mesmo por sua construção poética. Mesmo que, no meu caso, houvesse um cuidado para com a escritura, cuidava para que partisse de algo que tivesse me mobilizado a ponto de ser colocado em palavras. Num dos encontros conduzidos pelas psicólogas, foram escolhidos temas entre vários cartões oferecidos para sorteio, os quais serviram de mote para as composições. Destaco aqui excertos de produções escritas a partir de temas sugeridos: um, que emprega a memória afetiva como fonte e remonta a uma lembrança do passado; outro trecho, direcionado à finalidade da escrita, talvez a única vez em que manifestei meu desejo pelo tipo de elaboração a ser feita.

Escrita, 25/05/2022: "Uma escrita criativa, que pulsa, com cor, que pega pelos sentidos, mobiliza o corpo da gente, acalma e ao mesmo tempo faz pensar. Escrita de letras unidas, juntinhas, que formam sílabas, e sílabas que formam palavras e se juntam em blocos para comunicarem ideias, desejos e temores. Em espiral, indo e vindo. E, a cada vez, produzindo novos significados." **Sabor, 25/05/2022:** Sabor da infância, de quando a minha mãe fazia um mingau de maizena pra gente, tarde da noite. Colocava num prato fundo, polvilhava com canela por cima e a temperatura aos poucos ia ficando morna pelas bordas do prato." (Clóvis)

Considero esses trechos emblemáticos quanto ao caráter aparentemente anódino das produções, sendo relevantes exatamente porque descrevem, de maneira explícita, objetivos simples que definem singularidade ao processo de escritura, em alguma medida, oriundas do desejo; e vinculadas à afecção, frutos da irradiação e do transbordamento próprios do processo de criação. Na acepção de Michael Chekhov sobre a qualidade de movimento no trabalho do ator, *irradiação* é a energia em movimento, o fenômeno de lançamento dos *raios* do corpo do ator "para o espaço em sua volta, na direção do movimento que estiver fazendo, e depois de o movimento ter sido executado" (CHEKHOV, 1996, p. 14), estando relacionada à capacidade de *dar, transmitir a outrem*. A receptividade, por sua vez, é sua contraparte, a capacidade de "captar" aquilo que chega de outros personagens, do ambiente, do público, de todos os lugares." (CHEKHOV, 2006, p. 43) De maneira semelhante como foi descrito por Michael Chekov a respeito dos processos de imaginação criadora, em que o ator deveria se perguntar em que momentos o personagem é irradiador ou recebedor, no processo de campo a inspiração é moldada pela capacidade de irradiação e recepção da relação '*com*' – e '*sobre*' – o outro. Como procedimento

metodológico acerca de uma tal dramaturgia, é importante distinguir o tipo das produções escritas, conforme a relação de interação presente nesses processos.

O primeiro deles trata de algo escrito durante os encontros (como é o caso dos exemplos dados), relacionado aos motes sugeridos por quem conduzia a oficina. O segundo tipo, o relacionado à descrição etnográfica, é a escrita oriunda do contato com o campo e do convívio com as pessoas nele inseridas. Vimos que a etnografia era fundamental à metodologia de trabalho, por possibilitar “a organização textual do visível em que uma das funções maiores é também a luta contra o esquecimento.” (LAPLANTINE, 1996, p. 29). Durante a leitura de depoimentos sensíveis, de objetivos alcançados e de sonhos ainda não conquistados, quando havia interesse em registrar o que me chamava a atenção, motivado por uma necessidade, o fazia com discrição, por meio de breves apontamentos no canto do verso da folha pautada. Anotações que confirmavam como a mente de cada um levava a lugares diferentes, e que procuravam assinalar um momento inesperado ou de extrema clareza de alguém sobre, por exemplo, a relação que cada participante tinha com o café ou outra temática cotidiana.

Sobre o meu domingo perfeito, 15/07/2022: "é acordar e fazer o desjejum com melancia bem gelada. Dar um passeio na mata em silêncio." (Oficinando A) **Qual o animal preferido, 12/08/2022:** "O ser humano, a gente gosta e desgosta." (Oficinanda A) "Quando eu estava triste, os cachorros ficavam imóveis. É verdade." (Oficinanda B) **Relação com o café, 28/20/2022:** "Café dava lucro para os sinhozinhos, os ricos, os senhores do poder. Vários ancestrais. Eu era uma máquina de café (Oficinanda A).

Não apenas a interação com os participantes da oficina e a escuta dos seus textos serviram de disparadores à criação do grupo de pesquisa, mas o nosso contato com trabalhos artísticos dos pacientes do hospital – feitos em pintura, argila e colagem. Se, por um lado, os relatos são atravessados pela angústia, sofrimento e resignação dos integrantes, e também pela manifestação do desejo de cura, por outro lado, as esculturas e pinturas multicoloridas, dispostas pelas paredes e mesas das salas, nos invocam um exercício de percepção ativa, fundamental para a compreensão do território estudado. O aspecto aparentemente abandonado e – até mesmo – em ruínas dos prédios da instituição, remete à apreensão da ausência, da rasura e do não-dito. É inegável, nesse sentido, que o vazio comunica. A expressão do silêncio e a ausência de palavras chamou nossa atenção quando um dos participantes, que pouco escrevia e quase não falava, colocou em palavras o que significava para ele o desenho produzido a partir da proposta de escrita da oficina

naquele dia. O pequeno desenho de uma casa, feito a lápis e com poucos traços na folha branca – com uma porta, uma janela e um telhadinho – demonstrava a importância que dava para o resultado de um longo esforço que durou quinze anos, assentando tijolo por tijolo aos finais de semana e feriados, com a ajuda eventual do cunhado, até a sua casa ficar pronta.

A descrição etnográfica tem por finalidade registrar o que é percebido e, também, expressar o que nos chega através de uma constatação, algo possível somente graças à sensibilidade de cada um. Este recurso contribuiu para a definição do campo de investigação (a oficina de escrita como espaço de liberdade e prática terapêutica no HPSP) e a caracterização dos sujeitos de pesquisa, servindo de material para chegarmos ao problema em torno do qual a dramaturgia seria criada.

Antes de chegar de fato na casinha da oficina de criatividade, existe uma infinidade de prédios abandonados. Vidros quebrados. Salas e salas escuras. Inutilizadas. (...) No prédio da oficina de criatividade, a coisa é diferente. Talvez porque ali seja o lugar do anti-abandono. aqui, estão todos remexendo alguma coisa, revirando alguma coisa, procurando alguma coisa, escondendo alguma coisa, encontrando alguma coisa, encarando alguma coisa. Dizem que parede tem ouvidos, mas aqui todas falam, mas não escutam. Tem uma pintura da [Oficinanda A], que é o São Pedro todo pintado de rosa. Um olhar aos prédios externos abandonados. Alguém que reimagina as cores, quer desabandonar as coisas. Dar um novo olhar (Diário de campo de Lincoln Pereira, 06/02/2023).

Essa irradiação de algo que se propaga a nós pelo contato com o outrem, o espaço e as coisas do mundo, como algo possível para elaborar narrativas a partir da materialidade do tato e do olhar, se fez presente nos trechos escritos no diário de campo, que apresentaram impressões pessoais sobre esse território em relação à situação do ser-no-mundo. Uma escrita aflorada por uma compreensão hermenêutica – conforme aponta a filosofia de Paul Ricoeur (1990), segundo acepção de Gadamer. (BONA, 2012, p. 72-3) – em vias de lidar com a oposição existente entre distanciamento alienante e pertença.

O terceiro e último tipo de texto com que lidamos é o da produção feita a partir do que transborda os limites do território investigado e é considerado enquanto dramaturgia, ou seja, de algo transposto para o universo da criação propriamente dita, segundo os pressupostos da investigação dramaturgical, no qual o campo precisava ser evidenciado como assunto reflexivo, através de marcas e fissuras reconhecíveis na própria escrita. Para Saldaña, no etnodrama, os autores podem editar os depoimentos de entrevistas numa transcrição criativa e estratégica (2005, p. 20), de modo que monólogos falados por um personagem, endereçados a outro personagem no palco ou dirigidos diretamente ao

público, como forma de revelar pensamentos falados em voz alta, não sejam propriamente reelaborados. Dentro das dinâmicas dessa dramaturgia investigativa, a escrita surge no que transborda esses limites, podendo mesmo o que chega em contato com o mundo ao redor servir à transcrição.

Faço aqui menção não apenas a temáticas comumente citadas em estudos sobre doenças mentais, de diagnósticos médicos e sintomas a eles associados, mas de noções que irrompem no contexto do depoimento, na fala ou escrita, que irradiam e são recebidas de acordo com a acepção de Michael Chekhov, para quem “receber realmente significa atrair as coisas, pessoas ou eventos da situação.” (CHEKHOV, 1996, p. 23).

Quando amanhece e já percebo o dia muito claro ensolarado, já antes de me deprimir me assusto, entro em pânico, me entristeço, pois sei que meus dias serão penosos, angustiantes, não sei o que acontece com meu cérebro que noto que quando chega o verão ou dias de sol eu me perco cada vez mais de mim mesmo.(...) **Não consigo escrever mais. Muita interferência.**” (Oficinanda A). Como disse a [Oficinanda C], frase que o Clóvis tanto gostou: **eu não consigo entrar na minha cabeça.** Nessa manhã, percebi com muita desatenção, que a maioria dos pacientes não titubeia em suas escolhas. eu, por exemplo, escolho uma, duas, três vezes o tema dos meus textos enquanto eles se concentram (Diário de campo de Anna Laura Chepp, 25/05/2022).

Como ocorre no campo das Ciências Humanas em relação ao emprego do conceito operatório (LANCRI, 2002, p. 19), no processo de elaboração da dramaturgia de campo surgem noções que passam a conduzir as propostas, não de modo fiel, como a paráfrase ou a estilização numa prática intertextual, algo próprio da abordagem etnodramática, mas como procedimento de paródia ou apropriação (SANT’ANNA, 1985) para a escrita de textos.

Como você tem se sentido?
Com frio na maioria do tempo.
Você sabe que não está presa aqui né?
Sim. A questão é que to presa do lado de fora.
Como assim?
É o lado de dentro que não me recebe. To presa fora de mim.

Eu tenho um naufrágio desenhado no peito. Mas é do lado de dentro. Fiz uma tatuagem do lado de dentro. (Lincoln Pereira, julho de 2022)

já aconteceu de você não conseguir cumprir o que prometeu?
muitas vezes.
quantas?
não sei, muitas.
então você sempre promete o que consegue cumprir.
eu posso, mas às vezes não consigo.

não consegue cumprir o que você mesmo prometeu?
não.
por quê?

Silêncio.

às vezes eu não consigo entrar dentro da minha própria cabeça.
(Anna Laura Chepp, julho de 2022)

De escritores de romance que utilizam suas memórias pessoais como fonte de escrita, a artistas da cena que realizam laboratórios de observação para mimetizarem corpos de pessoas reais e representarem situações verídicas, o referente da realidade está sempre presente nos processos de criação, sendo esses procedimentos absorvidos com o tempo e então legitimados, ainda que não estejam livres de alguma polêmica. Porém, na escrita dramaturgical, a prática da investigação e da coleta de dados pode ser vista com desconfiança.

O artista, sendo ao mesmo tempo um *insider* e *outsider* do campo, por meio do convívio numa comunidade delimitada, corre o risco de se tornar simples atravessador, como afirmou a pesquisadora indígena Edileuda Shanenawa⁶ (2022), mas é com o objetivo do fortalecimento dessas pessoas, ao trazer o perspectivismo para a produção de uma narrativa contra-hegemônica, que valorize e enriqueça essas novas epistemologias, que se almeja não a representação de uma situação, mas a presentificação da experiência, através do atravessamento, do reconhecimento do outro por si, e vice-versa, de si pelo pelo contato com o outro. De modo que, ainda que a prática da dramaturgia de campo possa ser assombrada pela posição do artista como sanguessuga, de uma espécie de parasita que se alimenta da natureza vital do outro, ou de sua variante fantasmática como esponja, daquele que absorve de maneira oportunista tudo o que passa pelo seu caminho, como contraponto, sugiro essas duas figuras como sendo mais pertinentes relacionadas a esses processos: a da irradiação, de algo que reverbera e vibra do outro em mim, e por isso mesmo do do transbordamento, do que não se contém e extrapola limites.

⁶ Durante sua fala na *Mesa Artes cênicas e os povos originários*, dentro da programação da XI Científica da ABRACE, em Rio Branco/AC, na qual participaram também Rasu Inu Bake Huni Kuí, Eldo Shanenawa, Ananda Machado, Zeca Ligiéro e Luiz Davi Vieira. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TVYNhKBNkQU>>. Acesso em 24 de janeiro de 2022.

Referências

BONA, ALDO NELSON. **Paul Ricoeur e uma epistemologia da história centrada no sujeito**. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, UFF. Orientação de Paulo Knauss de Mendonça. Niterói: 2010.

BOURDIEU, PIERRE. **As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, PIERRE. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

CHEKHOV, MICHAEL. **L'imagination créatrice de l'acteur**. Paris: Pygmalion, 2006.

CHEKHOV, MICHAEL. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FOGEL, FREDERIQUE & RIVOAL, ISABELLE INTRODUCTION, in **Ateliers du LESC**, nº33, 2009, publicado em 18/03/2009. Disponível em: <<http://ateliers.revues.org/8192>>. Acesso em: 29 de dezembro de 2016.

GONSALVES, ELISA PEREIRA. **Iniciação à pesquisa científica**. Campinas: Alínea, 2001.
HORWITZ, S. (2002, March 8). Baring it all: The actor's life in the solo show. **Backstage**, pp.32-35. Disponível em: <<https://www.backstage.com/magazine/article/baring-actors-life-solo-show-44573/>>. Acesso em 16 de dezembro de 2022.

LANCRI, JEAN. Modestas Proposições Sobre as Condições de uma Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O Meio Como Ponto Zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

LAURENTIIS, CLARA BARZAGHI DE. **Mapa Teatro: perspectivas bárbaras da violência**. Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica. Orientação de Peter Pál Pelbart. PUC-SP, 2019.

LEI nº 10.216, de 6 de abril de 2001. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/l10216.htm>. Acesso em: 08 de dezembro de 2022.

MIRALDI, J. (2022). **Limites da teoria dos campos: tensões em sua autonomia relativa**. *Educação E Pesquisa*, 48 (contínuo), e254991. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1678-4634202248254991por>>. Acesso em: 06 de dezembro de 2022.

PEIRANO, MARIZA. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995.

RICOEUR, PAUL. **Do texto à acção**. Porto: Editora Rés, 1990.

SALDAÑA, J. (2011). **Ethnotheatre: Research from page to stage**. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

SALDAÑA, J. **An Introduction to Ethnodrama**. In: Saldaña, J. (Ed.), *Ethnodrama: An anthology of reality theatre* (pp. 139 – 179). Walnut Creek, CA: AltaMira Press, pp. 1-36.

SALGADO, RICARDO SEIÇA. Etnoteatro como performance da etnografia: estudo de caso num grupo de teatro universitário português, in **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol. 2, Nº 1 | 2013, publicado em 01/04/2013. Acesso em 07/11/2022. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cadernosaa/557>>. DOI: <<https://doi.org/10.4000/cadernosa.557>>.

SALLES, JOÃO MOREIRA. A dificuldade do documentário, in Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2005, pp. 57-71.

SANT'ANNA, AFFONSO ROMANO DE. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

SHANENAWA, EDILEUDA. In **Mesa Artes cênicas e os povos originários**, XI Reunião Científica da ABRACE, Rio Branco/AC, UFAC, 14/11/2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TVYNhKBNkQU>>. Acesso em: 24 de janeiro de 2022.

ENTIDADES DE PALCO

Juliana Pamplona¹

RESUMO

Entidades de palco é uma análise dos procedimentos dramaturgicos das peças Não eu (de Samuel Beckett, 1972), 4.48 Psicose (de Sarah Kane, 1998), e Vaga Carne (de Grace Passô, 2016), com enfoque em suas respectivas proposições de figuração de personagens. A noção de “entidade de palco”, defendida por Beckett ao explicar a personagem de Não eu (figurada como uma boca, apenas), é desdobrada aqui para guiar a análise de construções de figuras cênicas que tensionam convenções do drama nas três obras em foco. Descoladas, tanto dos parâmetros de subjetividade psicológica quanto da precisão de seus delineamentos figurativos formais – pela via negativa da subtração (Beckett) ou desconhecimento de fronteiras de contenção de supostos “eus” e sua multiplicação (Kane), ou pela mutabilidade e desidentificação (Passô) –, tais entidades de palco recriam o pacto com o público. A lógica de montagem da escrita rapsódica contemporânea (Jean-Pierre Sarrazac) e a deshierarquização e reorganização dos elementos teatrais no texto pós-dramático (Hans-Thies Lehmann) são abordadas para dar a ver procedimentos que resistem a uma composição estável da figura cênica, a partir de cada peça estudada. São trazidas para a reflexão, ainda, indagações em relação as possibilidades que tais proposições de figura-personagem apresentam para o trabalho do ator, em diálogo com estudos da pesquisadora Ângela Leite Lopes; e, mais especificamente, Vaga Carne é discutida à luz do conceito crítico-político de desidentificação de José Esteban Muñoz.

Palavras-Chaves: Dramaturgia Contemporânea; Personagem; Procedimentos Dramaturgicos.

ABSTRACT

Stage Entities is an analysis of dramaturgical processes about the plays Not I (Samuel Beckett, 1972), 4.48 Psychosis (Sarah Kane, 1998) and Vaga Carne (Grace Passô, 2016), focusing on their corresponding figuration propositions of the characters. The idea of stage entity, used by Beckett to explain the Not I character (figured as a mouth), is developed to guide an analysis of constructions about scenic figures that stress drama conventions in the three forementioned plays. Detached from the psychological subjectivity parameters as well as their figurative formal alignment – by negative subtraction (Beckett) – or unknowing borders from restricting allegedly “I/me’s” and their multiplication (Kane), or for their mutability and disidentification (Passô) – stage entities recreate a pact with their audience. The logic of the assemblage in rhapsodic writing (Jean-Pierre Sarrazac), and the de-hierarchization of theatrical elements on Postdramatic text (Hans-Thies Lehmann) are looked upon as procedures that resist a stable piece of scenic figure, regarding the internal logic from each play examined. These plays are brought for thought, within the perspective of how their propositions of figure/character are disposed to the actor’s work, in dialogue with Ângela Leite Lopes’ studies; furthermore, Vaga Carne is also discussed in the light of the critical-political concept of Disidentification (José Esteban Muñoz).

Keywords: Contemporary Dramaturgy; Character; Dramaturgical Procedures.

¹ Docente nos cursos Bacharelado e Licenciatura em Teatro na Faculdade Cesgranrio. Pesquisadora, dramaturga e diretora. Pós-doutorado pela Faculdade de Letras da UFRJ, FAPERJ Nota 10. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, CNPQ.

1. Introdução

“Eu não sei mais onde ela está ou porque, do que ela sabe. Tudo o que sei está no texto. ‘Ela’ é puramente uma entidade de palco, parte de uma imagem de palco, disparadora de um texto de palco. O resto é Ibsen.”² – Beckett.

O que move o presente ensaio sobre figuração de personagens surge da citação acima, na qual Samuel Beckett responde sobre a personagem “Boca” de *Not I* (Não eu), cuja figura-imagem (PAVIS, 2017, p. 128) é apenas uma boca recortada e iluminada no espaço. Beckett faz ainda uma brincadeira, se contrapondo ao Henrik Ibsen, que se apoia em convenções caras ao drama, como identifica Peter Szondi, mesmo tratando-se de um drama moderno já em crise (SZONDI, 2001). Ibsen preza pela personagem unificada, com subjetividade psicológica e história biográfica prévia, muitas vezes minuciosa. Há no próprio fato de Beckett responder por essas supostas “faltas”, a evidência de um deslocamento em sua dramaturgia dos parâmetros da subjetividade comumente esperados na construção de uma personagem, onde o papel do ator corresponderia, segundo algumas escolas, no emprestar sua forma física para adequar pessoa-papel.

Em seu ensaio, *O Ator e a interpretação*, a pesquisadora Ângela Leite Lopes investiga modos de pensar a atuação fora dos parâmetros da subjetividade ligados “ao estágio final da tradição idealista ocidental, como expressão (teatral) máxima do sujeito”, garantido pela cena à italiana (LOPES, 2000). A autora questiona a função comumente atribuída ao ator de interpretação de um papel, sendo está apenas uma entre tantas possibilidades. Tal função está atrelada a condições históricas, com largo desenvolvimento na virada do século XIX para o XX, atentando para uma sensibilidade teatral que atravessa todos os aspectos da cena – não apenas texto, mas também atuação e demais elementos de uma encenação que devem contribuir para a produção de um “reflexo do real” no palco. Tais fenômenos abarcam também a forma como a psicologia enquanto ciência vai afetar os autores naturalistas/realistas da época, que embasavam seus modelos de adequação na ideia de subjetividade e comportamento humano. Isso nos interessa para abrir este estudo, pois a tradição hegemônica de adequação pessoa-papel está intrinsecamente apoiada na ideia de “unidade” – e, se encontramos arraigada em nossa literatura a noção de “profundidade psicológica” e até de “alma” da personagem, é seguro dizer que a

² O comentário de Beckett foi extraído de uma carta sua (16.10.1972) ao amigo Alan Schneider (HARMON, 1998). Tradução minha.

premissa da unidade formal, da figuração humana, que possui um corpo coeso, completo, informam alguns dos nossos mais resistentes legados teatrais.

Cada peça analisada aqui, apresenta suas próprias estratégias rapsódicas. Quando nos aproximamos do campo de referências contemporâneas, torna-se útil estudar a noção de figura-personagem à luz do teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007), que pensam os elementos teatrais, tais como personagem, tempo, espaço, conflito, etc., de maneira diversa da articulada pelo drama convencional, deshierarquizando-os. Veremos então como tal reorganização permite experimentações na construção de entidades de palco que extrapolam a ideia de adequação pessoa-personagem. As figuras dramáticas construídas a partir da noção de indivíduos coesos e psicologizados dão espaço a outros traços de experiência, que operam, muitas vezes (como nos casos que nos interessa aqui), uma desintegração da unidade de personagem.

As três peças-objetos escolhidas para este ensaio se aproximam também via procedimentos predominantes de dissociação. Não Eu, 4.48 Psicose e Vaga Carne, apresentam figuras que têm em comum o fato de serem cindidas (onde, por exemplo, voz e corpo se desencontram), mesmo que de maneira singular em cada caso. No verbete “Rapsódia” em O Léxico do drama (SARRAZAC, 2012, p. 153) é exemplificado um gesto rapsódico, de “trabalho sobre a forma teatral: decompor-recompôr”, a partir da figura teatral Ofélia/Electra, em Hamlet-máquina de Heiner Müller, também informada pelo procedimento da cisão, evidenciando o momento em que Electra fala através de Ofélia:

“OFÉLIA (*enquanto dois homens de jaleco de médico enrolam em torno dela e da cadeira de rodas ataduras de gaze de cima a baixo*). É Electra que fala. No âmago da escuridão. Sob o sol da tortura. (...)”.

Beckett afirma, com sua entidade de palco, uma experiência de teatralidade explícita, indo de encontro as “poéticas do real”, que usam convenções ilusionistas para forjar personagens que poderiam ter saído diretamente da vida real. Tal desvio de ponto de partida está presente também em 4.48 Psicose e Vaga Carne. As três obras oferecem operações formais de montagem do dispositivo cênico bastante autorais, fazendo seus caminhos próprios na utilização de procedimentos como o de “redução” da figura-imagem (Não eu) e “dissolução” dos contornos das figuras (4.48 Psicose), que irei expor mais adiante, além de usos diferentes da “cisão” da figura cênica, como já dito.

Ao percorrer este caminho de estudo passando por Não Eu, 4.48 Psicose e chegando em Vaga Carne nos deparamos com uma crescente implicação da voz do(a)

autor(a) na dramaturgia. Diferentemente das duas primeiras, em *Vaga carne* deve-se levar em conta também o corpo para o qual a peça foi escrita e sua dimensão performativa, onde quem escreve evidencia suas próprias marcas sociais. Na necessidade de dialogar com essa prática, nessa hora histórica, trago a noção de desidentificação, de José Esteban Muñoz, exatamente por se tratar de um conceito crítico e político. Muñoz, se dedicou a pesquisa de performances de pessoas queer e de cor, e pensava a desidentificação como uma tecnologia de sobrevivência, a partir de pontos de vista do não-pertencimento. A desidentificação poderia ser lida como um procedimento de operação formal (como outras que vemos aqui), porém extrapola seu campo para um contexto maior, pois pensa a materialidade e vivência dos corpos convocados à cena. Veremos como a desidentificação opera, mais especificamente *Vaga Carne de Passô*, não só por se tratar de uma escrita da autora/atriz para o próprio corpo e a politização consciente deste ato, mas também pela forma em que a desidentificação arma um jogo teatral complexo que dá a ver o tema-procedimento da cisão por vários ângulos.

2. Não eu

Não eu, de Beckett, chama a atenção imediatamente para a figura-imagem de uma boca recortada em cena, suspensa no ar, iluminada no meio da escuridão. O acontecimento da peça consiste numa crise de palavrório provinda dessa figura Boca. Em meio a uma torrente de pensamentos, Boca relata que uma ou duas vezes ao ano, (ela) desanda a falar, num fluxo ininterrupto que escapa de seu controle, em contraste com a sua usual mudez no resto do tempo. Este jorro de pensamentos, verbalizados de modo desconexo e ágil, compõe a ação que atravessa a peça e que testemunhamos até o apagar das luzes, ao final, enquanto Boca ainda fala sem ponto de corte, apenas gradativamente mais baixo.

A figura-imagem Boca é construída via um procedimento beckettiano usual: o de reduzir, subtrair, condensar. Nas palavras de Sarrazac, fica exposto como a condensação dos traços humanos fazem parte dessa operação: “o que está apagado (...) são os contornos tranquilizantes de uma individualidade humana que doravante deixa de poder ser considerada o centro do drama”. Não há mais estabilidade para que a unidade orgânica, biográfica e psicológica da personagem dramática se instale e permita identificação direta. Em *Não eu*, ainda, voz e corpo desencaixam-se, revelando além da condensação formal o procedimento da cisão.

A cisão pode ser percebida como um procedimento dominante, em diversos aspectos dessa dramaturgia. A voz comenta que em dado momento, que sua sensação é do “corpo todo como se (tivesse) ido ... apenas a boca” (restaria). Essa boca e a voz que vem dela não estão firmemente associadas a um corpo completo. Mesmo quando ela começa, através das palavras, a delinear a imagem de um corpo, oferecendo-o ao nosso imaginário, trata-se de um corpo desmantelado que ela não reconhece como seu. Não entende de que maneira ele se porta ou em que posição se encontra: se está deitado, de pé, sentado ou ajoelhado.

Outra cisão pode ser observada no fato dessa boca, que é também a figura enunciativa, falar em terceira pessoa. Operando uma cisão pronominal (eu/ela), descreve experiências sempre referentes a “ela”, nunca à primeira pessoa, “eu”. No próprio título: “Não eu”, já há a dissociação ensaiada, uma negação do “eu”. Há, reforçando esse sintoma, um *looping*, uma repetição de determinado trecho do texto, que chega sempre no mesmo impasse: “Eu?...Não!...Ela!” (tradução nossa). O que sugere uma falta de resolução, de entendimento (por parte de alguém – um interlocutor invisível), que nunca se completa, no que diz respeito a “quem”.

Dentre os dados que conferem algum esboço de identidade, através das palavras, estão o gênero feminino e a idade dos setenta anos, atribuídos a “ela”. A personagem, que se assusta ao calcular a idade, se apoia num indício frágil, porém lógico, de que ainda vive: escuta um zumbido constante, inegável, e isso, para ela, deve ser um sinal de que viva estaria sim. Apesar dessas características que moldam quem seria essa figura, a instabilidade formal predomina, e um dos fatores é o próprio ritmo imposto às falas, via pontuação – as reticências que sugerem o pensamento desconexo e o ato de fala tão frenético que a própria falante tem dificuldade de acompanhar mentalmente o que diz. A atriz Billie Whitelaw, que fora dirigida por Beckett numa montagem³ de *Not I*, fala em entrevista⁴ que Beckett “coloca um estado mental no palco” e que em seu primeiro contato com o texto reconheceu ali um “grito interior”. A peça deveria “atuar nos nervos, não no intelecto” do espectador.

Para explorar outros modos pelos quais o procedimento de cisão opera nesta peça, podemos observar como a figura Boca narra perceber, através das reações dos outros, que

³ Royal Court Theatre, 1973.

⁴ A entrevista foi exibida no tributo à Samuel Beckett feito pela BBC Television, 1990: *A Wake For Sam*.

o palavrório viria dela (da senhora, que ela supõe não ser ela): “uma voz que inicialmente ela não reconheceu porque não a ouvia há muito tempo ... então finalmente teve que admitir ... só podia ser a dela”. Outro exemplo similar é quando Boca descreve um choro, e percebe, novamente com atraso, que as lágrimas vem dela (da senhora, que ela supõe não ser ela): “observando sua mão... no colo (...) ... palma para cima... reparou de repente ... (...) palma úmida ... lagrimas, provavelmente ... suas provavelmente ... ninguém por ali a perder de vista”. (BECKETT, trad. FERREIRA, 2022, p. 29).

O procedimento da dissociação opera em Não eu, de modo tragicômico, jogando com a falta de percepção de uma mente que supostamente pertenceria a um corpo com o qual não consegue realizar alguma identificação. O contrário é verificável em Vaga Carne onde a Voz, desperta e consciente da alteridade, ventriloquiza um corpo dissociado de sua mente. Já 4.48 Psicose coloca o mesmo procedimento à serviço de outros jogos dramáticos, abrindo possibilidades para a multiplicação de vozes/figuras e impedindo o contorno estável delas, como veremos.

3. 4.48 Psicose

“Estou escrevendo uma peça chamada Psicose 4.48 [...]. É sobre uma crise psicótica e o que acontece na mente de uma pessoa quando desaparecem completamente as fronteiras que distinguem a realidade de diferentes formas de imaginação [...] você não sabe mais onde você termina e o restante do mundo começa.”⁵ (KANE, 1998).

Este ponto de vista da autora, que coloca em cena a lógica de uma mente psicótica, enriquece nossa compreensão quanto ao trabalho sobre a figura, aproximando-a da noção de entidade de palco beckettiana, que permite explorar traços de experiências, descolados de uma ideia de sujeito coeso. Colocar em cena o que acontece numa mente em crise psicótica é uma premissa intrinsecamente diferente do colocar uma pessoa psicótica em cena.

4.48 Psicose possui uma estrutura bastante serial que a difere do fluxo contínuo de Não eu. Tal estrutura consiste numa sequência de fragmentos intercalados com diferentes registros de linguagem (diário, diálogo, prontuário médico, números soltos na página, imagens abstratas, confissões objetivas, listagem etc.). Nos compete pensar aqui como a

⁵ Trecho extraído da entrevista de Sarah Kane para Dan Rebellato, em 1998 (Ver SAUNDERS, 2002, p. 111 – 112).

própria estrutura afeta e desestabiliza a noção de figura. Essa sequência de diferentes registros de linguagem, gera a ausência não só de uma diegese estável, mas também de um enunciador reconhecível na maior parte dos fragmentos. Como não há quase rubricas, e pouquíssimos fragmentos são dialógicos, em passagens como, por exemplo, números espalhados graficamente na página, há margem para que estes possam ser inscritos na cena de diversas maneiras. Nada no texto obriga que os números sejam ditos por alguém (um atuante) – podem ser projetados, podem estar em *off*, podem vir de uma voz que condiz ou não com uma figura em cena (caso haja alguma). Ou seja, fragmentos como o dos números espalhados na página demonstram que na ausência de enunciador ou rubricas, no uso dos elementos teatrais descolados da organização pressuposta no drama, as possibilidades de inscrições cênicas se expandem.

A abertura a uma poética teatral da perturbação (LEHMANN, 2007), do ponto de vista do texto, é desenhada em 4.48 *Psicose* a partir da indefinição de enunciadores, criando a chance de descolar palavra de imagem, corpo de voz, por exemplo. A autonomia dos elementos teatrais reorganizados permitem uma cena livre da obrigação de oferecer, aos olhos do público, um ou mais sujeitos unificados. Logo, dentre os procedimentos predominantes nesta dramaturgia, podemos observar também aqui a cisão.

“Aqui estou eu
E lá está o meu corpo
dançando no vidro”⁶
(KANE, 1998).

Ao contrário da figura-imagem, Boca, em *Not I*, cuja voz a pertence – apesar da tensão instaurada em relação a seu corpo e identidade –, em 4.48 *Psicose*, há uma problematização da percepção usual de que a palavra deva pertencer ao falante. Como vimos, a falta de enunciador estável permite que palavras, números e outros signos do texto possam estar articulados em cena de maneiras plurais. A disposição dos elementos teatrais (tais como sons, palavras, imagens) no palco, permite um pensamento curatorial em suas novas possibilidades de organização, o que podemos identificar como uma “lógica de exposição.” (LEHMANN, 2007, p. 249).

⁶ Tradução minha, obedecendo o espaçamento original. “Here I am/ and there is my body/ dancing on glass”. Ver: KANE, 2001, p.230.

Outro procedimento reconhecível é o apagamento, que gera a falta de contorno em uma ou mais figuras estáveis. Kane disse, também em entrevista para Rebellato, que não sabia nem quantas pessoas ou vozes estariam em cena. Os enunciadores (frequentemente suprimidos) oferecem uma abertura em termos de possibilidades de figuração, favorecendo montagens com vários atores, mas também solos. Podemos notar tanto a capacidade de multiplicar delineamentos e figuras quanto a de apagá-las, que a ausência de enunciador estável favorece. Pois mesmo quando o texto sugere qualquer delineamento mais reconhecível em determinado fragmento dialógico – no qual podemos intuir, por exemplo, em dado momento, uma voz de médico e outra de paciente – este delineamento é provisório (não informa o restante da peça) e instável (outras lógicas se sobreporão), pois a proposta de registros de linguagem diversos subsequentes, resistentes ao drama, segue desafiando a ideia de figura-sujeito estável.

Enquanto a disjunção opera em representações onde, por exemplo, corpo e mente não se unem, o procedimento de fusão também opera gerando dúvidas no texto quanto onde terminaria um alguém e começaria outro. “A permeabilidade dos elementos cênicos, tornando improvável a distinção entre rubricas, falas, imagens e vozes diferenciadas, é estancada no corte de uma parte para outra. Ao invés de atos, uma grafia de “---” separa um registro de voz (de escrita, de estado mental) de outro.” (PAMPLONA, 2014, p. 151).

Para dar exemplos de encenadores que tiram partido de procedimentos identificados no texto, que possibilitam a disjunção e fusão de figuras cênicas, cito a montagem de James Macdonald, de 4.48 Psicose (2000), na qual podemos ver em dado momento da peça seis figuras em cena, a partir da imagem de três atores duplicados através de um espelho situado ao fundo superior do palco. Vemos seis figuras ao todo em cena, três das quais coincidem corpo e voz (pois as outras três são apenas reflexo). E, como contraponto, cito a montagem de Claude Régy (2002), da mesma peça, com Isabelle Huppert, na qual a atriz passa quase a peça inteira sozinha e praticamente imóvel, concentrando a polifonia em sua própria voz. A matemática das vozes é operada pela via negativa por Régy, que multiplica as vozes para dentro de uma figura-imagem (fusão), enquanto Macdonald a positiva multiplicando-a para fora, gerando a imagem das três figuras repetidas, cada uma cindida em duas (disjunção).

4. Vaga Carne

Vaga Carne, de Grace Passô, tem como uma de suas especificidades o fato de ter sido escrita para que a autora também estivesse em cena como atriz, num processo informado por questões próprias: “É a primeira peça que eu foco sutilmente e objetivamente ao fato do meu corpo ser um corpo negro.”⁷. No entanto, a dramaturgia de Vaga Carne desenha uma perspectiva em desvio – que estranha, se desidentifica – para chegar no tangível da matéria.

Logo na primeira página da peça, o jogo cênico é estabelecido pela seguinte rubrica: “quem: uma voz / onde: um corpo de uma mulher” (PASSÔ, 2018, p.13). Podemos ver que a noção de espacialidade já está problematizada de saída e o procedimento de cisão voz/corpo é imediatamente reconhecido. A categoria de espacialidade subvertida em corpo desestabiliza a organização convencional dos elementos teatrais mais usuais do drama (mais diretamente: espaço e personagem). Essa entidade de palco, Voz, capaz de penetrar em diferentes tipos de matérias, animadas e inanimadas, é apresentada então como não-pertencente a espécie humana. Ela invade, por exemplo, o café, a mostarda, o pato, o cavalo etc. O acontecimento da peça, porém, gira em torno do encontro de Voz com um corpo humano específico. Voz vai se espantando ao investigar tal matéria, como esta se movimenta, suas texturas, órgãos, como experimenta as sensações humanas, e entendendo aos poucos (também através dos olhares dos outros, de fora) como este corpo se situa no mundo. Essa Voz descobrirá, enfim, mais para o final da peça, que se trata de um corpo de uma mulher; e, na última página somente, entende que, mais especificamente, uma mulher negra.

A cisão pronominal que observamos em Not I, também pode ser reconhecida aqui, na insistência da mesma dissociação eu/ela. A voz, em Vaga Carne, refere-se ao corpo da mulher como “ela” (a dona da matéria que passa a habitar). O “eu” (voz) não se confunde com “ela” (corpo), mesmo quando entende que já não pode simplesmente deixar aquela matéria: “entrei um dia no corpo de um cachorro e no primeiro latido já estava cuspidada no mundo. Mas aqui não, aqui a gente se agarra nas paredes.” (PASSÔ, 2018, p.49).

Dos jogos com a teatralidade que o procedimento da cisão permite em Vaga Carne, podemos destacar aqui o ventriloquismo que sublinha a dissociação voz/corpo que é

⁷ Em um dos episódios da Série documental Afronta! (Vicente, 2017), que é sobre Grace Passô.

inaugurado pela Voz ainda no escuro, no início da peça, na medida em que está ativa o espaço cênico: “A primeira ventriquilização é, então, a do espaço cênico por (essa) voz acusmática, desmedida, insurrecta, que se projeta voraz no sentido de toda e qualquer matéria” (SÜSSEKIND, 2022, p. 634). Voz, se gabando de suas experiências versáteis no quesito de invasão de matérias, dá a ver sua capacidade mutável, convidando o público a imaginar diferentes sensações a partir de uma perspectiva não-humana.

Num segundo exemplo predominante na peça, Voz passeia pelo corpo da mulher, já em evidência, iluminado no palco (mesmo que, por vezes, apenas parcialmente) e assim, desencadeia ações que ativam essa matéria ocupada, por exemplo, na brincadeira de “ventriloquizar” partes segmentadas do corpo, passa a mexer separadamente – olhos, cabeça, braços, etc. Em dada hora, este jogo (que sublinha a cisão voz/corpo) se expande, conforme a Voz interpela o público: (enquanto balança a cabeça) “Ela está balançando a cabeça? Eu estou tentando daqui. Esta mulher está balançando a cabeça? Essa espécie de sino, espécie de grande capela. (...)”. A ação dá um novo papel ao olhar do público ao pedi-lo que, com sua visão de fora, confirme se o movimento está de fato ocorrendo.

Em terceiro lugar destaco um outro jogo da Voz com o público, em que a alteridade é evidenciada já em nova configuração performativa. Esse exemplo revela os rasgos na dramaturgia para uma participação falada do público, o que não suspende a dimensão ficcional do jogo, apenas expande a abertura do acontecimento teatral para o acaso, uma vez que, a cada apresentação, as palavras e modos de verbalizá-las mudam. Voz em sua ação de tentar fazer a carne dizer, sem sucesso, solicita aos espectadores palavras para “ocupar” aquele corpo. Cria-se uma dinâmica onde o público sugere palavras para que ela, Voz, repita indeterminadas vezes, experimentando-as a partir daquele corpo. Maria Altberg, trazendo dados sobre o processo de criação de *Passô*, contribui também com a seguinte reflexão:

“Grace incluiu na peça (...) um procedimento que já havia experimentado enquanto performance em 2017 a convite do projeto Polifônica Negra. O trabalho consistia em repetir durante 15 minutos a palavra macaca. A reiteração exaustiva leva a uma desconstrução do significado da palavra e desvia a atenção para a materialidade da voz e sua ligação com o corpo, produzindo um efeito de porosidade da palavra falada. Se a palavra é um elemento político do contemporâneo, o gesto de desmontagem de Grace caminha em um sentido decolonial de seus significados, procurando descolonizar também a escuta (ALTBURG, 2021, p.82).

Voz mastiga as palavras até que seus sons ganhem o lugar de “*chora-grafia*” (LEHMANN, 2007, p. 247), dessemantizando-as. Este movimento nos faz lembrar da conversa inaugurada no início da peça, que pressupunha o deslocamento unilateral da entidade de palco Voz, que falaria a uma plateia de humanos, na língua humana, apenas porque humanos “são tão egoístas, só entendem a própria língua”. No entanto, o jogo estabelecido nesta passagem faz com que o uso das palavras, vindas “de fora”, percam a força teleológica.

O olhar do público, quando trazido a consciência diversas vezes na peça, não é neutro. Por vezes é identificado no público um Outro que julga, o olhar dos “bichos ferozes” lá de fora. Podemos considerar a hipótese da desumanização do que não é um igual – o olhar que desumaniza, o que torna esse ato de desmonte das palavras também um tipo de insurreição. Uma estratégia usual em ativismos minoritários é a da reapropriação de palavras antes consideradas xingamentos, dirigidas às pessoas racializadas e LGBTQIA+, pela própria comunidade alvo (como as palavras “sapatão” ou “bicha”, que foi reivindicada por movimentos afirmativos, anti-homofobia). As palavras, que são reapropriadas pelos sujeitos antes atacados por elas, em seu novo uso subversivo têm seu sentido, antes pejorativo, reciclado.

Nas palavras de Soraya Martins: “Quando se fala de direito à existência, à voz (ou melhor, direito a ser escutada), se fala de lugares sociais, de como certos lugares são invisibilizados, as diferenças são vistas na sua negatividade e significam desigualdade, de como só um grupo específico está autorizado a falar.” (MARTINS, apud. PASSÔ, 2018 p.7) Poderíamos ler esta peça a partir do perspectivismo, observando a Voz tomando consciência da especificidade do corpo, e desmanchando o delírio do “universal”. Na série *Afronta!*, Passô diz que os corpos negros “são corpos políglotas”, precisam saber a língua do outro para sobreviver. Tal estratégia parece ter sido empregada também pela Voz que fala com a plateia, e revela: “Há outras formas de vida e isto é necessário ser dito” (PASSÔ).

Para se tocar na importância da materialidade do corpo, o fator do estrangeirismo à mesma é ressaltado ao longo da peça, aumentando assim, também, a alteridade em relação ao olhar que tenta defini-la. Como ensina Bertolt Brecht, o estranhamento renova a nossa capacidade de espanto. Porém, diferentemente do estranhamento brechtiano, aqui não se trata do deslocamento do inserido que se afasta para ver algo criticamente. O deslocamento implicado na categoria de desidentificação de Muñoz, surge da condição de não-pertencimento, de quem desenvolve o olhar que permite lidar com o que não pode se

identificar. É menos sobre o movimento de “sair” para estranhar (o efeito V), e mais sobre “estar” sem pertencer e as estratégias que isso ativa.

Muñoz usa a noção de desidentificação para pensar performances de minorias políticas, e exemplifica seu ponto com o “hey, you there” (“ei, você aí”) típico das propagandas norte-americanas, que tem o telespectador/consumidor normativo como alvo, e, portanto, o receptor desse “você” nunca é a pessoa “queer” e/ou “de cor” (MUÑOZ, 1998, p.3). O pensamento crítico-criativo que provém da desidentificação, vem de uma laboração extra, da parte do sujeito desencaixado, para lidar com o mundo. Tecnologia de sobrevivência é escutar a cisão/desencaixe da experiência, e é o que parece fazer Voz, no corpo de uma mulher negra, alvo de olhares, alvo de uma bala que se encontra alojada em sua carne. Como corpo tangível, ela está ligada a uma espacialidade, um fora (suprimido na rubrica inicial), que informa também sua relação com o mundo.

5. Concluindo

As três peças-objetos estudadas permitem – cada qual a sua maneira – pensar modos de construção de entidades de palco, como figuras que substituem a noção de “sujeito coeso”. Como vimos, tais dramaturgias renunciam a uma figuração usual de personagem, o que afeta necessariamente o ponto de vista do atuante. O ator/performer ao se aproximar de um texto que não lhe oferece a personagem-pessoa unificada, encontra um campo aberto para explorar outras formas de criação e percepção do que pode ser atuação teatral.

Retomando a indagação de Lopes quanto ao que pode o ator para além da função de “interpretar” um papel, podemos pensar no âmbito do texto teatral contemporâneo (mas não só), como autores como os que acompanhamos neste ensaio convidam o atuante a experimentar outras formas de criação. Not I, 4.48 Psicose e Vaga Carne, abrem horizontes transfigurando um elemento do teatro que é tradicionalmente informativo de parâmetros de atuação: o da personagem.

A reorganização dos elementos teatrais nas proposições rapsódicas vistas aqui, instigam a pensar estratégias de elaboração de figuras cuja teatralidade pode ser explícita, sem o ocultamento do artifício, tal como as convenções do drama exigem. “O teatro do drama da *mise-en-scène* do significado do texto não permite que a semiótica auditiva se afirme como elemento autônomo” (LEHMANN, 2007, p. 258,). Tendo a cisão como um

procedimento que atravessa as três peças, foi possível também perceber como o uso que cada autor(a) faz, de um mesmo procedimento, constrói jogos cênicos tão distintos.

Por fim, trazer o conceito de desidentificação de Muñoz, para pensar a performatividade no teatro de Passô, se fez proveitoso não apenas porque a autora/performer escreve a partir de suas próprias questões, mas também por armar uma dinâmica de jogo que elabora esse não-lugar (de onde o olhar, via cisão, brota), nesse experimentar o mundo pelo desvio. Como diz Passô, sobre o corpo testemunha: “a memória, a história daquele corpo, sobrevive nele.”⁸. Quanto a Voz, voraz e desmedida, personagem não-humana que “tudo” pode, podemos traçar uma analogia ao que também pode uma voz de autora. Vaga Carne articula e tematiza esse deslimite da imaginação/ficção, unido a experiência política coletiva que é o corpo presente no teatro.

A potência da voz que assume qualquer forma (tematizada por Passô) está também no grão da escrita, que permite criar mundos possíveis para o fragmento de figura Boca em Not I, as figuras indefinidas de 4.48, e, claro, na entidade de palco não-humana que faz a matéria em Vaga Carne falar.

Referências

ALTBURG, MARIA. Matula cheia de voz: a voracidade vocal de Grace Passô em Vaga carne. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 74-92, jan.-jun, 2021.

BECKETT, SAMUEL. **Not I**. London : Faber, 1973.

BECKETT, SAMUEL. **Vozes femininas: Não eu; Passos, Cadência**. Trad. Fabio Ferreira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

HARMON, MAURICE (ed.). **No Author Better Served: the Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider**. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

KANE, SARAH. **Sarah Kane: Complete Plays: Blasted; Phaedra's Love; Cleansed; Crave; 4.48 Psychosis; Skin**. Contemporary Dramatists. Methuen Drama, 2001.

LEHMANN. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, L. ANGELA. **O Ator e a interpretação**. In: Revista Folhetim – Teatro do pequeno gesto, n.6, jan-abr, 2000.

⁸ Também presente na Série documental Afronta! (Vicente, 2017).

MUÑOZ, JOSÉ ESTEBAN. **Disidentifications. Queers of color and the performance of politics.** Minneapolis: University of Minesota Press, 1998.

PAMPLONA, JULIANA. **Transtornos dramáticos: temas-procedimentos nas peças de Sarah Kane.** Rio de Janeiro, tese de doutorado PPGAC/UNIRIO, 2014.

PASSÔ, GRACE. **Vaga carne.** Belo Horizonte: Javali, 2018.

PAVIS, PATRICE. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo.** 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ROUBINE, JEAN-JACQUES. **A Linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SARRAZAC, J.-P. **O futuro do drama.** Porto: Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, J.-P. **Léxico do drama moderno contemporâneo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SUSSEKIND, FLORA. **Coros, contrários, massa.** Recife: CEPE, 2022
2022.

SAUNDERS, GRAHAM. **Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes.** Manchester: Manchester University Press, 2002.

SZONDI, PETER. **Teoria do drama moderno [1880-1950].** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

FILMOGRAFIA

BBC Television Production. **A Wake For Sam.** UK, 1990.

VICENTE, JULIANA. **Afronta!** Brasil, 2017.

O LUGAR DA VIOLÊNCIA NAS DRAMATURGIAS CONTEMPORÂNEAS DA AMÉRICA LATINA (MAGNOLIA PERDIDA EM SUEÑOS- ANTIGONA FURIOSA)

Yenny Paola Agudelo¹

RESUMO

O presente artigo visa estabelecer algumas relações existentes entre a dramaturgia da América Latina e a violência como tema constitutivo da história do continente – ditaduras, violação de direitos humanos, extermínio de povos indígenas e comunidades inteiras, entre outros. A partir de dois textos específicos, *Magnolia Perdida en Sueños* (2008) de Ana María Vallejo (1965-) e *Antígona Furiosa* (1985-1986) de Griselda Gambaro (1928-). Pretende-se destacar esses aspectos marcantes na dramaturgia das autoras em relação à história de seus países, Colômbia e Argentina, respectivamente, levando em consideração os elementos estruturais e temáticos da dramaturgia.

Palavras-Chave: Dramaturgia feita por Mulheres, Dramaturgia Latino-Americana, Violência na Dramaturgia.

ABSTRACT

This article aims to establish some existing relationships between Latin American dramaturgy and violence as a constitutive theme of the continent's history – dictatorships, violation of human rights, extermination of indigenous peoples and entire communities, among others. From two specific texts, *Magnolia Perdida en Sueños* (2008) by Ana María Vallejo (1965-) and *Antígona Furiosa* (1985-1986) by Griselda Gambaro (1928-), it is intended to highlight these remarkable aspects in the dramaturgy of the authors in relation to the history of their countries, Colombia and Argentina, respectively, taking into account the structural and thematic elements of the dramaturgy.

Keywords: Colombian Playwrite, Latin American Playwrite, Playwrite and Violence.

América Latina é um continente construído em meio de múltiplas formas de violência. Desde o momento da colonização, massacres, extermínios, estupros e múltiplas violações dos direitos humanos marcaram nossa história. Dessa forma a guerra e o derramamento de sangue de muitos inocentes tem constituído nosso imaginário coletivo, nossas visões de mundo e nossa idiosincrasia. Assim essa presença de diferentes formas de violência no continente definiram modos de pensar as coletividades, e por sua vez criaram as manifestações artísticas que retratam esses momentos nas sociedades – é o caso de artistas como, Guayasamín (1919-1999) , Débora Arango (1907-2005), Víctor Jara (1932-1973), Mercedes Sosa (1935-2009), Fernando Botero (1978-), Susana Baca (1944), Lola Álvarez Bravo (1903-1993), Piedad Bonnett (1951), Doris Salcedo (1958-) entre outros. Assim, grande parte dos artistas, não somente cênicos, e suas obras, foram influenciados e diretamente afetados pela situação política e social de seus contextos, tornando-se testemunhos fundamentais nos processos de recuperação da memória histórica dos países. Exemplo do anterior é o trabalho realizado pela Comissão da Verdade na

¹ Atriz, dramaturga, doutoranda em Artes da Cena- UNICAMP. Bolsista CAPES.

Colômbia², onde muitos desses artistas locais foram convocados para realizar os processos de esclarecimento da verdade e busca de justiça no âmbito do conflito armado do país, e o caso de: Álvaro Restrepo (1957-), Andrea Echeverri (1965-), Cesar Lopez (1930-), Doris Salcedo (1958-), Alejandro Restrepo (1959-), Liliana Ángulo (1974-), Víctor Gaviria (1959-), entre outros..

Este panorama violento e a presença da arte e dos artistas, na construção da memória histórica, não pertence apenas a um país, pertence a todo o continente e sem dúvida marcou a história da arte e da cultura dos povos. No teatro e na dramaturgia este tema tem guiado a escrita de muitos autores e autoras. Para o caso particular deste texto, apresentaremos o caso de duas dessas artistas/dramaturgas, que encarnam nas peças parte dessa história da América Latina a partir das suas experiências nos seus países de origem, Ana María Vallejo com *Magnolia perdida en Sueños* e Griselda Gambaro com *Antígona Furiosa*. As peças mencionadas propõem tanto na estrutura dramática quanto na temática uma exploração do contexto das autoras, no caso de Gambaro o panorama argentino no meio da mais recente ditadura militar no país (1976-1983) e no caso de Vallejo o contexto dos anos 80/90 na Colômbia.

Griselda Gambaro, dramaturga argentina nascida em Buenos Aires, autora de mais de uma dezena de peças teatrais, escritora de obras proibidas durante a ditadura de Jorge Rafael Videla (1925- 2013). Livre pensadora que, por seus ideais e obras artísticas, foi forçada ao exílio na Espanha, depois de ser ameaçada pelo conteúdo das suas obras artísticas. Volta novamente a seu país natal nos momentos finais da ditadura e continua retratando na escrita o que acontece em seu país (GAMBARO, 2016, p. 320). As obras de Gambaro, além de obras de ficção, tornaram-se obras de interesse histórico devido aos temas que desenvolve. Mauricio Kartún (1946-) dramaturgo argentino, referiu-se a ela como “uma verdadeira iluminadora” que enfoca suas obras em temas vitais como: a opressão, a

² A comissão da verdade foi formada após a assinatura dos acordos de paz entre o governo colombiano e os guerrilheiros das FARC em 2016. “No âmbito do Acordo Final para o término do conflito e a construção de uma paz estável e duradoura, assinado entre os Governo da Colômbia e as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia - Exército Popular FARC -EP, por meio da Lei Legislativa 01 de 2017 e do Decreto 588 de 2017, da Comissão para o Esclarecimento da Verdade, a Coexistência e a Não Repetição, a título temporário e extrajudicial mecanismo do Sistema Integral de Verdade, Justiça, Reparação e Não Repetição, para conhecer a verdade do ocorrido no âmbito do conflito armado e contribuir para o esclarecimento das violações e infrações cometidas durante o mesmo e oferecer uma ampla explicação de sua complexidade para toda a sociedade”. Disponível em: <<https://comisiondelaverdad.co/la-comision/ques-la-comision-de-la-verdad#:~:text=%E2%80%9CSomos%20una%20Entidad%20de%20Estado,las%20bases%20para%20la%20no>>. Acessado em: 13 de julho de 2022 às 10:15.

violência e a impossibilidade de comunicação que se desdobram em sua obra como uma revelação grotesca sobre a condição humana (KARTUN, 2021).

Antígona Furiosa obra de Gambaro, é uma versão da história de Sófocles, a autora decide desenvolver a peça depois de que Antígona morre. Assim Antígona revive após o suicídio, para continuar com o propósito que tinha inclusive já na versão de Sófocles: enterrar o irmão dela, Polinices, que foi condenado por Creonte a não ter enterro após ter se revelado contra o Estado. Diferente da história de Sófocles, *Antígona Furiosa* possui três personagens: Corifeo, Antínoo e Antígona, alguns personagens serão recriados no palco por eles para lembrar acontecimentos passados ou situações futuras mas toda a história é recriada por eles. Na história de Gambaro, a luta e o sofrimento de Antígona para enterrar dignamente o corpo do irmão e a impotência de não poder evitar o sofrimento das pessoas que quer, são protagonistas em termos temáticos. A história termina novamente com a morte da protagonista e de todos os personagens que morreram na história de Sófocles, mas com uma ideia cíclica de que ela voltará e toda vez que ela voltar o drama acontecerá do mesmo jeito, mesmo que aconteça em outro contexto, como na peça de Gambaro a história será sempre a mesma e o final também.

Existem elementos fundamentais na peça de Gambaro que constituem a identidade da obra ao redor da violência, por exemplo, a localização dos personagens no contexto de Buenos Aires na época da ditadura; de fato a peça começa com Antínoo e Corifeo bebendo café em um bar que pelas descrições poderia ser um típico café *bonaerense*, quando ressaltam nas falas deles a importância de esquecer o passado para viver – uma referência de apagar a memória histórica para criar outra totalmente diferente: Corifeo – (...) Recordar muertes es como batir agua em un mortero (...) (GAMBARO, 2016, p. 317)³.

Elementos como o uso de diálogos cotidianos e próprios da sociedade argentina, a menção de lugares históricos, as falas coloquiais, a presença constante da morte, os desaparecidos que são mencionados na obra em repetidas ocasiões, os corpos insepultos depois de uma guerra, a constante ratificação de manter presente a memória do que a sociedade viveu e a importância de não esquecer, a insistência em lembrar que existem lutas entre o Estado e parte da sociedade que geram centenas de mortes de inocentes, a necessidade de infringir uma lei quando é injusta e atinge inocentes, o imprescindível de lutar contra as injustiças mantendo a dignidade até o fim para criar uma sociedade mais

³ Corifeo: (...) Lembrar de mortes é como agitar água em um pilão (...) Tradução nossa.

igualitária e menos violenta, entre outros, permitem que a obra de Gambaro seja lida através dos olhos da sociedade argentina da época em que se enquadra, mas também mantém a universalidade na medida em que o conflito da peça concentra-se na defesa dos direitos humanos e na exigência de justiça, sem importar o que custar.

Antígona - Que las leyes, ¡Qué leyes!, me arrastran a una cueva que será mi tumba. Nadie escuchará mi llanto, nadie percibirá mi sufrimiento. Vivirán a la luz como si no pasara nada. ¿Con quién compartiré mi casa? No estaré con los humanos ni con los que murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo, en vida (GAMBARO, 2016, p. 324)⁴.

O Fragmento anterior apresenta uma constante na peça, a necessidade de exigir descanso para os mortos, além de Antígona que já voltou em forma de fantasma, as figuras espectrais de personagens como Hemon, Édipo e Jocasta ratificam o desejo de mostrar tragédias familiares como parte da vida e uma sociedade em guerra e de mortes que poderiam ter se evitado. Alusões às centenas de desaparecidos que não têm descanso porque não há corpo para enterrar, são persistentes no texto, não somente a figura da morte está presente, mas também a figura das centenas de desaparecidos que, como na ditadura Argentina, jamais foram encontrados, inclusive até hoje.

Desse modo possivelmente um dos elementos mais importantes da peça é a morte e o sofrimento cíclico de Antígona, que já estando morta no início da obra, volta sempre como símbolo e prova do desejo de enterrar o irmão e exigir justiça as vezes que seja necessário, mesmo que ela morra mil vezes e não consiga enterrá-lo voltará as vezes que for preciso para tentá-lo de novo. Em Antígona Furiosa o corpo de Polinices é violentado e despedaçado, mas não consegue ter descanso porque não tem um funeral digno ou um lugar para seus restos mortais, o corpo continua exposto e sem descanso. Antígona é convocada por seus impulsos, crenças e afetos a enterrar o corpo do irmão, mesmo que seja proibido, mas não consegue fazê-lo, pelo contrário é punida e novamente obrigada a se matar, tanto no caso do corpo de Polinices quanto o corpo de Antígona transforma-se em símbolo de humilhação, dor, vingança e lugar de inúmeras violências ante o incumprimento das leis terrenais e do Estado.

⁴ Antígona - Que leis, que leis! me arrastam para uma caverna que será minha tumba. Ninguém vai ouvir meu choro, ninguém vai perceber meu sofrimento. Eles viverão na luz como se nada tivesse acontecido. Com quem vou compartilhar minha casa? Não estarei com humanos ou com aqueles que morreram, não serei contada entre os mortos ou entre os vivos. Vou desaparecer do mundo, ainda viva. (Tradução nossa)

Antígona -¿No terminará nunca la burla? Hermano, no puedo aguantar estas paredes que no veo, este aire que oprime como una piedra. La sed. (Palpa el cuenco, lo levanta y lo lleva a sus labios. Se inmoviliza) Beberé y seguiré sedienta, se quebrarán mis labios y mi lengua se transformará espesa en un animal mudo. No. Rechazo este cuenco de la misericordia, que les sirve de disimulo a la crueldad. (Lentamente, lo vuelca) con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente, Hemón, iré a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no lo supe. Nací, para compartir el amor y no el odio (Pausa larga) Pero el odio manda (Furiosa) ¡El resto es silencio (Se da muerte. Con furia)⁵ (GAMBARO, 2016, p. 324).

O fragmento anterior corresponde ao final da obra, Antígona se mata, relembra suas lutas e relembra seu destino que foi previamente marcado e que se repetirá continuamente. Como na versão de Sófocles, Antígona é levada ao suicídio após ser condenada à morte, a diferença na versão de Gambaro é o fato de que Antígona está morta desde o início e ainda vemos o suicídio no final da peça, mas se percebe que voltará da mesma forma e viverá as mesmas coisas até que seu irmão Polinices descanse em paz.

Ana María Vallejo nasceu em Medellín- Colômbia é dramaturga, diretora, atriz, professora e roteirista. Desenvolveu seu trabalho artístico no meio das constantes ondas de violência que ocorreram na Colômbia, em peças como *Pies morenos sobre piedras de sal* (2013), *Pies hinchados* (2002) ou *Pasajeras* (2000), é possível observar a sutileza com que Vallejo retrata o contexto de guerra e hostilidade que afeta os personagens e que por sua vez os configuram como seres anódinos e sem tranquilidade. A dramaturgia de Vallejo é diversa formal e tematicamente, tem uma relação próxima com sua trajetória de vida, seus múltiplos trabalhos e seus estudos fora da Colômbia. É talvez essa mistura de culturas que faz sua dramaturgia ser tão particular e caracterizada pela descrição dos espaços (AGUDELO, 2020, p.38), de fato os espaços naturais recriam atmosferas do país, as temáticas contêm esses trânsitos entre um cidade e outra é uma constante na sua dramaturgia é o vazio dos personagens produto de sua intranquilidade no espaço que vivem.

Magnólia perdida en sueños é a história de uma mãe em seu leito de morte que lembra ou sonha acontecimentos do passado que marcaram sua vida. Neste momento final

⁵ Antígona - A piada nunca vai acabar? Irmão, não suporto essas paredes que não posso ver, esse ar que oprime como uma pedra. A sede. (Ela apalpa a tigela, levanta e leva aos lábios. Se imobiliza). Beberei e continuarei com sede, meus lábios se quebrarão e minha língua se tornará um animal mudo. Não. Eu rejeito esta tigela de misericórdia, que serve como um disfarce para a crueldade. (Ele vira lentamente a tigela) com a boca molhada de minha própria saliva irei para a morte. Com orgulho, Hemon, irei para a minha morte. E você virá correndo e enfiará sua espada. Eu não o soube. Nasci para compartilhar amor e não ódio (longa pausa) Mas o ódio manda (Furiosa) O resto é silêncio (Se mata. Com fúria) (Tradução nossa).

da vida dela, seus familiares a acompanham e em meio da agonia de Magnólia os outros personagens relatam parte de suas vidas vazias e solitárias. De forma que não somente a história da protagonista é construída, mas o cruzamento dessa história em relação aos demais personagens.

A peça ocorre em um ambiente em degradação permanente, um bairro periférico de Medellín, na década de 90, afetado pelo tráfico de drogas e por vinganças constantes entre alguns moradores da região. Motivo pelo qual as personagens listam diariamente e em cada cena os novos mortos no bairro, falam das façanhas sangrentas dos pistoleiros que conhecem, de suas aspirações de conseguir dinheiro facilmente como os famosos gangsters locais e o sonho de viver posteriormente fora do país. Essas características anteriores, além de darem identidade a peça, refletem o pensamento coletivo que circulava na Colômbia naquela época devido ao crescimento do tráfico de drogas e à violência desencadeada contra a população civil. Imaginários como a ideia de conseguir dinheiro em excesso e a vontade de viajar para os Estados Unidos com o propósito de realizar "o sonho americano" permeia os diálogos dos personagens baseados na realidade colombiana, como é mencionado no trecho a seguir.

Voz de la madre: Entonces es verdad que a mi hermano Antonio le cortaron la cabeza. ¿Pero cómo puede ser que a mi hermano Antonio le hayan cortado la cabeza? ¿Quién le mata a uno los hermanos? No le digan a mi madre que a su hijo alguien le cortó la cabeza, esas cosas no se le dicen a una madre, no. ¡No Berenice! No le pongan traje oscuro a mi hermano, que en Barrancabermeja el paño no le gusta ni a los muertos ¿Por qué no puedo ver claro? Si ni siquiera estoy llorando⁶ (VALLEJO, 2008,P.20).

Na mencionada peça há uma alusão constante à degradação de corpos atravessados por doenças, loucuras, abandonos, mortes e agonias, o que também reflete a opressão gerada pelo contexto na vida dos personagens e a desolação em que tentam sobreviver lembrando sempre essa tensão constante entre a vida e a morte. É necessário mencionar que durante os anos noventa devido ao narcotráfico, a Colômbia teve uma exacerbação da pobreza, da violência e da desigualdade social, gangues criminosas tomaram o país devido aos crescentes cartéis de drogas, como o *Cartel de Medellín* liderado por Pablo Escobar, o crescimento dos Cartéis no país teve incluso cumplicidade

⁶ Voz da mãe: Então é verdade que o meu irmão Antonio cortaram-lê a cabeça. Mas como é possível que cortaram a cabeça do meu irmão Antonio? Quem nos mata os irmãos? Não falem pra minha mãe que alguém cortou a cabeça do filho dela, essas coisas não se falam pra mãe, não. Berenice não! Não ponha terno escuro em meu irmão, porque em Barrancabermeja o pano não gosta nem para os mortos, por que não consigo ver direito? Se nem estou chorando (Tradução nossa).

com o governo nacional (CNMH, 2017). Esta situação diretamente afetou a população civil, deixando como consequência centenas de mortos, deslocados e constantes ataques nas cidades e no campo, situações que aumentaram o terror na população e que até hoje permanece como uma ferida social não curada. O ser humano na Colômbia foi historicamente reduzido a números e estatísticas, e afastado de qualquer vestígio de humanidade a partir de la violação constante dos direitos humanos⁷.

Juan: No es mi guerra, es la de todos, tarde o temprano te llega a la puerta, te hiere de gravedad, sino mira a los vecinos, viven sumidos en un sopor mentiroso, sus hijos se matan entre ellos, el barrio se desangra y ellos madrugan a trabajar como si la cosa fuera con otro.

Mariana: No me pidas que entienda tu vida. Un golpe solo trae otro golpe y tú das golpes en la oscuridad. Te golpeará un enemigo sin rostro una noche cualquiera y nada habrá cambiado. Nada. *Silencio*.⁸ (VALLEJO, 2008, P.38).

Um elemento adicional da obra são as imagens oníricas que Magnólia possui, que contêm memórias nostálgicas atravessadas pelo medo e pela constante ameaça do contexto que põe em risco a vida dos seus seres queridos, as narrações dela contam a morte de familiares, vizinhos e amigos, apelando para aquela ideia de que a morte violenta sempre circulou na vida dela.

Juan: Aquí estoy madre, cansado, muy, muy cansado, casi me da envidia su prolongado sueño, quisiera acostarme a su lado, como cuando estaba chiquito y dormir profundamente hasta que todo esto haya pasado, despertar en otra vida, eso quisiera. A los 28 años soy un viejo combatiente, a los 14 fui joven militante, nunca me dijeron niño en esa época, a los veinte era ya un mutilado de guerra, de todos modos me hicieron comandante, su hijo es un héroe anónimo en esta eterna guerra. He ido y he vuelto unas cuantas veces del horror y estoy cansado, ya no peleo por convicción y mucho menos por pasión madre, salgo al ruedo como un torero enfermo a intentar despistar al toro. Pero no puedo hacer otra cosa mamá, ya no puedo pedirle que me piense ni que rece por mí, sólo sueñeme.⁹ (VALLEJO, 2008,P.33).

⁷ Até agora no ano de 2021 o Indepaz registra 91 massacres, uma média de 381 vítimas e o ataque a 66 municípios do país. Disponível em: <<http://www.indepaz.org.co/informe-demasacresencolombiadurante-el-2020-2021/>>. Acessado em: 15 de julho de 2022 às 10:20.

Além do anterior, o Centro Nacional de Memória Histórica informa que na Colômbia, entre os anos de 1958 e 2012, o conflito armado causou a morte de 218.094 pessoas, 81% das quais são civis. Disponível em: <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/estadisticas.html> Acessado em 15/7/2022 às 9:20.

⁸ Juan: Não é minha guerra, é de todos, mais cedo ou mais tarde bate à porta, te fere gravemente, olha os vizinhos, eles vivem num estupor mentiroso, seus filhos se matam entre eles, a vizinhança sangra e eles se levantam cedo para trabalhar como se a situação fosse com outra pessoa.

Mariana: Não me peça para entender a sua vida. Um acerto só traz outro acerto e você bate na escuridão. Você será atingido por um inimigo sem rosto em qualquer noite e nada terá mudado. Nada. *Silêncio* (Tradução nossa).

⁹ Juan: Aquí estoy madre, cansado, mucho, mucho cansado, quase invejo seu longo sono, gostaria de deitar ao lado de você, como quando era pequeno e dormir profundamente até que tudo isso passasse, acordar em outra vida, é isso que eu gostaria. Aos 28 eu sou um velho combatente, aos 14 eu era um jovem militante, eles nunca me chamaram de criança naquela época, aos vinte eu já era um mutilado de guerra, de qualquer

A obra termina com a morte de Magnólia também como encerramento de um momento histórico, as personagens que a rodeiam ficam em completa desolação e desespero, mas com a ideia de continuar a vida da forma que a concebem. Com o relato das memórias de Magnólia e de sua morte, as vivências de uma família se fecham, e morre parte de sua história que foi contada por quem foi considerada o eixo de todos, a família se desintegra e cada um segue um caminho diferente sabendo que uma parte sua a vida foi apagada com a morte de Magnólia o final de Magnólia marca também o fim de uma década no país que tenta se reconstruir depois das grandes ondas de violência.

Apesar de os sonhos parecerem a fuga de Magnólia da realidade, a protagonista só consegue ser prisioneira deles e reviver sua vida sem uma pausa da dor que sofreu. Essa ideia de representar a violência da vida “real” de Magnólia e da família dela a partir dos sonhos, gera uma dupla ficção e uma dupla linha narrativa dentro da história (os sonhos de Magnólia e sua vida “real”), embora com o desenvolvimento da história descobramos que sonho e realidade correspondem ao mesmo universo de consciência de Magnólia, no final das contas tanto a realidade quanto os sonhos, representam as feridas que a guerra deixou nela.

Assim tanto em *Magnólia perdida em sueños* quanto em *Antígona Furiosa* as autoras enquadram os conflitos no seu próprio contexto, utilizando o conflito histórico como parte da vida das personagens na ficção, utilizam também a violência exercida pelo Estado para mobilizar o drama e, ao mesmo tempo, afectar as personagens diretamente.

Da mesma forma o conflito central nas duas peças é o drama vivido pelas mulheres no meio da violência que atravessa os países das autoras e das personagens, as mulheres nas peças são também vítimas do abandono e abuso por parte do Estado, tanto Antígona como Magnólia são mulheres solitárias que viveram fortes embates da guerra que afectou as suas famílias e sua vida em geral.

Possivelmente uma das formas de expurgar estas situações de desigualdade e indolência, seja a criação dramaturgica, a ficcionalização (embora por vezes tão próxima

maneira me fizeram um comandante, seu filho é um herói anônimo neste guerra eterna. Fui e voltei algumas vezes do horror e estou cansado, não luto mais por convicção e muito menos por paixão mãe, vou para a arena como um toureiro doente tentando enganar o touro. Mas não posso fazer mais nada, mãe, não posso pedir que pense em mim ou ore por mim, apenas que sonhe comigo (Tradução nossa).

da realidade), dois exemplos concretos sendo o caso das obras de Ana María Vallejo e Griselda Gambaro, que reflectem os próprios contextos em suas criações.

A degradação da sociedade e os conflitos latentes no entorno afetam diretamente as personagens e as suas relações. A morte está presente como algo inevitável, mas também como uma possibilidade de se libertar do sofrimento que a vida gera, o infortúnio e a tragédia sempre estiveram presentes nas vidas das protagonistas, razão pela qual morrer parece ser a única saída.

As peças apresentadas e seus conflitos contêm os traços históricos dos países das autoras, a violência na Colômbia nos anos noventa e a mais recente ditadura militar Argentina, situações que deixaram centenas de mortos e desaparecidos e transformaram totalmente o curso dos dois países. Através dos diálogos, as falas, rubricas, espaços e situações, as dramaturgas constroem um retrato "ficcional" que expõe parte da história dos países latino-americanos e mostra como foram implementados regimes de terror e como a sociedade viveu estes momentos de destruição.

As dramaturgias apresentadas introduzem um referente para a construção de obras teatrais em relação a acontecimentos históricos particulares que demarcam os conflitos apresentados em um tempo e lugar específico. Embora tenham sido criadas em dois momentos distintos, levantam a possibilidade de pensar a dramaturgia a partir de um lugar social e político utilizando como recurso a ficcionalização de personagens e conflitos que retratam parte das tragédias ocorridas na América Latina, mas ao mesmo tempo pretendem dignificar a luta pelos direitos humanos no continente.

Referências

AGUDELO, YENNY. **Aproximações ao estudo da dramaturgia colombiana feita por mulheres na contemporaneidade e sua relação com a violência Tania Cárdenas e Ana María Vallejo**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Faculdade de Artes, Universidad Estadual de Campinas. Campinas, p. 193. 2020.

ALZATE, LILIANA. **El teatro femenino: una dramaturgia fronteriza**. Colombia: Programa editorial Universidad del Valle, 2012.

BLAIR, ELSA. **Muertes violentas. La teatralización del exceso**. Medellín: Universidad de Antioquia, 2005.

CAMACHO, SANDRA. **Del horror al sentido de lo humano: una reflexión sobre lo trágico en el teatro contemporáneo colombiano**. Colombia: Ministerio de cultura, 2010.

_____ **Poéticas del desarraigo: la palabra y el cuerpo en las dramaturgias femininas contemporâneas.** Colombia: Colección Arte Dramático IDARTES, 2014.

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA **Los orígenes, las dinámicas y el crecimiento del conflicto armado.** Colombia (s.d.) Disponível em: <http://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/capitulos/basta-ya-cap2_110-195.pdf>. Acesso em: 17 de setembro de 2022.

DIEGUEZ, ILEANA. **Cuerpos sin duelo.** México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.

GAMBARO, GRISELDA. **Relatos reunidos.** Argentina: Editorial Alfaguara, 2016.

GMH. **¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Informe General Grupo de Memoria Histórica.** Colombia: Imprenta Nacional, 2013.

GMH. **MEDELLÍN: Memorias de una guerra urbana.** Colombia: Imprenta Nacional, 2017.

LAMUS, MARINA. **Boletín Cultural y Bibliográfico**, Vol. 36, núm. 50-51. Colombia: Biblioteca Luis Ángel Arango. 1999

KARTUN, MAURICIO. **Mauricio Kartun sobre Griselda Gambaro: “Una verdadera iluminadora”.** Disponível em: <<https://www.cultura.gob.ar/mauricio-kartun-sobre-griselda-gambaro-a-sus-zonas-de-experimentacion--10841/>>. Acesso em: 03 de agosto de 2022.

SARRAZAC, JEAN PIERRE. **Poética do drama moderno.** São Paulo: Perspectiva. 2017.

VALLEJO, ANA MARÍA. Entrevista concedida a Yenny Paola Agudelo. Bogotá, 20 mar. 2019.

VALLEJO, ANA MARÍA. **Pasajeras.** España: Ed Casa de América. 2000.

_____ **Pies morenos sobre piedras de sal.** Editorial PU MIDI. 2018.

_____ **Magnolia perdida en sueños.** Editorial Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas Facultad de Artes – ASAB. 2008.

VALLEJO, ANA MARÍA. **Ana María Vallejo de la Ossa.** Disponível em: <<https://anamariavallejo.hotglue.me/>>. Acesso em: 03 de julho de 2021.

VELASCO, MARIA MERCEDES DE. **La mujer en la dramaturgia colombiana,** Revista de estudios culturales /A journal of cultural studies: Número 2, 1992.

SABERES TRADICIONAIS E FAZERES CONTEMPORÂNEOS NA DRAMATURGIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Stephan Baumgartel¹

RESUMO

A partir da constatação de que o campo da escrita teatral no Brasil acompanhou a discussão e incorporação das chamadas epistemologias decoloniais com certas dificuldades, o artigo discute a tensão entre saberes tradicionais e fazeres contemporâneos no contexto da dramaturgia contemporânea brasileira. Essa relação não é orgânica, mas antes uma dinâmica aposição ou uma justaposição. Uma dinâmica que conjuga saberes tradicionais e atuais não só como conjunto de crenças, mitologias, práticas da e sobre a consciência e o corpo humano, mas também como manifestação de sua história e situação histórica atual. A partir dessa problemática, propõe como um dos desafios dessa escrita marcar no interior das produções artísticas, além da presença desses saberes tradicionais, a história de sua recepção no encontro entre as culturas tradicionais e as culturas dos diferentes grupos colonizadores. Para fundamentar essa sugestão, esboça primeiro uma discussão das molduras cosmogônicas de saberes chamados tradicionais e suas implicações nas poéticas dramáticas, e segundo reflete sobre a relação entre saberes tradicionais e procedimentos contemporâneos no interior da escrita teatral atual, em três textos teatrais: Movimento No. 1, de Jé Oliveira; Black Brecht, de Dione Carlos; Tybyra, de João Nyn.

Palavras-Chave: Dramaturgia Brasileira; Escrita Teatral Decolonial; Figuras Artísticas Cosmogônicas.

ABSTRACT

Starting from the recognition that Brazilian dramaturgy found it rather difficult to incorporate decolonial epistemologies, the article discusses the tension between forms of traditional knowledge and contemporary practices within the context of contemporary Brazilian writing for the stage. This tension is characterized by a dynamic aposition or juxtaposition of points of view. A dynamics that does intertwine traditional e contemporary knowledge não only as a set of beliefs, mythologies, practices originating in and talking about the consciousness of the human body, but also as expressions of a history and the present historic situation. With this problematic in mind, the paper proposes that one of the mains challenges for this writing is to find ways how to inscribe into these modes of writing not only traditional knowledge, but also the history of its reception. In order to explain this suggestion, the paper sketches out firstly a discussion of the cosmogonic framework for traditional knowledge and its implications on textual poetics for the stage, and secondly, it reflects on how certain playtexts negotiate the relation between traditional knowledge and contemporary practices, mainly in Movimento No. 1, by Jé Oliveira; Black Brecht, by Dione Carlos; and Tybyra, by João Nyn.

Keywords: Brazilian Dramaturgy; Decolonial Writing; Cosmogonic Artistic Figures;

1. Introdução

Já faz no mínimo uma década que a questão das epistemologias do Sul se estabeleceu nas reflexões acadêmicas como força formadora das práticas cênicas brasileiras. O campo da escrita teatral no Brasil acompanhou essa discussão com certas

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC, com pesquisas sobre dramaturgia brasileira pós-ditadura; teatro pós-dramático; modos não-figurativos de encenação e práticas cênicas decoloniais.

dificuldades, pois, diferente de práticas cênicas corporais, não possui uma tradição autóctone de escrita teatral, a não ser que incluamos rezas, encantamentos e certas maneiras de contação de histórias como formas de uma dramaturgia que costuma ser manifesta (também) numa escrita.

Essa dificuldade mostra que o título dessa jornada científica nos apresenta uma tensão e uma problemática de difícil solução mais do que uma possibilidade já real. A vírgula que separa no título dessa 12^a Jornada Científica os saberes tradicionais dos fazeres contemporâneos indica que essa relação pode se dar de diferentes maneiras, e que ela é uma realidade, mas que (talvez ainda) não é uma relação orgânica. Antes, é a manifestação de uma oposição ou justaposição cuja dinâmica queremos pensar, então, aqui nesse encontro. Uma dinâmica que conjuga não só saberes tradicionais como conjunto de crenças, mitologias, práticas sobre e a partir da consciência e do corpo humanos, mas também pretende refletir sobre a história dessas crenças e sua situação histórica atual. Em outras palavras, surge como um dos desafios marcar no interior das produções artísticas, além da presença desses saberes tradicionais, a história dessa presença como intervenção nas culturas dos diferentes grupos colonizadores, como também a história de sua recepção nesse encontro desigual. Não podemos esquecer ou negligenciar que essa palavra “encontro” muitas vezes passa por cima dessa desigualdade que o marca como um choque, ou um silenciamento, ou um grito de desespero – dependendo de que lado da fronteira se olha para esse encontro-confronto.

No que segue, quero expor com exemplos concretos essa minha tese sobre as dificuldades e potências especiais de uma escrita teatral contemporânea que incorpora em sua composição saberes e fazeres tradicionais. Para tal, quero apresentar primeiro uma discussão das molduras cosmogônicas de saberes chamados tradicionais e suas implicações nas poéticas dramatúrgicas, e segundo reflexões sobre a relação entre saberes tradicionais e procedimentos contemporâneos no interior da escrita teatral atual, baseadas sobretudo em três textos teatrais: Movimento No. 1, de Jé Oliveira; Black Brecht, de Dione Carlos; Tybyra, de João Nyn.

2. A ancestralidade dos saberes tradicionais

Sugiro que entendemos o adjetivo “tradicional” em saberes tradicionais a partir da noção de ancestralidade nas culturas não-ocidentais. Esse termo possui conexões e

distâncias com os termos mais ocidentais de “tradição” e “memória”. Me parece, quando evocamos a ancestralidade, evocamos a) um coletivo – um grupo que no qual estamos incluídos e essa inclusão nos conecta não só com nossos antepassados de família, clã ou sociedade, mas através de todos os tempos e geografias com a criação, com o cosmos, como fenômenos ao mesmo tempo materiais e sagrados. O que evocamos então é b) uma conexão ao mesmo tempo mundana e sagrada, material e espiritual. A materialidade da ancestralidade se apresenta não como uma combinação de elementos químicos, de minerais, de formações corporais, mas antes nessa dimensão espiritual como uma rede de corpos que nos conecta simultaneamente com uma história e um espaço de vida concretos e (a partir dessa concretude) com uma transmissão energética que se esvanece nos tempos mais-que-históricos e nos espaços mais-que-geográficos, tempos e espaços infinitos e dotados de uma energia sagrada². Ou seja, a ancestralidade recupera e afirma a força daquilo que na tradição ocidental chamamos de mito, um mito que se prolonga e metamorfoseia em suas concretizações até as materializações de hoje por meio de uma cadeia de relações materiais e espirituais.

Nessa perspectiva, podemos reconhecer que as dramaturgias ocidentais obviamente também possuem uma tradição, mas que essa tradição talvez não seja bem caracterizada como “ancestralidade”, apesar de ser de longa data. Pois essa tradição se caracteriza por uma mudança de perspectiva que de fato se apresenta como um corte: a virada de uma perspectiva teocêntrica para uma perspectiva antropocêntrica, iniciada na época renascentista, desdobrada na época barroca e consumada a partir do iluminismo. Não é coincidência que esse vetor temporal é concomitante ao desenvolvimento do capitalismo. Tanto a modernidade racional quanto a economia capitalista se constroem sobre uma compreensão da matéria como ser-coisa e realizam uma cisão radical entre o ser humano e o mundo natural não-humano. Essa tradição desconhece cosmogonias, e desenvolve em seu lugar tecnogonias.

Uma visão religiosa cosmocêntrica se baseia numa constante troca entre os mundos materiais e imateriais, ou seja, numa simultaneidade entre uma visão transcendental e outra imanente das forças espirituais ou não-corpóreas e das forças materiais ou corpóreas.

² É sintomático, a meu ver, que a biografia que trata da ancestralidade, seja numa perspectiva africana ou seja numa perspectiva indígena, sempre mostra a ligação intrínseca entre os conceitos de bem viver e harmonia social como atravessados pela ancestralidade como um princípio que articula uma visão anímica (ou de uma espiritualidade imanente) do mundo.

Nessa visão, as forças corpóreas são subordinadas às forças espirituais, mas mantêm uma função ativa, a de materializar as energias não-corpóreas no mundo humano e de conduzir a percepção humana para o mundo das energias espirituais. É a partir dessa concepção que as poéticas ancestrais articulam a relação entre o cosmos e o ser singularizado, entre o ser singularizado e o ambiente com o qual ele convive e que forma para esse ser singularizado seu coletivo, composto por seres humanos e não-humanos. Uma articulação cujo valor maior não é o traço singular, o “estilo” do artista individual, mas a expressão e o fortalecimento da convivência harmoniosa inclusive com os seres e saberes ancestrais, expressa, por exemplo, no Ubuntu africano ou no Sumak Kawsay/Suma Qamaña indígena, o “Bem Viver”³ dos povos originários da América do Sul. Esse traço cosmogônico se encontra distante tanto do jogo das superfícies estruturais de um mundo pós-moderno, com suas dessubjetivações estruturalistas e – por isso, a meu ver – participantes de um mundo tecnogônico, quanto das expressões de uma personalidade individual profunda e inesgotável que se manifesta em um estilo artístico singular.

3. Os fazeres contemporâneos

Quais são as estruturas e as forças que organizam hegemonicamente os fazeres artísticas e não-artísticas? Ou seja, em qual estrutura assentar o que chamamos de contemporaneidade, sabendo que nem todas as estruturas se encaixam nela, mas, diríamos, em relação a qual as estruturas divergentes – residuais ou emergentes, para usar uma terminologia de Raymond Williams – precisam se posicionar, se querem realizar uma intervenção transformadora na relação entre forças hegemônicas e subalternas.

No contexto dessa comunicação oral, sugiro olhar para a contemporaneidade, junto com Fredric Jameson, como moldada pelas forças de um capitalismo predominantemente financeiro em cujo bojo acontece uma tecnicização da vida e uma cientificação dos saberes que possuem um aspecto estrutural em comum: o enfoque numa performatividade formalizada que não busca mais pelo sentido de sua performatividade, mas entende ela como valor e finalidade em si. O pensamento econômico voltado para modelos matemáticos desvinculados da vida real vivida; a organização de espaços e redes sociais por algoritmos

³ Para uma discussão do conceito de Bem Viver, ver entre outros: Almendra et. al. (s/d), Costa (2015) e Larrea (2010).

autorreferentes que tanto moldam quanto imitam os princípios do marketing atual (criar produtos cuja função principal é estimular os desejos consumistas dos consumidores); a organização do trabalho produtivo em processos cujos participantes se organizam e reorganizam rapidamente por meio da terceirização e da contratação de trabalhadores autônomos via plataformas; a substituição de alimentos naturais por alimentos geneticamente produzidos, etc., são alguns exemplos desses fazeres contemporâneos no mundo social e do trabalho que indicam a crescente importância da abstração, da autorreferencialidade dos processos, da flexibilização e atomização dos tecidos sociais e da adaptação da criação aos desejos consumistas dos indivíduos como princípios estruturantes.

Se traduzimos esses princípios para o campo da arte, podemos formular como correlatos dos processos sócio-econômicos procedimentos de fragmentação nas quais as partes se oferecem a um consumo melo-dramático relativamente fácil; de autorreferencialidade ou de ritornelo em que o próprio processo se afirma como portador de prazeres e verdades (independentemente de seu conteúdo e dos efeitos pontuais que produz); de enfatizar como aspecto fundamental do signo as camadas sensoriais do significante (e com isso apresentar uma noção de saber que o limita sobretudo à informação, não mais ao conhecimento, e muito menos o abre para algo como “a sabedoria”); e por último, de produzir as obras como provocadores de prazeres cuja dimensão semântica (o significado em relação ao contexto desse fazer e o sentido para o público que recebe ou assiste ao trabalho) não fica apenas vaga, mas sobretudo pouco importante perante o desejo de produzir prazeres consumíveis (inclusive com sua pequena dose de horror e de perigo).

Apresento essas reflexões um tanto sumárias não para afirmar que não sejam possíveis outras conceitualizações do momento sócio-cultural e histórico-econômico atual, mas para delimitar o horizonte colonial em relação ao qual os saberes tradicionais precisam se posicionar. Mas como pode se dar esse posicionamento de modo eficaz, inteligente e concreto, visto que onde chegam esses saberes nas práticas contemporâneas, o contexto colonial social sempre já está presente?

4. A situação dos saberes tradicionais no mundo dos fazeres contemporâneos

Se me interessa aqui buscar e encontrar uma maneira eficaz, inteligente e concreto para os saberes tradicionais se posicionarem no mundo atual, o faço a partir da tentativa de formular a) a necessidade de levar em consideração a presença contínua do contexto da colonialidade (do poder, do ser, do saber) como contexto hegemônico, embora não homogêneo. Acredito que esses saberes tradicionais ganham relevância e potência na medida em que consigam intervir nesse contexto; portanto, tento promover – meu ponto b) - uma intervenção no sentido decolonial que precisa partir da existência desse contexto colonial, ou seja, inscrever em seu texto a presença de sua (re-)configuração forçada.

É preciso marcar a torção e o engessamento do tecido social, afetivo e simbólico, pelo projeto colonial e lhe contrapor uma hibridização dessas estruturas coloniais para que se possa entender dentro delas a dinâmica decolonial como caminho possível e desejável. É nesse sentido que leio a afirmação de autores como Walter D. Mignolo (2008), Guillermo Gomez Peña (2005) ou Gloria Anzaldúa (1987) de que a escrita decolonial, seja ela cênica ou textual, apresenta uma consciência e uma realidade fronteiriças ou mestiças. Uma fronteira que funciona como fenda entre campos, práticas e saberes dominantes e outros subalternos, e como fenda funciona em um sentido duplo: como fratura no interior da colonialidade (estrutural-coletiva ou pessoal) e como cena de transição (não raramente de contrabando!) entre os campos mais do que como cena de um simples encontro. Parece-me também importante ressaltar que essa colonialidade, no caso dos saberes tradicionais, ou melhor, ancestrais, revela o quanto certas dimensões humanas (as vidas marginalizadas e instrumentalizadas) e outras não-humanas (a fauna e flora das terras a serem submetidas aos interesses do capital, e com isso transformado de uma terra anímica em um mero conjunto de partículas materiais mortas ou inferiores e portanto instrumentáveis). E graças à ancestralidade desses saberes que a totalidade da subjugação e as semelhanças dos discursos falsos da formação instrumental como desenvolvimento humano e natural ganham evidência.

Chamar os saberes tradicionais para evocar uma experiência descolonizadora não implica, então, nem criar uma estrutura textual ou cênica pura ou naturalizada contra os impactos do mundo moderno industrial e capitalista, nem criar essa estrutura como hibridez utópica de uma multiculturalidade festiva. Antes, conforme observou Walter D. Mignolo, “significa ao mesmo tempo: a) desvelar a lógica da colonialidade e da reprodução da matriz

colonial do poder (que, é claro, significa uma economia capitalista); e b) desconectar-se dos efeitos totalitários das subjetividades e categorias de pensamento ocidentais (por exemplo, o bem sucedido e progressivo sujeito e prisioneiro cego do consumismo)” (MIGNOLO, 2008, p. 313). Discussões – que não posso aprofundar aqui – ao redor do afrofuturismo, da inserção da cultura e ancestralidade negra na indústria fonográfica (por exemplo em textos do pesquisador Acauam Oliveira) ou ao redor do mundo chi’xi, da construção de seu presente por meio de imagens e realidades dialéticas que Silvia Cusicanqui assemelha ao e condensa no termo aymara Qhipnayra, investigam as concretizações dessa dinâmica decolonial no campo das produções artísticas e também comunitárias.

A dramaturgia (como qualquer outra arte textual) realiza essa tarefa dupla de denúncia e desconexão não só, e talvez nem em primeiro lugar, pelo enunciado, mas apoiada em modos de enunciação. São eles que articulam a imagem dialética em ação. Entrega, em nossa visão, o prazer da desconexão não pela declaração (sempre incompleta nas condições atuais) em seu enunciado de uma decolonização realizada, mas por enunciar em seus jogos e processos de linguagem a descolonização como esse processo duplo, como as dinâmicas dessa fronteira de consciência que condiciona as potências e armadilhas de uma consciência mestiza.

5. Algumas poéticas da escrita teatral como reflexões performativas sobre a interseção entre saberes tradicionais e fazeres contemporâneos - Quatro exemplos da dramaturgia brasileira contemporânea

Em meu primeiro exemplo, o texto *Movimento No. 1* de Jé Oliveira, encontramos um enquadramento da ação ficcional (o despejo de uma comunidade de uma favela na região sul de São Paulo para fazer lugar para a construção de um trilho de trem de carga) por meio de uma evocação tanto textual quanto cenicamente de rituais festivos que tanto lembram dos mortos quanto festejam a comunidade dos vivos. Numa espécie de prólogo, a Atriz chamada simplesmente de 1 que funciona como uma espécie de MC, nos diz:

Boa noite.
Nós poderíamos contar de várias formas toda a nossa história, nossa...
Poderíamos espalhar por entre o espaço coisas, cores, cheiros e sons, pra que vocês pudessem ver tudo com mais clareza.
E foi isso que nós fizemos...
O que hoje aqui acontecerá aqui é fruto de uma união e tudo que dela fez-se necessário após caminhos idos.

O que vocês verão aqui é a forma das nossas vontades, a poética dos nossos desejos, é o suor dos nossos corpos que juntos aqui nessa espaço-tempo possibilitaram a nós: celebrar-refletir!

Atriz 1 entrega ao público um saquinho que contém um punhado de terra (OLIVEIRA, p. 44).

Ao final desse espetáculo em que luto, celebração e reflexão constantemente se entrelaçam, somos convidados a construir um quilombo efêmero como lembrança que cura os antepassados e os presentes:

A condutora [a atriz MC] deposita uma luz sobre os elementos que foram colocados no centro da cena.

Agora nós convidamos vocês vivos-presentes, para que com as suas terra, nos ajude a fechar os zóio dos nossos mortos-ausentes, pra que o lavar do olho por meio das lágrimas cesse.

Os atores e os músicos despejam um punhado de terra sobre os elementos que estão no centro da cena simbolizando os mortos-ausentes. A condutora convida o público para também realizar essa mesma ação (OLIVEIRA, p. 59).

Me parece bastante patente a presença de elementos cênicos e textuais que remetem a uma estética de matriz africana, como apresenta e discute por exemplo Kariamú Welsh-Asante (1993), materializada na dimensão anímica dos objetos de cena, o entrelaçamento dos mundos visíveis-presentes e invisíveis-ausentes, a configuração da poética por meio de rubricas como sendo uma poética de um ritual de cura e celebração inclusive musical, para nomear as mais conspícuas. E são esses aspectos que se sobrepõem sobre a presença de formas modernas de escrita teatral, tais como o diálogo e sobretudo o relato épico. Esses elementos são utilizados para contar para nós o despejo da comunidade e para evocar o sofrimento de seus membros. Mas o que caracteriza o texto, e lhe aufere uma poética ancestral, é o enquadramento cênico-textual do ritual que culmina na música final cantada por todos os atores: “Meu Quilombo é mulher, meu quilombo Sou Eu! [...] Já conduzi um povo todo como filho meu, já pari um globo e dei a este o caminho, Meu! Sou África!” (Oliveira, p. 60). Esse eu aqui não é um eu individual e nem singular, mas um eu mítico, a África feminina com sua sabedoria e fertilidade.

Meu ponto aqui é que os recursos modernos ou pós-modernos (pois o texto pode ser lido também como um roteiro para uma peça participativa, ou uma peça dramática cuja dramaticidade constantemente convoca o público a identificar-se com um grupo histórico) são submetidos aos recursos marcados como ancestrais. Dessa maneira, o texto expande seu horizonte coletivo para além de um grupo histórico (como está presente por exemplo o

conceito de multidão no livro *Império* de Antonio Negri e Michael Hardt)⁴, para incluir nesse quilombo os antepassados. Dramaturgicamente, o texto configura muitas cenas quase interativas, mas é a dimensão espiritual e anímica que o distingue de uma dramaturgia participativa de matriz europeia.

O texto *Black Brecht* de Dione Carlos é uma releitura do *Julgamento de Luculus* de Bertolt Brecht que transpõe as discussões sobre o tratamento e o lugar merecidos de Luculus no mundo do além da vida romana para o Brasil. Luculus Brasilis, como ele é chamado no texto de Dione, é apresentado com funções que complementam e explicitam a função principal que partilha com seu exemplo, o general romano Luculus: “General, missionário, civilizador, latifundiário, homem de negócios, investidor, pensador, mercador de escravos que conquistou Pindorama” (CARLOS, 2020, s/p) O texto segue em suas primeiras duas partes a dramaturgia brechtiana apresentando o mundo dos vivos e dos mortos como os lugares em que se discute e revela o tratamento que se dá ao Luculus falecido, desconstruindo sua autoimagem grandiosa e reduzindo ele a sua verdadeira função histórica de ser carrasco ao serviço de uma sociedade militarizada, patriarcal e imperial. Mas é numa parte acrescida após o julgamento de Luculus que a autora conjuga a relação entre ancestralidade e contemporaneidade, de modo a avançar para além da recusa do mundo e dos conceitos desse Luculus Brasilis.

Nesse bloco de textos polifônicos intitulado *O tempo dos não-nascidos* e cuja instância enunciadora são vozes organizados como um Falange, ou seja, um grupo de soldados da infantaria, uma multidão, um Coletivo em Legítima Defesa exercendo uma imaginação para além da defesa, da reação, querendo agir, propor, construir os caminhos simbólicos de um porvir. Nesse momento, é fundamental reconhecer que o primeiro passo eram necessariamente as partes 1 e 2, cujo tribunal configura as partes do espetáculo que “é para, por e com a memória de nossos ancestrais”, como diz o diretor Eugênio Lima (apud Borges, in Carlos, 2020, s/p). Após realizar esses atos, o espetáculo pode configurar seu “grito poético que diz querer a sua matriz de volta” (Lima, apud Borges, in Carlos, 2020, s/p). E a materialização que o texto dá a esse desejo se articula como um cruzamento entre passado ancestral e contemporaneidade. A configuração de um porvir negro, que é essa terceira parte após da condenação de Luculus, conjuga uma reflexão bastante rítmica e

⁴ Mas cabe dizer de passagem que a figura utópica que inspira a noção de multidão no livro é, surpreendentemente, São Francisco de Assis! Como se os autores sentissem também a necessidade de convocar forças não-históricas e mais espirituais-naturais para seu projeto de transformação.

rimada (remetendo às falas de poetry slams ou batalhas de hip-hop) sobre uma sequência de propostas identitárias: afrobrasileiras/os, afropolitanas/os, afrotopos/as, afrocentristas/os, afronautas, afropunks, afromusicais, afrodiaspóricas/os, afroperspectivistas (afrográficos) afroemancipados/das e afrodespertados. Cada sequência é finalizada com a pergunta “Qual é seu verdadeiro nome?” (Carlos, 2020, s/p), deixando claro que as propostas identitárias que se nutrem tanto de uma ancestralidade africana quanto das diversas manifestações contemporâneas da cultura e das práticas dos afrodescendentes no mundo contribuem para responder à pergunta, mas não oferecem em si uma resposta suficiente. A resposta que o próprio texto dá, entrelaça imagens de realidades sociais redimidas com um espírito de abertura que se deve tanto a uma percepção da força transformadora da natureza quanto a uma transformação da situação social de vida:

Reis e rainhas caminham com os pés descalços.
São Anjos, Santas e Marginais coroados.
As portas e janelas das casas e dos edifícios estão abertas à nossa espera.
Chovem pétalas de rosas, penas de pássaros, folhas ainda verdes caem das árvores.
O vento sopra nossos verdadeiros nomes.
Qual é o seu? (Carlos, 2020, s/p)

Se esse terceiro ato poderia ser apresentado como uma espécie de síntesis que supera a tese e a antítese (presentes em Brecht) no marca-passo da dialética, talvez cabem duas reflexões finais: nesse último ato, os saberes tradicionais são fusionados com fazeres contemporâneos (sobretudo no uso da tecnologia como força formadora do fazer artístico – mas não social!) sem que essa fusão permita uma autodefinição que se encerre em sua própria e sempre suposta verdade. A grandeza e dignidade do verdadeiro nome dos oprimidos é no reconhecimento dessa dignidade como algo dado de antemão desde tempos imemoriais como abertura, mas que a história deve entregar. A história deve libertar a existência para esse verdadeiro nome. E ao entregar essa visão a um terceiro ato que não possui uma relação narrativa com os primeiros dois, o texto marca um outro lugar onde essa relação pode se configurar como premonição de uma possibilidade nova, dessa fusão entre saberes ancestrais africanos e fazeres contemporâneos. Esse lugar é a própria apresentação. Se fosse a narrativa, essa fusão seria uma mera utopia abstrata (e esse aspecto também paira sobre qualquer outra interpretação) da qual não temos ideia como realizar ela a partir do mundo dos vivos e mortos. Mas a forma do texto nesse terceiro ato entrega essa tarefa ao encontro dos artistas com seu público, configurando quase uma reza

em conjunto, trazendo ao espetáculo nesse momento uma qualidade de show de rap, de festa da e na quebrada, e de vento efêmero.

O texto *Tybyra* de João Nyn nos apresenta um monólogo, proferida da figura histórica Tybyra que foi o primeiro indígena a ser brutalmente executado em público sob a acusação de ser sodomita. No monólogo, Tybyra se dirige a seus interlocutores europeus ausentes e lhes convida a entregar-se a outra divisão de mundo com outra organização dos prazeres. Os saberes ancestrais que ele apresenta são saberes de gênero, sexualidade e também de relação com o corpo e a natureza, que elidem os regulamentos europeus, mas sobretudo configuram um mundo em que a multiplicidade das relações de gênero, das possibilidades de sexualidade e corporeidades existe em conjunto com uma multiplicidade de relações com a natureza. Nesse contexto, o assassinato público de Tybyra é um ato simbólico que não só assina um corpo que defende a verdade “polimorfa perversa” (na terminologia de Freud) da sexualidade humana, mas outro que defende uma relação prazerosa, relacional e não extrativista com a natureza. Matar esse humano e querer desmatar a floresta são atos intrinsecamente vinculados como duas versões de uma prática de estupro generalizada⁵.

Como se dá a evocação e problematização dessa interseção entre afirmação de um mundo tradicional e de sua destruição em Tybyra, para além da narrativa do aprisionamento e da execução da figura que deu ao texto seu nome? Primeiro, podemos encontrar na organização quase tipográfica do texto uma juxtaposição de linguagens (o texto escrito em versão bilíngue, o y substituindo a vogal i do português, a inserção de gravuras com ou sem texto bilíngue, uma oralidade da escrita do português) que nos apresentam uma versão estrutural desses “prazeres polimorfos perversos”, sem hierarquização e sem privilégio para um suposto signo principal. Essa “translinguagem” e não linguagem sintetizada nos faz lembrar de que aqui no Brasil ainda não há um tempo e estado pós-colonial. Ela dá a resposta formal do autor à pergunta: “Como é feyta a manutenção de nossa memória? (NYN, 2018, posição 65). Essa memória então é marcada por interrupções por meio das quais as diferentes linguagens e suas respectivas tradições interrompem e simultaneamente complementam os discursos proferidos nas outras linguagens.

⁵ De fato, a acusação de sodomita não raramente foi usada para designar qualquer tipo de ofensa contra o sistema civilizatório dominante dos colonizadores, de modo que os hábitos sexuais não raramente foram usados para atestar uma suposta bestialidade e selvageria dos indígenas que necessitava ser dominada e extirpada, igual ao caráter desordenadamente selvagem da floresta que precisava ser organizada e subjugada à lógica da agro-economia.

Corresponde a essa fragmentação a decisão de mostrar a figura completa do ator apenas no momento final da execução do personagem. Uma organicidade é ilusória nesse momento (de)colonial em que os impulsos da destruição e os da resistência e reconstituição convivem no interior do mesmo tempo histórico e do mesmo texto. Mas a marca mais forte dessa tensão dialética no interior dessa imagem histórica que é o próprio texto se articula pela presença do Y como signo de uma presença ancestral no interior do português; presença que se articula como uma intervenção para realizar tanto um leve deslocamento de sonoridade que não interfere necessariamente na compreensão do enunciado, quanto um leve tropeço, uma parada que remete, conforme o autor, a função do silêncio como uma vogal incluído ao sistema linguístico Tupy-Guarani. Sua presença evidencia e destilhaço ao mesmo tempo a máscara discursiva da colonialidade. O Y instaura orifícios no discurso colonial e faz falá-las como fraturas⁶.

6. Considerações Finais

Estas são apenas algumas reflexões preliminares de uma reflexão e pesquisa maior que pretendo desenvolver nos próximos anos, sobre as diferentes maneiras com quais textos que articulam uma consciência (de)colonial, tal como conceituada por Walter Mignolo, articulam sua estrutura e seus enunciados como imagens dialéticas, como articulações de afro- e latinofuturismos, como encruzilhadas entre saberes tradicionais e fazeres contemporâneos que não só invertem como deslocam as perspectivas de perceber esse mundo ainda compartilhado (embora não sabemos por mais tempo).

O que me parece claro que para tal desafio não basta seguir um simples bilinguismo (ou uma bidiscursividade), mas compor cuidadosamente esse entrelaçamento de uma simultaneidade de forças e performatividades coloniais com processos e performatividades decoloniais. Uma composição que exige sensibilidade necessária para com as próprias raízes ancestrais e simultaneamente uma dissidência que vira as costas à uma falsa mestiçagem e saiba deslocar e cooptar elementos da cultura do colonizador para suas finalidades decoloniais.

⁶ Ver, por exemplo, Grada Kilomba que diz: "...aquela imagem da escrava Anastácia, eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. E eu acho que o estilhaçamento é um símbolo nosso [...]" Grada Kilomba, em: RIBEIRO, 2017, p. 78.

Referências:

ALMENDRA, VILMA, et. al. “Desafiando o bem viver.” **Periferias**, No. 3, s/d. Disponível em: <<https://revistaperiferias.org/materia/desafiando-o-bem-viver-ou-seja-qual-for-o-nome-par-a-retomar-o-caminho/>>. Acesso em: 22 de setembro de 2022, às 18:45.

ANZALDUA, GLÓRIA. **Borderlands**: the new mestiça – la frontera. San Francisco: Aunt Lute, 1987.

CARLOS, DIONE. **Black Brecht**. São Paulo: GLAC edições, 2020.

COSTA, ALBERTO. **O Bem Viver** – Uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo. Autonomia Literária e Editora Elefante, 2015.

CUSICANQUI, SILVIA RIVERA. **Un mundo chi'ixi es posible**. Ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

GOMEZ PEÑA, GUILLERMO. “En defensa del performance”. **Horizontes antropológicos**. ano 11, n. 24, jul./dez. 2005. p. 199 - 226.

LARREA, ANA MARIA. “La disputa de sentidos por el Buen Vivir como proceso contrahegemónico.” Em: **Los nuevos retos de América Latina**. Socialismo y Sumak Kawsay. Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo (Senplades). Quito, 2010. pp 15 – 27.

MIGNOLO, WALTER. “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado da identidade em política.” **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, p. 287 - 324, 2008.

NYN, JUÃO. **Tybyra** – Uma Tragédia Indígena Brasileira. São Paulo: Selo do Burro, 2016.

OLIVEIRA, JÉ. **Movimento No. 1**. manuscrito. Arquivo pessoal do autor.

RIBEIRO, DJAMILA. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SÃO BERNARDO, AUGUSTO SÉRGIO DOS SANTOS DE. “A lei e a lenda: A ancestralidade afro-brasileira como epistemológico e como conceito ético-jurídico normativo”. Em: **Odeere: Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade** – UESB. Ano 2018, Volume 3, número 6, Julho – Dezembro de 2018. p. 226 - 250.



9. GT ESTUDOS EM PERFORMANCE E DIVERSIDADE

CORPO ALTERADOS: PERFORMANCE DO TORCEDOR DO PAYSANDU

Lucienne Ellem Martins Coutinho¹

RESUMO

Esse artigo é uma breve porção da minha tese, a qual é atravessada pela definição de performance, que me fornece a base de sustentação teórica para a pesquisa que estou realizando no Doutorado, cujo tema é a performance do torcedor apaixonado do Paysandu. O caminho que trilhei buscou mostrar um pequeno retrospecto no tempo e mostro como o futebol entrou em Belém. Utilizo autores como: Alves (2016), Gaudêncio (2007) e Costa (2007), entre outros. Destaco as noções de performance de vários autores, tais como: Giselle (2006); Schechner (2003) e o “comportamento restaurado”; além da noção de torcida como comunidade, do antropólogo Roberto DaMatta (1994). Por fim, para falar do futebol enquanto linguagem, utilizo: Pasolini (1971), Franco Souza Junior (2007), Silveira (2010). Para, finalmente, abordar o tema da paixão dos torcedores do maior time de futebol da região Norte – o Paysandu. Palavras-chave: Performance; Futebol; Paysandu

Palavras-Chave: Performance; Futebol; Paissandu.

ABSTRACT

This article is a brief portion of my thesis, which is crossed by the definition of performance, which provides me with the theoretical support base for the research that I am carrying out in my Doctorate, whose theme is the performance of the passionate Paysandu fan. The path I took sought to show a small retrospective in time and I show how football entered Belém. I use authors such as: Alves (2016), Gaudêncio (2007) and Costa (2007), among others. I highlight the notions of performance by several authors, such as: Giselle(2006); Schechner (2003) and “restored behavior”; in addition to the notion of fans as a community, by anthropologist Roberto DaMatta (1994). Finally, to talk about football as a language, I use: Pasolini (1971), Franco Souza Junior (2007), Silveira (2010). To finally address the theme of the passion of the fans of the biggest football team in the North region – Paysandu.

Keywords: Performance; Soccer; Paysandu.

1. A bola rola “pai d’égua”

Segundo Gaudêncio (2007), o futebol chega ao Pará no período da *Belle époque*, no final do século XIX, época em que aqui habitava um grande número de ingleses. Tal fato devia-se às empresas que em sua maioria lhes pertenciam e estavam instaladas em terras paraenses, em grande parte voltadas à extração e comercialização do látex.

Destaco que a *Belle Époque* “Papa-chibé²” “paraense autêntico; aquele que se alimenta de chibé (água e farinha)”, na qual surge o futebol, é caracterizada pela realização de outros esportes que dinamizavam o lazer na “cidade das mangueiras”, em virtude das relações econômicas e culturais com a Europa, inclui-se aí a prática dos esportes: remo,

¹ Doutoranda em Artes na Universidade Federal do Pará (UFPA), docente na esfera municipal de ensino de Belém do Pará. Orientadora Prof^ª. Dr^ª. Giselle Guilhon Antunes Camargo.

² Disponível em: <<https://artepapaxibe.wordpress.com/dicionario/>>. Acesso em: 8 de abril de 2020.

boxe, natação, atletismo, que irão distinguir a vida dos paraenses, em especial dos jovens. O futebol vem, então, como mais um esporte praticado na capital, uma espécie de demonstração do contato que havia com a dita “civilização” europeia.

O futebol adentra na capital paraense como mais um modismo importado da Europa, por volta de 1896, em que algumas partidas já eram realizadas na área da Praça Batista Campos e, posteriormente, em outros espaços da cidade, como, por exemplo, o largo de São Braz, lugar onde crianças e jovens costumavam se reunir nos finais de semana e feriados para assistirem treinos, bem como partidas de futebol, estas realizadas em lugares improvisados.

Tudo o que estava voltado ao futebol estava entrelaçado ao fazer europeu; os materiais eram importados, bem como outras mercadorias, havia uma hegemonia cultural europeia, em virtude da circulação do capital financeiro, acompanhado das mercadorias que por aqui transitavam para representar o modo de vida da Europa, uma espécie de sobreposição do que era moderno em relação às tradições e costumes europeus em detrimento à cultura local.

A então denominada *Parah foot-ball Association* foi a primeira entidade fundada para dirigir o futebol em terras paraenses, com a pretensão de executar o calendário igual ao da Inglaterra. No entanto, houve desavenças e, conseqüentemente, o torneio iniciou, mas não terminou. E no dia 23 de maio de 1913 foi fundada a Liga Paraense de *Foot-Ball*, na rua da Indústria, atualmente a rua Gaspar Viana (COSTA, 2007, p.14).

O Campeonato Paraense passou a ter legitimidade em 1945, quando se tornou uma disputa profissionalizante, na qual teve o Paysandu Sport Club como o primeiro campeão da então “Era Profissional”. No entanto, cabe destacar que o campeonato ocorreu apenas em 1947, uma vez que o ano anterior, 1946, foi apenas para ser decidido pelos clubes e a Federação Paraense de Desportos (FPD), como bem se sabe, era o campeonato de acertos de dívidas anteriores e cotas para serem quitadas para os Clubes (COSTA, 2007 apud ALVES, et.al., 2016, p.45).

2. Escalação da Performance

Seria muito complicado tratar do termo *Performance* e não falar de um de seus mais brilhantes disseminadores: Richard Schechner, primeiro por ser teatrólogo, depois por ser o criador e o diretor de um grupo famoso presente no final da década de 1960, “the

Performance group”, além de ser editor de *The drama review* (uma revista que tratava sobre o estudo da *performance* e do teatro). Richard Schechner (2003), considerado o pai dos *Performance Studies* (Estudos da *Performance*), que apresenta o seu estudo da arte da *performance* e expõe o esporte como um de seus componentes de estudo e, no interior desta, o futebol e suas torcidas.

Segundo Schechner (2003), há oito situações em que as *performances* podem acontecer, e que algumas vezes são completamente distintas, em outras se sobrepõem umas sobre as outras, sendo estas: Na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo.

Percebo que na classificação de Schechner a *performance* pode ser vista no cotidiano, na arte, em rituais. No entanto, este autor não quer dizer que tudo é *performance*, mas que pode ser visto como se fosse uma *performance*. Por isso, fala-se de comportamento restaurado, pois, para Schechner, todos nós *performamos* mais do que percebemos. A vida cotidiana, religiosa ou artística, consiste sobremaneira de rotinas, hábitos, ritualizações e de comportamentos exercidos previamente e recombinações.

É pertinente ressaltar que, sob a ótica da teoria da *performance*, pode ser considerado toda ação, comportamento e/ou evento ou coisa “como” *performance*, desde que estas sejam analisadas em termos de “fazer”, “comportar-se”, “mostrar”. Do outro lado, sob a ótica da cultura praticante, algumas ações serão consideradas *performances* e outras não, dependerá da cultura e períodos distintos. Isso significa dizer que se o praticante não avalia a sua prática enquanto *performance*, não poderemos fazê-lo (Guilhon, 2006, p. 7).

Lançar o conceito de Schechner, de comportamento restaurado, sobre a *performance* de um torcedor apaixonado por seu time é ratificar sua afirmativa, ao reportar-me à minha infância, na qual desde pequena fui aprendendo que o futebol fazia parte da tradição dentro de nossa família, cada um com seus rituais próprios, suas superstições, suas orações.

Meu comportamento inicial foi apreendido a partir dos ensinamentos da minha família, posteriormente, esse comportamento foi sofrendo modificações a partir de outras interações com outros grupos e pessoas ao longo dos anos.

Segundo Schechner (2003), *performances* são feitas de pedaços de comportamento restaurado, no entanto, cada *performance* é distinta das demais. Tal assertiva incita uma contradição: como algo pode se repetir e ser novo ao mesmo tempo? Schechner responde e diz que pode haver recombinação de comportamentos de forma infinita, porém é

importante frisar que nenhum evento é capaz de copiar, exatamente, outro evento. “Não apenas o comportamento em si mesmo – nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc., mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferentes” (SCHECHNER, 2003, p. 28).

Destaco as sete funções que Schechner atribui à *performance*, porém, afirma que nenhuma *performance* exerce todas ao mesmo tempo, mas muitas enfatizam mais de uma; elas não estão listadas por ordem de relevância, uma vez que o grau de importância é sempre relativo ao contexto. As funções são:

1. Entreter;
 2. Fazer alguma coisa que é bela;
 3. Marcar ou mudar a identidade;
 4. Fazer ou estimular uma comunidade;
 5. Curar;
 6. Ensinar, persuadir ou convencer;
 7. Lidar com o sagrado e com o demoníaco.
- (SCHECHNER, 2003, p. 45-46).

Mergulhando nessas sete funções sob o foco da *performance* do torcedor(a) apaixonado(a) do Paysandu, dessas sete funções presentes na *performance* do torcedor, destacarei: a marca da identidade do torcedor *performer*, o estímulo à comunidade.

O torcedor traz em seu peito sua camisa também chamada de “manto sagrado”, que seria a sua segunda pele, a “tatuagem” que identifica sua pertença àquele grupo. Para um torcedor apoiar um time é muito além do que carregar as cores. “A torcida é um espaço de compartilhamento de identidades, símbolos e valores que compõem a visão social de mundo de cada torcedor (COUTINHO, 2009, p. 1855).

Todo torcedor faz parte de uma primeira comunidade, que é a sua família. É nela que aprende os “mandamentos” do torcer, do vibrar, das regras do futebol. Posteriormente, esse indivíduo, de forma voluntária, fará parte de novas comunidades; e estas serão novas famílias.

Roberto DaMatta (1994, p. 16) argumenta que “essa comunidade que se escolhe voluntariamente” faz uma inserção no contexto dos elos que recriam modernamente a ideia de família como um grupo que nos engloba. “Ora, tal escolha individual – personalizada e pessoalíssima – permite redefinir a identidade social num nível mais amplo”; e escreve: “Um nível que é a um só tempo nacional e cívico, pois fica além da casa e da família” ou “um nível que tem a ver com um universo feito de indivíduos e de normas universais e que se realiza concretamente na ‘rua’ – no estádio, em pleno domínio público”.

As torcidas vivem o momento – o agora é o instante. Em cada jogo as emoções são diferentes, pois ali estão vários fatores envolvidos: os seus próprios anseios; do seu time, que depende de um resultado sempre positivo; do clima, para favorecer o andamento do jogo; do gramado, para facilitar o toque de bola; da renda a ser angariada mediante a participação em massa da torcida, tudo a ser resolvido no presente.

A execução de hino do seu clube é marca registrada, bem como as músicas criadas pelas próprias torcidas, rimas e gritos de guerra, além de movimentações de braços, pernas, cabeça. Em cada jogo é sempre uma nova *performance*, pois os corpos não são os mesmos do jogo anterior, cada um vem imbricado de novos anseios, desejos e sensações.

Lançar o meu olhar, a minha própria experiência enquanto torcedora e, no caso, *performer* nos estádios de futebol. Faz-me remeter individualmente a cada jogo de forma idiossincrática, uma vez que cada partida traz consigo seus próprios anseios.

O *performer* nos estádios são os torcedores, dos quais a sua *performance* é autoral. Torcendo ninguém ensaia as emoções, o sentir, tudo acontece no momento presente, o *script* é construído antes, durante e depois de cada jogo; e nunca será apenas jogo, é coração, alma, sentimentos, emoções, tudo em uma mistura idiossincrática.

3. Nasce a “paixão”

Para começar a falar da “Paixão”, preciso mostrar como tudo iniciou; e este iniciar se deu mediante a participação de muitas personalidades, que eram de extrema importância na sociedade paraense. Estes sujeitos sociais distintos envolviam-se com a criação de clubes de futebol.

Um dos grandes destaques é Deodoro Machado de Mendonça, que foi deputado, senador, secretário, assessor de estado, um político bem influente na sociedade Belenense da época. Várias vezes antagonistas, apoiava demais políticos daquele tempo, e sempre se fez presente no cenário político local.

Gerado e consubstanciado a partir de uma agremiação que no ano de 1913, disputava o campeonato paraense de futebol da primeira divisão, seu nome era: Norte Clube. Seu uniforme nos jogos era calções brancos e camisas pretas. Por tal fato, passou a ser chamado de “Time Negra”.

No dia 15 de novembro de 1913, a tabela apontava para o jogo entre o Norte Clube e o Guarany. O Time Negra estava realizando uma excelente campanha e possuía como meta e obrigação vencer o Guarany. Na hipótese de vencê-lo, o Norte Clube iria disputar uma partida extra contra o grupo do Remo, e nela se definiria, então, o vencedor do campeonato de 1913. O grupo do Remo (posteriormente chamado de Clube do Remo) havia encerrado seus jogos e estava à espera do jogo entre Norte Clube e Guarany.

O jogo terminou 1 x 1, com este resultado o grupo do remo sagrou-se campeão de 1913, assim, não necessitaria jogar uma partida extra. Inconformado com o resultado do jogo entre o Guarany, o Norte clube decidiu escrever e enviar um documento à Liga Paraense de Futebol, com o pedido de anulação da mesma, alegando inúmeras irregularidades.

A liga recebeu então o documento e no dia 20 de novembro de 1913 reuniu-se para fazer a apreciação e o julgamento. A assembleia geral toda envolvida, julgou como “improcedente” o recurso interposto pelo time do Norte clube, o qual solicitava a anulação da partida realizada entre o referido time e o Guarany. O resultado em campo, portanto, foi validado. A decisão da liga, não agradou os integrantes do Norte Clube e tamanha foi a insatisfação que resolveram agir para que houvesse mudanças e, conseqüentemente, tornarem-se mais fortes, para então enfrentarem quaisquer adversários ou até mesmo superá-los.

O Norte Clube tinha como líder do movimento o jogador Hugo Manoel de Abreu Leão, que defendia a criação de uma nova agremiação para superar o grupo do Remo, este falava: “vou fundar um grupo para superar o grupo do Remo!”.

O jornal da época “Estado do Pará”, inseriu como última notícia do dia 2 de fevereiro de 1914 uma convocação aos desportistas para que ficassem atentos à fundação do Paysandu. Tais convocações renderam inúmeras presenças dos desportistas na reunião.

A assembleia, de forma unânime, escolheu Hugo Manoel de Abreu Leão, por sinal era o mais entusiasmado com a ideia de se criar uma nova agremiação. Hugo Leão, sendo líder do movimento de criação de agremiações e presidente da assembleia, convidou Humberto Simões para ser o secretário.

Hugo Leão, ao tomar posse como presidente da sessão, esclareceu que o objetivo da referida reunião era a tão almejada criação de uma nova agremiação, qual se chamaria de Paysandu “*Foot-ball club*”, em homenagem ao feito glorioso e heroico da Marinha de

Guerra do Brasil, ao transpor o Passo do Paysandu na guerra contra o Paraguai (Costa, 2018, p. 194).

4. Torcida apaixonada e fiel e sua performance

Teço minha escrita atrelada aos argumentos de Pasolini, quando estrutura seu posicionamento questionando: o que seria uma língua? E logo ratifica, seria um 'sistema de signos', resposta esta que seria dado por um semiólogo.

Cabe frisar que esse sistema não se trata apenas da língua escrita-falada, como estou agora escrevendo e você leitor lendo. Há outros sistemas de signos não-verbais que estão presentes na pintura, bem como no cinema, na moda. Pasolini (1971) nos faz olhar para o futebol também como um sistema de signos que possui uma língua, não-verbal, portanto, uma linguagem.

E o leitor poderia se indagar perguntando: como se formariam as palavras então, no futebol? Antes de responder a essa pergunta, saliento que essa alcunha de linguagem referendada ao futebol foi proferida por um cronista esportivo que também foi jogador das Copas de 1966 e 1970, Eduardo Gonçalves de Andrade "o Tostão" que falava da necessidade de se ler cada partida de futebol como se fosse um texto, mas uma leitura para além do foco dos meios de comunicação, uma vez que estes meios escondem mais do que revelam sobre o jogo.

Silveira (et.al, 2010) se apropria da ideia de Tostão que trata o futebol enquanto linguagem e assim cria um procedimento de leitura do jogo com o intuito de fazer uma compreensão dele, para além do que os meios de comunicação impõem.

Para tal fim, Silveira (2010) se utiliza de Franco Junior (2007) e suas leituras repletas de metáforas em seu livro "a dança dos deuses". Nesse livro o referido autor conferi ao futebol o mesmo preceito de arte performática existente na dança, no teatro, vai mais além ao afirmar que antropologicamente dança é linguagem, assim sendo o futebol também o é.

Além desse olhar da linguagem corporal imbricada ao futebol, lanço a visão de Saussure sobre a língua como sistema de signos ser a parte social da linguagem e que apenas um indivíduo não é capaz de mudá-la, e a fala ser a expressão individual da linguagem formada por um ato individual. "Um ato individual de vontade e inteligência" (Saussure, 1995, p.22).

A partir dessas colocações de Saussure, Silveira (2010) afirma que a Língua-futebol seria um sistema composto por todas as possibilidades aceitas em campo. Ele ainda salienta que não são apenas àquelas disponibilizadas nas 17 regras oficiais, mas uma somatória das outras práticas e habilidades táticas como o posicionamento, a visão de jogo, entre outros; as físicas (resistência, antecipação, velocidade etc.); e a técnica (drible, desarme, carrinho etc.) imprescindível para se jogar o futebol. O jogador instaura sua Fala-futebol, selecionando e combinando os subsídios desses acervos.

Pensemos que esse acervo do que trata Silveira (2010) na Língua-futebol ele é uma somatória de sinais investidos em cada um dos acervos, contudo, não são totalmente acessíveis a todos os falantes. Tal fato faz com que os jogadores se estimulem a criar movimentos, jogadas, passes, que posteriormente, farão parte do acervo universal da língua-futebol, um claro exemplo a ser citado é do goleiro Rogério Ceni que nos anos 90 foi o primeiro goleiro a entrar para a história ao realizar uma cobrança de falta pela seleção brasileira, foi também o maior goleiro artilheiro da história, a partir de então os demais goleiros passaram a se arriscar nas cobranças de falta.

Pasolini (1971) vai mais além na discussão do futebol ser uma linguagem e afirma que esta linguagem tem todas as características essenciais da escrita e falada. Como assim? Vejamos, as “palavras” do futebol são formadas tal como às da linguagem escrita-falada, estas aqui são resultados das infinitas combinações das 26 letras do alfabeto, que em italiano, nacionalidade de Pasolini, são 21 e chamadas de fonemas, que são as unidades mínimas da língua escrita-falada, conforme salienta o autor.

Nessa lógica de raciocínio ele associou os fonemas (letras) da linguagem escrita-falada à linguagem do futebol e criou os “podemas”, que seriam a unidade mínima da língua do futebol, isto é, o fonema dos pés de cada jogador em campo, assim seriam 22 “podemas” em campo.

As inúmeras possibilidades de combinação dos “podemas”, formam as palavras na língua-futebol, na prática seriam as várias trocas de bolas entre os jogadores em campo; e o conjunto destas formam um discurso pautado em regras gramaticais precisas, a sintaxe está presente durante a “partida” onde se difunde todo o discurso.

Os jogadores seriam os cifradores, nós torcedores seríamos os decifradores, uma vez que ambos conhecemos o código, isto é, quem não conhece o código não conhece o significado. Por isso que no senso popular dizemos que existem milhões de técnicos,

porque todo torcedor conhece as regras que permeiam toda uma partida de futebol, com isso, automaticamente, cada torcedor se sente preparado para ditar estratégias para o jogo.

Seguindo esta trilha de raciocínio de cifração e decifração do jogo, por parte dos jogadores, e nós torcedores, que delineio nesse momento o raciocínio voltado ao futebol sob a ótica de ser uma dança. Toda dança é comunicação que possui como instrumento principal o corpo, “entende-se que é necessário um autocontrole excelente dos movimentos para melhor expressar-se” (SILVEIRA, 2010, p.4).

Seguindo a proposta de Franco Souza Júnior (2007), vamos pensar o futebol enquanto “uma linguagem ao mesmo tempo natural (correr, fugir, enganar, chutar e pegar) (...) e artificial (regra para organizar a representação moderna daqueles atos primordiais) (p.349). Portanto, sob esse ponto de vista não é uma atividade restrita aos indivíduos que dominam a língua-futebol, uma vez que todos nós seres humanos a partir da fase sensório-motor como nos diria Piaget (1970), desde pequenos trazemos o instinto de correr atrás da bola, chutá-la, bem como a uma pedrinha, tal assertiva pode ser afirmada como indicativo da língua-futebol, não é à toa o ditado popular, de que o brasileiro já nasce gostando de futebol.

O futebol é uma dança feita de movimentos conhecidos por todos, de pequeno a grande, de uma geração a outra, que varia apenas o gênero, mas a música é a mesma que orchestra os movimentos que se direcionam ao gol.

E essa dança é de total conhecimento da torcida do Paysandu que é uma das maiores e mais apaixonadas do Brasil. Fiel, como é conhecida, está presente em todos os jogos do Papão, como também é chamado. Desde os primeiros jogos, o Paysandu conquistou os torcedores no primeiro REXPA, à época, em número menor do que do rival, no entanto, cabe frisar que este já existia na sociedade desde 1905, enquanto o Paysandu foi criado em 1914.

Na atualidade esses números mudaram, consideravelmente, a torcida se tornou a maior e mais fiel torcida do Norte do Brasil. Tal fato pode ser comprovado pela pesquisa realizada pela empresa Pluri Consultoria (especializada em gestão, finanças e marketing esportivo), aponta que o Pará está entre os 20 clubes mais valiosos do Brasil.

O Paysandu aparece como único clube citado entre todos os demais da Região Norte, o Papão aparece com um total de 857.432 torcedores, segundo pesquisa realizada no ano de 2022.

O torcedor está com o seu time em um relacionamento, em muitos casos, de forma incondicional. A palavra torcer (contorcer) nos leva a caminhar em direção a uma carga já estabelecida de emoções, de dor, experiências de forma geral ligadas a comportamentos de lamúria ou de reclamação (MACHADO, 2005, p.106).

Todo torcedor carrega em si a prerrogativa de que seu time vai ganhar e com a Fiel não é diferente. Cada jogo abarca aspirações distintas, nos clássicos, se torna obrigação o ato de ganhar e, se isso não ocorre, surge um misto de sensações.

Para Reis (1998), o público de futebol se encaixaria em quatro categorias, que seriam: os espectadores, os torcedores, os torcedores uniformizados e os torcedores organizados.

Na primeira categoria se encaixariam aqueles sujeitos que desempenham o papel de apenas assistir os jogos; na segunda categoria já seriam os sujeitos que, além de assistir aos jogos, elencam um time específico pelo qual vão torcer durante as partidas de futebol; já na terceira categoria estão aqueles que usam a camisa do seu time para mostrarem a preferência mediante a vestimenta; por fim, mas não menos importante, o torcedor organizado é aquele sujeito que pertence a uma agremiação de torcedores que possui uma estrutura organizacional burocrática e que não depende do clube para qual torce. (REIS apud CAMURÇA, 2019, p. 46).

Perpassando pelas falas dos meus entrevistados e sendo atravessadas por cada uma, vejo-me na obrigação falar sobre o conceito de Paixão, já que esta é pulsante em todos os relatos dos torcedores sujeitos de minha pesquisa, bem como em músicas cantadas pelos mesmos e tal fato me conduz a fazer um toque de bola entre autores que conceituam o que é Paixão.

Olhando para a Antiguidade posso destacar que nesse período os conceitos de Amor e Paixão eram vistos sob a ótica da má influência dos princípios afetivos acerca da consciência. A razão era o único meio capaz de remover essa ingerência.

Tal concepção pode ser percebida em Platão quando este fala que a alma seria uma espécie de conjunto de aptidões seguindo uma hierarquia em que a ordem superior adviria da razão e esta seria a cúpula de todas as instâncias.

Em Aristóteles a ênfase das paixões são os estados de alma que vêm atrelados das sensações de prazer e de desprazer. Em último caso seriam os sentimentos que possuem suas raízes na retribuição ou desilusão do desejo. (*Páthos*) é o que move impulsiona o homem para agir.

O torcedor do Paysandu vive sua Paixão não só nos estádios, nas competições, esse viver dá-se em qualquer lugar, momento, como nos diz Aristóteles “as paixões humanas ou emoções fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor ou prazer (Aristóteles, 2015, p.116).

Essa Paixão que faz o torcedor, e não é qualquer um, mas aquele vai torcer pelo seu time no estádio, sair da sua casa sozinho, em grupo, com a família, amigos, vizinhos, torcida organizada (etc.). Vai para o estádio em pleno domingo 11h00 da manhã, para esperar a partida começar as 16h00. Pega chuva, ou sol, atola os pés na lama, ou o carro dá prego, come o churrasco compartilhado da dona Mariazinha.

Aquele que enfrenta fila, empurra e empurra, corre na rampa para pegar o lugar com o melhor ângulo do campo, bebe uma água para refrescar o calor, ou tira a camisa para secar após o “toró” de toda tarde, ou do dia inteiro, ou de todos os dias, essa é a nossa cidade das mangueiras, Belém do Pará, nossa terra morena.

Para aqueles que não amam o futebol pode ser um absurdo, mas para o torcedor apaixonado isso é o mínimo a oferecer. Todos vestem seus “mantos sagrados”, ou vão mais além, realizam a conversão semiótica como diria Paes Loureiro (2007) os sujeitos, objetos ou ideias se reorganizam e se configuram de outra maneira ou situação cultural (Figura 1).



Figura 1. Torcedor do Paysandu em sua performance.

Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2019.

A principal cor da camisa do Paysandu é a listrada em azul e branco, mas com o passar dos tempos surgiram novos designers, cores fazendo alusão a copa, aos países, à manifestação religiosa que é o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, além dos acessórios como bonés, cabeças de lobos, os cocares de penas, suas bandeiras tremulam na brisa leve e quente da tarde de domingo em Belém do Pará, me refiro ao domingo, por ser o dia em que todos vão a campo, uma vez que durante a semana já se torna mais inviável devido escola, trabalho, faculdade.

Falar do Paysandu é sentir um arrepio na espinha, é deixar cair uma lágrima, é lembrar da euforia nas conquistas, e da tristeza nas derrotas, é lembrar do mosaico feito por todas as mãos unidas por um único objetivo, ser o décimo segundo jogador em campo.

Em dias de clássico que é a disputa entre as duas maiores e rivais torcidas, aqui em Belém o REXPA, disputa entre Remo e Paysandu, a emoção é diferente, nós torcedores vamos à campo com o único objetivo, vencer o rival, tudo é diferente, desde a entrada, jamais vou esquecer do meu primeiro clássico, lembro-me como hoje da muvuca para entrar, do aperto, todos querendo entrar e a hora já se tornava nossa inimiga, ela não só passava rápido como voava, e são milhares de pessoas desejando entrar ao mesmo tempo, e comigo não foi diferente, estava na companhia de meu primo Gilmar Filho, e meu irmão, Welber Coutinho, este entrou pelo portão dos sócios torcedores, lugar mais tranquilo e sossegado.

Meu primo e eu que não somos sócios, passamos pelo “tornado” de pessoas, no meio da agitação, entra a polícia com a cavalaria, e o temido spray de pimenta, jamais esquecerei aquela sensação de ar faltando, peito apertando, narinas fechando, minha bandeira pendurada em meu pescoço ficou presa em outra pessoa causando quase meu engasgo, se não fosse meu primo me protegendo, creio que seria muito pior, aqueles minutos pareceram horas, mas chegamos a catraca de entrada, e o ar começou a ficar mais intenso, o coração desacelerando, e enfim, conseguimos entrar, lá nos esquecemos toda a agonia da entrada e a euforia do jogo nos embestia de entusiasmo. Muitos poderiam perguntar: e valeu a pena? Eu responderia citando Fernando Pessoa (1959) “tudo vale a pena se a alma não é pequena. Quem quer passar além do bojador tem que passar além da dor.”

Àqueles que pertencem a torcida dita organizada precisam chegar antes de todo mundo e pendurar sua faixa para mostrar aos jogadores em campo, que eles se fazem presente e estão ali incentivando, apoiando, mas também cobrando, criticando, as vezes

xingando porque ninguém é de ferro. Na arquibancada ou nas cadeiras, é a dança das mãos, dos braços, dos gestos de aprovação e desaprovação de algum lance, de uma falta, de um cartão, de uma briga. O corpo singular é um corpo coletivo como diria Le Breton (2009), esse corpo coletivo é um corpo alterado pelas sensações, emoções, êxtase, euforia. Aflora a noção de “intercorporeidade” de Merleau-Pointry (1964) na qual o corpo, o gestual e a expressividade são intentos que implicam o jogo constante das interações, espelhamento e permanência do outro. O incentivo chega em ritmo de funk, samba, marchinha, brega, o hino não oficial, as torcidas organizadas criam suas próprias músicas para tatuar na memória de cada membro pertencente ao mesmo.

A ações do corpo alterado do torcedor se ativam a partir do ajuntamento da torcida e reverbera de uma ponta a outra do estádio é como se fosse um tsunami de movimentos, assim começa o ritual de incentivo do torcedor da fiel, o jogo começa é um misto de emoções, o sentar dá lugar ao movimento em riste, para observar cada lance, questionar um passe errado, reclamar da posição deste ou daquele jogador.

A torcida fiel é a decifradora das jogadas, sabe quando o time está mal, ou está bem, cobra providencias porque está incentivando não só nos estádio, mas é sócio torcedor e paga um valor estimado para ajudar o Paysandu na melhoria do gramado, cadeira, arquibancada, banheiros de sua “casa”, a Curuzu, é aquele que chora nas derrotas e também nas vitórias e conquistas de títulos; é aquele que sai do estádio para comemorar pós-jogo, independente do resultado apoia, incondicionalmente, porque estamos falando não só de futebol, mas de sentimentos, emoções, pertença, laços que unem indivíduos desconhecidos em um único propósito de gritar gol e cantar como diz a música: “ quero, gritar Campeão...”

Referências

ALVES, MURILO V. F; NETO, GABRIEL P. P; CASTRO, IRACILDO P; FRANÇA, NEY F. A história do futebol paraense, Paysandu e Remo: primeiras aproximações. REVISTA LITERÁRIA TALARES/ESMAC – V. 3, n.3. 2016 - Ananindeua/PA.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução do grego Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015. (Coleção Folha. Grandes nomes do pensamento; v. 1).

CAMARGO, GISELLE G.A. **Entre a Etnocenologia e os Performance Studies: relativizações epistemológicas**. Caxambu, 30º Encontro anual da ANPOCS, 2006.

COLARES-CAMURÇA, ALINE MARQUES. **Fisiologia das emoções**: os torcedores fanáticos de futebol. 141 f. Tese de doutorado (Universidade Estadual de Campinas) Faculdade de Educação Física. Campinas, SP : [s.n.], 2019.

COSTA, FERREIRA DA. **A enciclopédia do futebol Paraense**. Belém: Halley Gráfica e Editora, 2007.

_____. **Enciclopédia do esporte paraense**. Belém-Pa. 2018.

COUTINHO, RENATO. Futebol e identidade nacional: o Clube de Regatas do Flamengo e o projeto de construção de uma nação. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 4., Maringá, 2009. **Anais...** Maringá, 2009, p. 1855-1963.

DAMATTA, ROBERTO. Sobre a Matriz Cultural da Inflação Brasileira. *In*: DAMATTA, Roberto. **Conta de Mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DICIONÁRIO PARAENSE. Disponível em: <<https://artepapaxibe.wordpress.com/dicionario/>>. Acessado em: 08 de abril de 2020 às 17:23.

FRANCO JÚNIOR, H. **A dança dos deuses**: futebol, sociedade, cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GAUDÊNCIO, ITAMAR. **Diversão, Rivalidade e Política**: o Re x Pa nos festivais futebolísticos em Belém do Pará (1905-1950). 2007. 176f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.

LE BRETON, D. **As paixões ordinárias**: antropologia das emoções. Petrópolis: Vozes, 2009. 276 p.

MACHADO, M. D'A. **O êxtase no futebol**. A comunicação ritual e suas experiências sensoriais. 2005. 289f. Tese de Doutorado - UNICAMP, Campinas, 2005.

Merleau-Ponty, M. (2014). **O Visível e o Invisível** (J. A. Gianotti & A. d'Oliveira, Trad.). São Paulo: Perspectiva. (Original publicado em 1964).

PAES LOUREIRO, JOÃO. **A conversão semiótica**: na arte e na cultura. Belém: Edufpa, 2007.

PASOLINI, PIER PAOLO. **O gol fatal [1971]**. Disponível em: Acesso em 06 de janeiro de 2023.

PAYSANDU. Disponível em: <<http://www.paysandu.com.br/paysandu>>. Acessado em: 08 de abril de 2020 às 17:23

PESSOA, FERNANDO. **Poema X Mar Português**. Edições Ática: Lisboa. 1959.

PIAGET, JEAN. **A Construção do real na criança**. Rio de Janeiro, Zahar, 1970.

REIS, HELOISA HELENA BALDY DOS. **Futebol e sociedade**: as manifestações da torcida. 1998. 127f. Tese de doutorado (Universidade Estadual de Campinas) Faculdade de Educação Física. Campinas, SP: [s.n.], 1998.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. Traduzido por Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCHECHNER, RICHARD. O que é performance? **O Percevejo**, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SILVEIRA, M. T.; SILVA, A. R., 2010. O jogo que se vê: ensaio introdutório à linguagem televisual do futebol. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, XI, 2010, Novo Hamburgo, RS. **Anais** da XI Intercom-Sul. 1 CD-ROM.

WISNIK, J. M. S. **Veneno remédio**: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ECOS GESTUAIS NO TEATRO PARA BEBÊS: UMA DESCRIÇÃO FENOMENOLÓGICA DA PEÇA “LINHAS” DA CIA ZIN

Elenira Peixoto Silva¹
Patrícia Dias Prado²

RESUMO

Este artigo é fruto de pesquisa de mestrado, em andamento, que investiga as relações de bebês e crianças pequenas espectadoras/es do chamado Teatro para bebês, com foco no espetáculo “Linhas” da Cia Zin (Grupo de Pesquisa da Linguagem Cênica para a Primeira Infância) de São Paulo. A partir do campo dos estudos sociais da infância, na interface com o teatro, no diálogo entre arte, primeira infância, educação e recepção, concebe bebês e crianças pequenas como autoras e espectadoras emancipadas, que têm direito a obras artísticas porosas e flexíveis em suas estruturas profundas, abertas às construções de experiências no presente e nos encontros, numa estética relacional, ritualística, porém, mutável e fruída, pensando o direito das infâncias às artes, desde bebês. A produção de materiais analíticos tem como procedimento metodológico observar e interagir dentro de uma abordagem fenomenológica. O trabalho pretende estabelecer um diálogo com aspectos que criam a dramaturgia gestual da peça e a relação estabelecida com o público da primeira infância. No desvelamento de pistas de análise das/os espectadoras/es, exibidas em toda sua corporalidade, tem se colocado sob perspectiva e em rupturas concepções tradicionais de infância, de bebês, crianças e teatro.

Palavras-Chave: Bebês e Crianças Pequenas Espectadoras; Teatro para Bebês; Estudos Sociais da Infância e Fenomenologia.

ABSTRACT

This article is the result of a master's research, in progress, that investigates the relationships between babies and young children who are spectators of the so-called Theater for babies, focusing on the show “Linhas” by Cia Zin (Group of Research of the Scenic Language for the First Childhood) in São Paulo. From the field of social studies of childhood, in the interface with the theater, in the dialogue among art, early childhood, education and reception, it conceives babies and small children as emancipated authors and spectators, who have the right to porous and flexible artistic works in their deep structures, open to the construction of experiences in the present and in meetings, in a relational aesthetic, ritualistic, however, changeable and fruitful, thinking about the right of childhood to the arts, since babies. The production of analytical materials has as a methodological procedure to observe and interact within a phenomenological approach. The work intends to establish a dialogue with aspects that create the gestural dramaturgy of the play and the relationship established with the early childhood audience. In the unveiling of analysis clues from the spectators, exhibited in all their corporeality, traditional conceptions of childhood, babies, children and theater have been put into perspective and ruptured.

Keywords: Babies and Young Children Spectators; Theater for Babies; Childhood Social Studies and Phenomenology.

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, FEUSP, com orientação da Prof. a. Dra. Patrícia Dias Prado. Pesquisadora, educadora e atriz da Cia Zin.

² Profa. Dra. FEUSP, Coordenadora do Grupo de Pesquisa e Primeira Infância: linguagens e culturas infantis - CORPINFÂNCIAS (CNPq) da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, FEUSP. Disponível em: <<https://pesquisaepimeirainfanciainguagemeculturasinfantis.wordpress.com/>>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2023.

1. Traçando as primeiras linhas

Como os corpos das/os espectadoras/es³ são apresentados nos trabalhos destinados a bebês e crianças pequenas? Existe alguma recorrência nesses jeitos de assistir a uma peça de teatro pensada para a primeira infância?

Estas são algumas das perguntas que este artigo tentará investigar: a relação estabelecida pelas/os espectadoras/es bebês e crianças bem pequenas com espetáculos destinados a essa faixa etária (0 a 3 anos). A partir de uma sessão da peça instalação “Linhas” da Cia Zin⁴, realizada em 16 de outubro de 2022, no SESC Birigui/SP, que se propunha a uma investigação que tem como ponto de partida a abordagem fenomenológica.

O primeiro ponto a se considerar é a observação participante, uma vez que uma das pesquisadoras e autoras deste artigo estava inserida na cena como atriz. Pensando nesta perspectiva, acreditamos que a melhor pergunta é: o que se percebe em cena das relações estabelecidas entre os corpos das atrizes e os corpos das/os espectadoras/es?

Antes cabe, neste momento, uma breve apresentação da Cia Zin⁵, que nasce do desejo de criar artes da cena, especialmente, para a primeira infância e que, desde 2009, vem se dedicando às investigações da linguagem artística para bebês e crianças pequenas (de 0 a 6 anos).

Desde o seu início, a Cia percebeu que o que está em jogo é a própria visão de bebês/crianças, de teatro e de relação espectadoras/es. Tais concepções se evidenciam naquilo que ancora a construção cênica de seus trabalhos artísticos.

Será que bebês e crianças pequenas devem apenas contemplar uma obra artística? De quais maneiras seus corpos estão inseridos nestas experiências? Como a representação teatral ecoa nos corpos do público? Quais as relações estabelecidas entre a educação e a arte nos contextos do fazer e produzir arte para a primeira infância?

Neste sentido, o pensar e fazer arte para e/com a primeira infância põe em xeque e desafia toda uma estrutura pré-concebida tradicionalmente sobre teatro, infância e sua

³ Neste trabalho, usamos a palavra espectadoras/es na acepção desenvolvida pelo autor Jean Jacques Ranciere, em o “Espectador emancipado” (RANCIÈRE, 2012).

⁴ Cia Zin é um grupo de teatro/arte que, desde 2009, dedica-se à pesquisa da linguagem cênica para a primeira infância. Disponível em: <<https://ciazin.wordpress.com/>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2023.

⁵ Link para assistir ao teaser de apresentação do grupo realizado em 2021 para comemorar seus dez anos de existência: <<https://youtu.be/2aJ989VadA0>>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2023, às 9:00.

educação (PRADO; SILVA, 2021). É preciso revisitar esses conceitos na tentativa de reconstruir sentidos marcados pela esfera do fazer, na fenomenologia do presente.

1.1 A nascente

Inseridas no universo da maternidade e a compreendendo como espaço de criação, duas mães artistas se conhecem na sala de espera do pediatra⁶ que, por sua vez, compreendia a maternagem em seu contexto cultural. Começa assim a Cia. Zin⁷, com uma primeira ideia de investigar o enigma da hora do sono de bebês. Nos perguntávamos o que sonham as/os bebês. Começamos a pensar nesse gesto cotidiano que pudesse ser invadido por imagens oníricas e pensamos no jogo que os próprios elementos nos sugerem em sua investigação, como o movimento do lençol que cobre uma cama, que flutua no espaço e, na sequência nos leva para o fundo do mar. O jogo, a brincadeira e a investigação dos materiais (elementos de cena) marcavam a estrutura dramatúrgica da peça⁸.

Estreamos esse espetáculo no Centro Cultural São Paulo, na cidade de São Paulo, em 2011, na Mostra idealizada pela Cia Zin em conjunto com curadoras/es do espaço (curadoria de educação, teatro adulto, teatro infantil e dança), a Mostra “Conversas poéticas entre arte e bebês”⁹. O pedido do Centro Cultural era um evento sobre teatro para bebês, mas naquele momento não fazia sentido pensar na linguagem cênica para bebês sem pensar nas diversas linguagens artísticas. Organizamos mesas de debates, oficinas para educadoras/es, oficinas artísticas, dentre outras atividades. Essa escolha que marca o início da Cia Zin marca até hoje suas escolhas estéticas que transitam entre fronteiras com limites movediços, centrando sua pesquisa de linguagem na interrelação entre teatro contemporâneo, performance, arte visuais, dança e música.

⁶ Carlos Eduardo Corrêa é pediatra e foi consultor da Cia Zin em seu primeiro trabalho, a peça “O que eu sonhei?”.

⁷ No início, a Cia Zin era formada por Elenira Peixoto e Fabiana Prado que é performer e artista-educadora, formada em Dança (Escola Klauss Vianna) e em Comunicação Social (FAAP/SP), pós-graduada em Linguagens da Arte (CEUMA-USP). Estudou com Maria Duschenes (Método Laban) e Renée Gumiel (Expressão Corporal), participou do Castelo Rá-Tim-Bum (TV Cultura) e coordenou o Programa de Iniciação Artística (PIÁ), da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

⁸ Link para assistir ao teaser do espetáculo “O que eu Sonhei?”: <<https://www.youtube.com/watch?v=YfUOlplcUH4&t=9s>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2023, às 11:00.

⁹ Link do Centro Cultural São Paulo com relato de curadoria da Mostra: <<https://www.youtube.com/watch?v=ivTVmxmGWNk>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2023, às 11:00.

Para o encontro chamamos a saudosa artista dinamarquesa Anne Marie Holm (2007, 2015) que, além de palestra e curso para formadoras/es, proporcionou diversas vivências. Sua investigação com bebês, arte e natureza marcaram-nos profundamente, suscitando o desejo de criar um trabalho artístico para ser apresentado ao ar livre.

Nasce, então, o “Cara de Quintal”. Aqui a brincadeira é o motor gerador e nosso foco de investigação. Uma improvisação a partir de elementos que nos remetem às brincadeiras de quintal: caixas de papelão, bolas, elástico, areia e bolhas de sabão. Criamos um trabalho que, de maneira performática, como uma espécie de dança, monta uma instalação para que o público adentre, experimente, experiencie e crie suas próprias brincadeiras. É curioso como em muitas sessões as/os adultas/os nos narram como a apresentação faz emergir suas memórias de infância e que a partir daquela experiência começam a perceber o brincar das crianças com as quais se relacionam, num jogo de espelhamento e diferenciação¹⁰.

Por alguns anos, a Cia Zin dedicou-se a esses dois trabalhos realizando apresentações e diversos espaços do estado de São Paulo. Sentimos que esses trabalhos reconstroem-se e reconfiguram-se a cada sessão, solidificando partes e modificando outras à medida que encontram o seu público.

Na formação realizada com o Grupo Segni Mossi¹¹ de dança e desenho, realizada em 2015 e com o contato com a obra de Chiharu Shiota¹², surgiu a ideia de investigar o desenho infantil. O motor seria pensar no desenho de corpo inteiro. Ou como o desenho nasce do próprio gesto do bebê criando linhas no espaço e marcas no papel. Queríamos criar uma instalação e para receber o bebê por inteiro começamos a investigar a abordagem Pikler¹³ (FALK, 2016; SOARES, 2017).

Nasce a peça-instalação “Linhas”¹⁴, nela narramos¹⁵ o desenvolvimento do desenho infantil a partir da descoberta das mãos, criamos garatujas tridimensionais e a peça

¹⁰ Link para assistir o teaser da instalação performática “Cara de Quintal”: <<https://youtu.be/UOUxmrwrxAY>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2023, às 10:30.

¹¹ Grupo italiano (Roma), que trabalha dança e desenho, disponível em: <<https://m.facebook.com/segnimossi/colocar>>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2023.

¹² Exposição realizada em 2015, no SESC Pinheiros/SP, com o título “Chiharu Shiota: em busca do destino”. Crítica disponível em: <<https://www.obrasdarte.com/sesc-pinheiros-recebe-chiharu-shiota-em-busca-do-destino-primeira-exposicao-da-artista-japonesa-na-america-latina/>>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2023.

¹³ A chamada abordagem Pikler vem das reflexões feita por Emmi Pikler, no instituto Lóczy, em Budapeste.

¹⁴ Link para assistir o teaser do “Linhas”: <https://youtu.be/i0GswqVhHtA>. Acesso em: 09/02/2023, às 10:08.

¹⁵ O espetáculo linhas tem como uma das atrizes criadoras a Vitória Cortez Cohn graduada em Letras na USP, Pós-graduação em Arte-educação na ESCH, fez parte do trabalho Parades and Changes, re-montagem da performance de Anna Halprin, dirigido por Ivola Demange, França. É professora no Centro de artes e Educação Celia Helena.

acontece em um grande cubo branco, tridimensionalizando o desenho que criamos com o corpo e com o apoio de alguns objetos com arames e cordas formamos garatujas.

Ao final, a peça vira um grande desenho, uma grande instalação, que será explorada por todo o público que entra no cenário e interage com os elementos usados em cena. Um fio amarra o fim da peça ele circula todo o cubo como se preservasse o emaranhado de interações. O foco deste texto se dá na investigação deste espetáculo da Cia.

A investigação se coloca na tentativa observar e analisar de maneira a validar as percepções, daquilo que fica inscrito nos corpos, ou que se percebe com os corpos, a atitude fenomenológica se apresenta, olhar para a experiência e tentar dar forma em palavras, um difícil exercício de tradução, de inscrever no papel aquilo que é vivido no espaço.

1.2 Prólogo: o espaço

Começamos olhando para o espaço, um teatro. Olhar para este espaço faz-se importante para compreender que o teatro que em grego significa “Lugar onde se vê”, tem a sua memória: espaço destinado às ações extra cotidianas que lançam um olhar para a experiência humana, pois nele são narrados de diversas formas o estar no mundo.

Cadeiras almofadadas na plateia e um palco de chão de madeira. Quando não acesos os refletores, temos uma luz indireta por todo o lugar.

No centro uma estrutura cúbica de metal branco e chão branco se coloca no centro do palco. Formando o espaço cênico. O público é convidado a subir no palco e sentar-se em volta deste cubo branco em almofadas de futon cinza.

Esse primeiro movimento inscreve no público um jeito outro de assistir do que o mais comum neste tipo de experiência, dessa vez todos estão sentados no chão e em cima do palco. Instaurando uma espécie de convite a estar dentro-fora da cena, nas bordas.

1.3 Cena 1: o olho

“[...] o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, visto que não cessa de ajustar a elas a sua vidência” (MERLEU-PONY, 1980, p. 281).

A primeira imagem são os olhos, olhos que se fixam atentos a qualquer movimento. Olho no olho. Olho que convida a entrada, o início. Que convida para a aventura. Esse

pacto feito pela troca de olhares. O antropólogo Le Breton (2009) assim nos diz sobre a taticidade do olhar:

[...] quando se está no princípio de um encontro possível, de um excesso de um imprevisto podendo exacerbar-se, as convenções sociais cuidadosamente limitam o perigo. Pousar o olhar sobre o outro não é um acontecimento anódino (LE BRETON, 2009, p. 215).

O olho estabelece o convite para a experiência, todos imersos no mesmo espaço, um lugar extra cotidiano destinado ao fazer teatral. As luzes cênicas recortam o espaço, recortam e colore o que é visto. Algo irá acontecer naquele espaço por um determinado período, nesse sentido, ligando-se a ideia de rito. Do estar junto para ver algo sendo construído nos corpos das atrizes (neste caso). Assim, constrói-se junto a experiência de ver/fazer teatro.

Imerso no visível por seu corpo, embora ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo. E, por seu lado, esse mundo, de que ele faz parte, não é em si ou matéria (MERLEU-PONTY, 1980, p. 278).

No texto “o olho e o espírito”, Merleau Ponty (1980) nos coloca uma contraposição do modelo científico do olhar de fora, como se fosse possível uma imparcialidade e do olhar de dentro. Com a inserção da percepção como forma de ver/estar no mundo a realidade passa a ser construída a partir dos nossos corpos, das nossas presenças.

Interessante pensar, neste ponto, que nos corpos das atrizes¹⁶ presentes em uma peça constroem-se uma realidade através de suas gestualidades e corporeidades, no que podemos chamar de “arte da presença”, mas para que isso aconteça é necessário o outro que vê. Uma construção coletiva de ambos os lados imersos na mesma experiência. Quando pensamos na peça que tem como espectador o bebê e a criança pequena, a impressão é de que as relações estabelecidas são radicalizadas.

[...] o enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o "outro lado" do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 278).

Neste sentido, os corpos colocam-se em diálogo:

¹⁶ A Cia Zin tem no seu elenco uma maioria de mulheres, e por isso faz a escolha de usar a palavra no feminino.

[...] daquele que vê naquilo que ele vê, daquele que toca naquilo que ele toca, do senciante no sentido -, um si, portanto, que é tomado entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro. Este primeiro paradoxo não cessará de produzir outros. Visível e móvel, meu (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 278-9).

Ou seja, os corpos se colocam em jogo no ato do olhar e esse é um paradoxo, como olhar? Não existe olhar para fora do corpo.

Porém, há aqueles que escapam, que parecem não querer entrar no jogo. Na sessão em questão, havia um bebê que parecia querer escapar, ir para fora da cena. O exercício foi tentar convidá-lo para estar junto. Os seus olhos não se fixavam na cena e o movimento era de escape. Algumas vezes, repetiu o gesto de “fugir” do espaço, indo em direção ao lado oposto do acontecimento cênico. O diálogo foi estabelecido pela negação, pelo avesso. Entretanto, em um determinado momento, ele ficou no colo da mulher adulta que o acompanhava, olhando a cena e querendo por vezes entrar nela.

No texto de Marina Machado (2010) é desenvolvido a ideia da criança performer a partir do olhar fenomenológico de Merleau- Ponty e da Sociologia da Infância, tendo como base o pensamento de Sarmiento (2008), um modo de olhar para as crianças pequenas a partir de uma ideia de corporalidade.

A corporalidade é uma noção fenomenológica que não separa “eu” do “mundo” e, se insistirmos no paralelo ou na tradução do “Eu” como “corporalidade”, empobrecemos a concepção de corpo no pensamento merleau-pontiano, incorrendo em uma simplificação desnecessária. A corporalidade é uma noção fundamental da perspectiva fenomenológica: um âmbito que une e embaralha aspectos biológicos, culturais e inter-relacionais; somos nossa herança genética e nossa história factual, e, nessa chave, nunca poderemos saber ao certo o que advém disso e o que está culturalmente dado; crianças aprendem mergulhadas em uma dada cultura e em modos “quase dramáticos” de imitação; há, de início, uma maneira de ser polimorfa que inunda o corpo, o pensamento, a expressividade, as relações com o mundo e com o outro: tudo acontecendo de modo dinâmico, em situação (MACHADO, 2010, p. 125).

A pergunta permanece: O que nos diz os corpos de bebês e crianças pequenas espectadoras? E ainda, há recorrências?

1.4 Cena 2: ecos

Uma das percepções é de que há um eco gestual em vários momentos. Aquilo que acontece em cena é ecoado nos corpos daquelas/es que estão em volta da cena. Mais do que uma imitação ou reprodução dos gestos das atrizes (que, por algumas vezes, acontece) o eco é uma reverberação. Como ondas que saem dos corpos que estão em cena e se

esparramam nas/os espectadoras/es que, por sua vez, devolvem para o interior da cena. Em um constante ir e vir. Há uma variedade de corpos no entorno do espaço cênico, alguns se movimentam, outros reproduzem os sons, os gestos. Outros respondem aos jogos de dentro da cena, outros entram em cena e há uma grande parte que olham para tudo o que acontece atentamente quase sem se mover. O acontecimento se espalha, não está somente dentro do espaço cênico delimitado, mas em suas bordas, trazendo para dentro o que costumamos ver como sendo de fora. Dentro e fora em diálogo.

Uma das perguntas recorrente das/os adultas/os que nunca viveram essa experiência é: “mas as/os bebês entendem?”. Embutida nesta pergunta está a concepção de que o saber é algo ligado a racionalidade: “Penso logo existo” como diria o filósofo Descartes. Neste sentido, o texto “Corpo e espanto” de Zimmermann e Saura (2019), ajuda-nos a entender qual é a diferença entre saber e conhecimento e, mais ainda, que existe algo que não se explica com palavras através de uma lógica cartesiana. Os corpos são detentores e construtores de saberes, também e especialmente quando os colocamos em linguagem e perspectiva não verbal. Os saberes que são corpos.

O saber ao qual nos referimos não foi sistematizado, ainda não está apresentado sob a forma de palavra. Refere-se a um saber corporal, sobre o qual nem sempre se consegue dizer, explicar (ZIMMERMANN; SAURA, 2019, p. 119).

Essa perspectiva nos conduz a olhar para as distintas, semelhantes e diversas experiências das/os espectadoras/es bebês, ampliando a concepção de entendimento sobre elas/es, sobre nós e sobre teatro. Existe um entendimento que passa pelo corpo nessa esfera do saber e nos põe a pensar a partir da experiência. Neste sentido: “De alguma forma temos um saber acerca de elementos sobre os quais apenas intuímos, ou sobre os quais ainda não elaboramos um conhecimento formal” (SAURA; ZIMMERMANN, 2019, p.123).

A citação acima elucida a relação de saberes que se estabelece durante a peça, na qual a compreensão não caminha no sentido de divisão racional, mas no campo da construção de saberes através da experiência, numa estética relacional (BORRIAUD, 2009), ritualística, porém, mutável e fruída.

Os corpos são interpelados, na experiência de dividir “o assistir” e “o fazer” em um movimento pendular, mas o que nos diz esses corpos que assistem? É possível chegar em alguma redução desse fenômeno? Algumas pistas se fazem presentes:

A redução fenomenológica seria, neste contexto, mais do que uma síntese aos elementos essenciais de um fenômeno, um arrebatamento, uma identificação e uma admiração destes elementos e da relação que estabelecem com o mundo (ZIMMERMANN; SAURA, 2019, p. 123).

Os corpos presentes das/os bebês causam espanto. Na sessão observada uma menina refaz os movimentos realizados pela atriz e pesquisadora levantando os braços na mesma hora em que as linhas do cenário erguem-se e junto com a gestualidade da mesma atriz de acompanhar os movimentos desse fio. Esse eco causa espanto. Não é a primeira vez que isso é percebido. As/os bebês e crianças pequenas revelam perceber as cenas como se fizessem parte, fruindo de corpo todo.

Corporeidade é então a condição humana, o modo de ser do homem que não está reduzido a um corpo individual, mas implica também uma vinculação com outros corpos, com o mundo. A corporeidade deixa de ser uma realidade fixa para ser uma manifestação a partir de um lugar comum do homem: o corpo (ZIMMERMANN; SAURA, 2019, p.126).

O corpo em estado de jogo, com um/a espectador/a participante, dialoga muitas vezes ecoando o movimento da cena. Como o que acontece com os fios vermelhos que antes estavam espalhados no chão e são erguidos por ganchos, na sessão descrita, uma menina pequena da plateia movimenta os braços junto com os fios e a atriz, em um espelhamento, criando uma espécie de coreografia como já foi dito acima.

A recorrência de um corpo que nem sempre permanece sentado na borda da cena, mas que se coloca em ação, diz sobre a própria relação de ser espectador/a e perceber a experiência artística, assim, coloca-nos o movimentar-se humano como uma experiência primordial, como forma de estar no mundo criando saberes que, apesar de postos, nem sempre são reconhecidos (SAURA; ZIMMERMANN, 2018). E o que ele diz sobre nós mesmas/os?

Ao buscar investigar a relação do ser no mundo, considera-se a pessoa, este sujeito da experiência. No entanto, não se trata apenas de levantar componentes individuais ou particulares. Mas o que nestes fundamentos se repetem como possíveis traços de nossa existência (SAURA; ZIMMERMANN, 2018, p.117).

Assim, este texto no faz retomar o conceito trabalhado por Marina Marcondes Machado (2010), que olha a partir da fenomenologia Merleu-pontyana e coloca as crianças como performers, denunciando e constatando, assim como Prado e Souza (2017) que, um dos maiores problemas que se apresentam nas pesquisas com bebês e crianças pequenas

é olhar com olhos adultocentrados e não considerar as culturas infantis que estas estão produzindo na diferença. Nesse sentido, aproxima-nos de um olhar para o fenômeno em si.

Somada àquela necessária perspectiva culturalista, Merleau-Ponty também sublinha três modos de ser e de estar que definem a “criança pequena”(modo como nomeia a criança de zero a seis anos): sua maneira de viver o mundo é não-representacional; ela transita entre realidade e imaginação na sua vida cotidiana, tal como nós em sonho, sem problemas; e seu pensamento é polimorfo, pré-lógico, o que nos leva a afirmar que sua experiência de vida, no mundo compartilhado conosco, é muito distinta da nossa (MACHADO, 2010, p.119).

Distinta, porém, em diálogo a tentativa é de olhar sem pressupor algo, mas acreditar na potência que só a experiência pode nos apresentar.

Os ecos surpreendem pelo caráter performativo da situação que não cabem neste momento definir, mas percebê-lo:

Nessa chave é possível afirmar que a vida infantil é repleta de momentos de teatralidade e dramaticidade; situações que envolvem-na de tal modo que seu corpo adere às situações: a experiência é vivida com vigor e intensidade, tal como propõem os performers de diversas linguagens artísticas (MACHADO, 2010, p.122-3).

A aproximação entre bebês, crianças pequenas e performance faz-se necessária e evidente quando pensamos sobre o ato do espectador (PRADO, 2017), que não nos cabe neste texto desenvolver, mas que segue como um desejo.

1.5 Epílogo

Com muitos fios ainda soltos, a tentativa deste texto foi olhar com espanto para essas/es espectadoras/es bebês, deixando-nos ser conduzidas por algumas linhas, por fios. O espanto permanece, assim como a necessidade de continuar olhando para o fenômeno e de nos perceber mergulhadas/os nele, com a certeza de que o caminho de olhar para as corporalidades se faz central.

[...] a corporalidade é uma noção central para compreender e realizar uma fenomenologia das relações da criança consigo mesma, com o outro, com o mundo: implica estar vivo, ter um eu sentir-se um eu – algo completado muito aos pouquinhos, algo nunca situado ou satisfeito (MACHADO, 2010, p. 35).

Assim, torna-se fundamental olhar para essas narrativas corporais estabelecidas no contato com o “assistir” a uma peça de teatro.

Nas bordas do espaço cênico estão bebês, crianças pequenas e adultas/os. Nosso olhar tomará um sentido invertido, não mais a cena sozinha será nosso foco, mas a compreensão de que ela é composta por todas/os. Incluindo as/os bebês espectadoras/es, suas presenças são constituintes da linguagem cênica. Elas/es participam, não necessariamente entrando em cena, mas mesmo que sentados nas bordas, são peças centrais e co-autoras/es do espetáculo (PRADO; OLIVEIRA, 2021).

Assim, a infância se coloca como enigma, que não precisa ser desvendado, mas sentido e respeitado em sua inteireza. “As crianças, esses seres estranhos dos quais nada se sabe, esses seres selvagens que não entendem nossa língua” (LAROSSA, 2017, p. 229). Larossa (op.cit) provoca-nos a pensar que apesar das inúmeras tentativas teóricas de olhar para as crianças (incluindo as/os bebês), de instituições, estudos psicológicos ou sociológicos que tentam a todo instante nomear a infância, olham para ela como um objeto, para o autor a infância é um outro e como outro para além de nossa tentativa de captura ela sempre nos escapa.

A infância como um outro não é objeto (ou objetivo) do saber, mas algo que escapa a qualquer objetivação e que se desvia de qualquer objetivo: não é ponto de fixação do poder, mas aquilo que marca sua linha de declínio, seu limite (LAROSSA, 2017, p. 231-2).

Este campo da infância como um enigma muito nos interessa e poderia ser o ponto de partida para qualquer criação voltada para ela. De fato, ao pensar e partir de espectadoras/es bebês e crianças pequenas não há como delimitar de antemão pontos de chegada, processos ou produtos definidos. Não há, portanto, como definir ou conceber, *a priori*, as infâncias e suas formas de se tornarem espectadoras, mas sim, de permitir que as experiências se constituam no presente e na presença, na qual aprendemos sobre o teatro para bebês e crianças pequenas.

Referências

BOURRIAUD, NICOLAS. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FALK, JUDIT (Org.). **Abordagem Pikler, Educação Infantil**. Tradução Guillermo Blanco Ordaz. São Paulo: Omniscincia, 2016.

HOLM, ANNE MARIE. **Baby-Art: os primeiros passos com a arte**. São Paulo: MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. **Eco-arte com crianças**. São Paulo: Ateliê Carambola, 2015.

LARROSA, JORGE B. O enigma da infância: ou o que vai do possível ao verdadeiro. In: **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Porto Alegre: Contrabando, 1998, p. 229-246.

LE BRETON, DAVID. **As paixões ordinárias**: antropologia das emoções. Petrópolis, 2009.

MACHADO, MARINA M. A Criança é Performer. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 35, n. 2, 2010. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educaçãorealidade/article/view/11444>>. Acesso em: 15 de novembro de 2022.

_____. **Merleau-Ponty e a educação**. Belo Horizonte: Autentica, 2010.

MERLEAU-PONTY, MAURICE. **A dúvida de Cézanne**. Textos Seleccionados. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

PRADO, PATRÍCIA D. “Cómo hacen eso?": entrevistando artistas, refletindo sobre Dança e Teatro na Educação da primeira infância. In: ALMEIDA, Rogério; BECCARI, Marcos (Orgs.). **Fluxos Culturais: Arte, Educação, Comunicação e Mídias**, FEUSP, 2017, p.371-392. Disponível em: <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/172/159/757-1>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2022.

PRADO, PATRÍCIA D; OLIVEIRA, ALEXANDRE M. Expressividades, performatividades e infâncias: iniciação nas artes e territórios de experimentações. **Anais do XI Congresso da ABRACE**, v. 21, dez. 2021. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/123/showToc>>. Acesso em: 20 de abril de 2022.

PRADO, PATRÍCIA D.; SILVA, ADRIELE N. Pesquisando o Teatro para bebês: desafios à Educação e às Artes na primeiríssima infância. **Cadernos CERU**, v. 32, n. 1, p. 196-210, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/189282>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2023.

PRADO, PATRÍCIA D.; SOUZA, CIBELE W. (Orgs.). **Educação Infantil, diversidade e Arte**. São Paulo: Laços, 2017.

RANCIÈRE, JACQUES. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SARMENTO, MANUEL J. Sociologia da Infância: correntes e confluências. In: SARMENTO, MANUEL J.; GOUVÊA, MARIA CRISTINA S. (Orgs.). **Estudos da Infância: educação e práticas sociais**. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 17-39.

SAURA, SORAIA C.; ZIMMERMANN, ANA CRISTINA. Gaston Bachelard: contribuições para os estudos do corpo e do movimento. In: CARDONA, Ana Cecilia O.; CAMARGO, Mercedes R.; MENEZES, Roni Cleber D. (Orgs.). **Red de Educación Contemporánea em Latinoamérica tendencias latino-americanas em investigación**, v. II, Bogotá: Universidad La Gran Colombia, 2018, v. 2, p. 112-122.

SOARES, SUZANA M. **Vínculo, movimento e autonomia: educação até 3 anos.** São Paulo: Omnisciencia, 2017.

ZIMMERMANN, ANA CRISTINA; SAURA, SORAIA C. Corpo e espanto. In: NÓBREGA, Terezinha P.; CAMINHA, Iraquitan de O. (Orgs.). **Merleau-Ponty e a Educação Física.** São Paulo: Liber Ars, 2019, v. 1, p. 119-132.

PERFORMANCES DE FELÍCITAS E A DANÇA: UM ESTUDO INICIADO

Denise Mancebo Zenicola¹

RESUMO

Este artigo propõe discutir a performance de Felícitas Barreto, bailarina, pintora, escritora e pesquisadora que viveu em aldeias de povos originários no Brasil. O artigo pretende refletir a performance da bailarina em suas experiências pessoais, sociais e culturais, seus papéis e funções exercidas nas tribos remotas, por três décadas, como também em cidades densamente habitadas. Esse trabalho aciona a construção da performance do cotidiano. O referencial teórico que ampara esta investigação vem de diferentes áreas do conhecimento, tais como: Ecologia e Estudos da Performance. O artigo integra o escopo dos estudos acerca da performance dançada, pesquisa desenvolvida em pós-doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFPA.

Palavras-Chave: Antropologia em Dança; Estudos da Performance; Ecologia.

ABSTRACT

This article proposes to discuss the performance of Felícitas Barreto, a dancer, painter, writer and researcher who lived in villages of native peoples in Brazil. The article intends to reflect the dancer's performance in her personal, social and cultural experiences, her roles and functions performed in remote tribes, for three decades, as well as in densely inhabited cities. This work triggers the construction of the performance of everyday life. The theoretical framework that supports this investigation comes from different areas of knowledge, such as: Ecology and Performance Studies. The article integrates the scope of studies on danced performance, research developed in a post-doctoral program at the Postgraduate Program in Performing Arts at UFPA.

Keywords: Dance Anthropology; Performance Studies; Ecology.

Quero viver em um mundo onde animais e pessoas convivam com respeito: e, claro por uma questão de evolução, o respeito deve partir do homem, do ser humano, que tem o conhecimento sobre outras espécies, e tem obrigação de respeitá-los e de conhecer suas necessidades, fraquezas e forças (BARRETO, 1979, p.6).

Descendente de ciganos e alemã, Felícitas Barreto (1910-2003), nasceu na cidade chamada Colônia e passou a sua infância no sítio do seu avô, um rico fazendeiro da Bavária². Filha de um engenheiro industrial que, em busca de melhores condições de trabalho e vida, migrou com a família para o Brasil, logo após o término da Primeira Guerra Mundial.

¹ Professora Associada da Universidade Federal Fluminense - UFFT e Professora Permanente do PPGAC da Unirio. Tem Pós Doutorado Sênior em Danças Negras - Capes, ISCTE, Lisboa e Pós Doutorado em Máscaras Decoloniais, UFPA. Coordena o Laboratório CNPQ Coletivo MUANES Dançateatro – UFF e Grupo de Pesquisa NEPA – UNIRIO. Coreógrafa e bailarina. Formação em Dança Clássica, Contemporânea e Danças Negras. Trabalha com fusões de Danças Contemporâneas com Estéticas Afro diaspóricas. denisezenicola@gmail.com.

² Disponível em: <<https://www.terra.com.br/istoegente/40/testemunha/index.htm>>. Acesso em: 09 de setembro de 2022.

No Brasil, a família fixou residência em Niterói, no Estado do Rio de Janeiro, onde Felicitas passou a sua infância. Gostava de “ir à praia com sua irmã Liane, para ouvir o atabaque em rituais de Candomblé”³ e, com certa constância, segundo sua própria declaração, ao invés de ir escola, ia lá para “as bandas do saco de São Francisco visitar o feiticeiro Omar, que “me ensinava as danças e as cantigas dos santos”. Para Felícitas, veio daí, ao frequentar estes rituais afro e ameríndios, o “seu fascínio pelos povos indígenas”, já que sempre considerou a crença dos negros similar à dos povos originários do Brasil (BARRETO, 1958, p.5).

Por volta dos nove anos (1919), criou um grupo de dança composto de crianças da sua rua, para esta ocasião coreografou uma dança com quinze personagens e dançou *Adágio da Sonata ao Luar* de Beethoven, no palco do Cine Odeon.

Iniciou sua dança na Escola de Bailados, a atual Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com Maria Olenewa e Ricardo Nemanoff. Em 1928, recebeu elogios entusiasmados da bailarina russa Ana Pavlova, que assistiu a uma de suas apresentações no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Na época, Felícitas se dividia entre as aulas de ballet e aprendizados na Escola de circo, onde dançava montada em um elefante⁴, e assim tentava ganhar um dinheiro a mais.

Além da sua formação em dança clássica, demonstrou interesse e cursou a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. No final dos anos 1940, forma-se pela Escola de Belas Artes, como pintora. Lá conheceu o pintor Guignard, que veio a ser um de seus melhores amigos e incentivadores e, graças a essa aproximação e amizade, tornou-se a sua Musa inspiradora, e teve um quadro seu pintado por Guignard.

³ Disponível em: <<https://www.terra.com.br/istoegente/40/testemunha/index.htm>>. Acesso em 09 de setembro de 2022.

⁴ Disponível em: <<https://www.terra.com.br/istoegente/40/testemunha/index.htm>>. Acesso em: 11 de setembro de 2022.



Figura 1. Felicitas Barreto e o quadro pintado por Guignard.

Fonte: Felicitas Barreto 1970.

Na década de 40 (1940), começou a percorrer aldeias indígenas pelo interior do Brasil, Panamá, México, Colômbia, Equador e Venezuela. Esse interesse por pesquisa em danças leva-a a descortinar um mundo novo, um outro olhar sobre a arte dançada, praticada até então. Inicia assim, uma pesquisa desenvolvida em centralidade para os índios do Brasil, vivendo em contato direto com o povo de diversas etnias de povos originários tais como: Gavião, Urubu, Xavante, Carajá, Xerente, etc. Segundo Felícitas, “colhi danças ainda inéditas, de insuportável lirismo e excentricidade” refere-se a artista ao período em que recolheu por sete anos, pesquisou, fotografou e desenhou, o que veio a chamar a “nova rica coreografia” (FELÍCITAS, s/d, p. 11).

Em seu livro *Requiem para os Índios*, adensou sua pesquisa em outras regiões e povos como os Cunas⁵, Guaymís (Panamá), os Chocós, Katios, Guajiros, Motilones (Colômbia), os Aruhacos (fronteira da Colômbia com a Venezuela), os Tiriós, Apalaís, Wayanas (Brasil) (BARRETO, 1979).

Cabe ressaltar que neste livro, *Requiem para os Índios*, Felícitas adotou como procedimento metodológico o que Steinberg indica como uma,

investigação que busca encontrar uma realidade e a partir dela produzir conhecimento, portanto, a prática da caminhada e de escutas com registros de diversas categorias, desenho, escrita, gravações, fotografias...fazem parte do processo de construção e acessa um plano do comum como metodologia (2018, p. 289).

⁵ Os povos chamados Cunas formam uma nação independente dentro da República do Panamá (BARRETO, 1979).



Figura 2. Performance do cotidiano do afeto paternal, etnia Wayana Apalaís.

Fonte: Foto Felicitas Barreto, 1970.

Já, entre idas e vindas às pesquisas de campo, apresentou-se no Teatro Municipal, na temporada de 1943, a convite de Yuco Lindberg, participando de sua coreografia 'A Felicidade'. Por volta de 1946, criou o seu próprio grupo de dança, o 1º. *Ballet Folclórico do Nacional* quando apresentou-se no Teatro João Caetano, em 23 de outubro, as coreografias: "Tabu, Raio de Lua, Macumba, Casamento de Zumbi, Feitiço e Yemanjá"⁶. Nesta última, *Yemanjá*, 'chocou o público dançando rodeada por negros, nua da cintura para cima, chegando até a ter problemas com a censura' (PEREIRA, 2003, p. 175). Entre tantas atuações, segundo Ferraz, Felicitas por volta dos anos 40 (1940) assumiu a direção do balé do Teatro da Paz, em Belém, no Pará (FERRAZ, 2012, p. 106).

Felicitas ainda trabalhou em Cinema e protagonizou o elenco do filme 'Tabu, uma lenda amazônica' (1949), dirigido por Eurico Richers, um curta de 5', documentário que abordou a Recriação de balé indígena amazônico pela bailarina⁷. A partir deste filme, participou em outros como bailarina e também como coreógrafa em: *Uma luz na estrada* (1949), direção de Alberto Pieralisi; *O dominó negro* (1949) e *Todos por Um!* (1950), ambos com a direção Moacyr Fenelon; *O rei do samba* (1952), dirigido por Luiz de Barros *Sinfonia amazônica* (1953), com direção de Anélio Latini Filho, como também atuou em peças de teatro, "chegando a apresentar-se também no teatro de revista" (FERRAZ, 2012, p. 96).

⁶ Disponível em: <<https://venenodanoite.blogspot.com/2012/10/dancas-do-brasil-1958-felicitas-barreto.html>>. Acesso em: 11 de setembro de 2022.

⁷ Disponível em: <<https://filmow.com/tabu-uma-lenda-amazonica-t260008/ficha-tecnica/>>. Acesso em: 11 de setembro de 2022.

Em 1958 lança a obra *Danças do Brasil*, com registros organizados na primeira parte dedicada às danças indígenas, com 53 danças descritas de 31 etnias e, na segunda parte com 83 catalogadas, às danças relacionadas, principalmente, a cultura africana. Segundo Barreto, “o livro é o resumo da fabulosa riqueza coreográfica que possui o Brasil”, nele foram catalogadas inúmeras manifestações de danças, exigindo ânimo de pesquisa e, para tal, foi viver na floresta entre índios e viver mais próxima do povo que conheceu nas suas viagens pelo interior do Brasil (s/ano, p.10). Felícitas viveu a dança de “forma vigorosa” e, apesar do seu interesse mais específico pela cultura indígena ter sido evidente, a “cultura negra também lhe causou curiosidade e admiração e desde a infância se sentiu atraída pelas manifestações religiosas do candomblé”, aprofundando nesse espaço, os seus estudos (SILVA, 2019, p.65).

Em 1958, dançou em Paris, no Teatro da Academia de Isadora Duncan. Nesta ocasião o irmão dela, Raymundo, a convidou para dirigir a academia, mas ela recusou porque não queria ficar presa a tal compromisso.

De volta, inicia o trabalho de etnógrafa viajando entre Brasil, Panamá, México, Colômbia, Equador e Venezuela, percorrendo aldeias indígenas e, segundo Vicenzia, “retirou-se para viver na companhia dos índios e dos pássaros, voltando ocasionalmente à civilização, com seu tucano ao ombro, para o lançamento de algum livro seu sobre dança e pesquisa corporal” (VICENZIA, 1997, p.19). Em 1959, resolve abandonar a vida urbana passa a viver entre os índios, por aproximadamente duas décadas. A partir dos anos 1970, Felícitas vai morar em Copacabana, no Rio de Janeiro, com seu tucano e passa a atuar junto a grupos a favor de causas ecológicas e da defesa dos animais.

Felícitas ao longo de sua vida assumiu a proposta de incorporar elementos da cultura brasileira à dança, até então predominantemente eurocentrada. Especializou-se e foi pioneira na descrição densa da performance do cotidiano, bem como produziu raro acervo fotográfico da vida dos povos originários, embora tenha feito também vasto registro de danças populares de origem preta. Inovadora, Felícitas inaugurou o conceito em que a capoeira deveria ser considerada uma dança, já na década de 1950. Prática na qual, segunda ela, seria tal uma livre coreografia e seus movimentos poderiam ser nomeados como “passos”.

Além dela, podemos citar ainda, entre outros, as também relevantes pesquisas de: o checo Vaslav Veltechek, a carioca Any Guaíba, o sueco Gert Malmegren, a gaúcha Chinita Ullman, a carioca Eros Volusia e a campista Mercedes Batista. Uma geração de

artistas envolvidos em produzir um novo viés na linguagem do ainda chamado, balé moderno e, cada um à sua forma, foi recebido com admiração pelos modernistas.

De todos, a que mais produziu, documentou e registrou sua pesquisa é inegavelmente Felícitas Barreto. Como coreógrafa e bailarina, Felícitas abriu caminhos para a sedimentação da dança nacional moderna, via pesquisa etnográfica, de forma ímpar. Inspirou-se nas suas pesquisas de campo em dança e, na construção de danças afrodescendentes, para coreografar e, mesmo que com certa frequência, as “caracterizando como primitivas, sensuais, exóticas, lascivas ou ardentes”, estas lhe fascinaram “e daí o seu interesse artístico” (SILVA, 2019, p.68).

Em suas coreografias colocava-se, com frequência, em lugar de destaque, tal uma diva, relegando a figura do elenco negro, bem como o desenho coreográfico ao lugar de subordinação. Em sua defesa, cabe ressaltar que, tal prática coreográfica, era comum nestas décadas, e há um amplo registro de fotos em semelhante contexto de ‘destaque-diva-solista’ como aqui se observa em imagens de Eros Volúcia, Felicitas Barreto e Mercedes Baptista.



Figura 3. Macumba coreografia de Eros Volúcia.

Foto: acervo OGlobo, s/a.

Figura 4. Ballet Negro coreografia de Felicitas Barreto.

Foto: autor desconhecido, 1940.

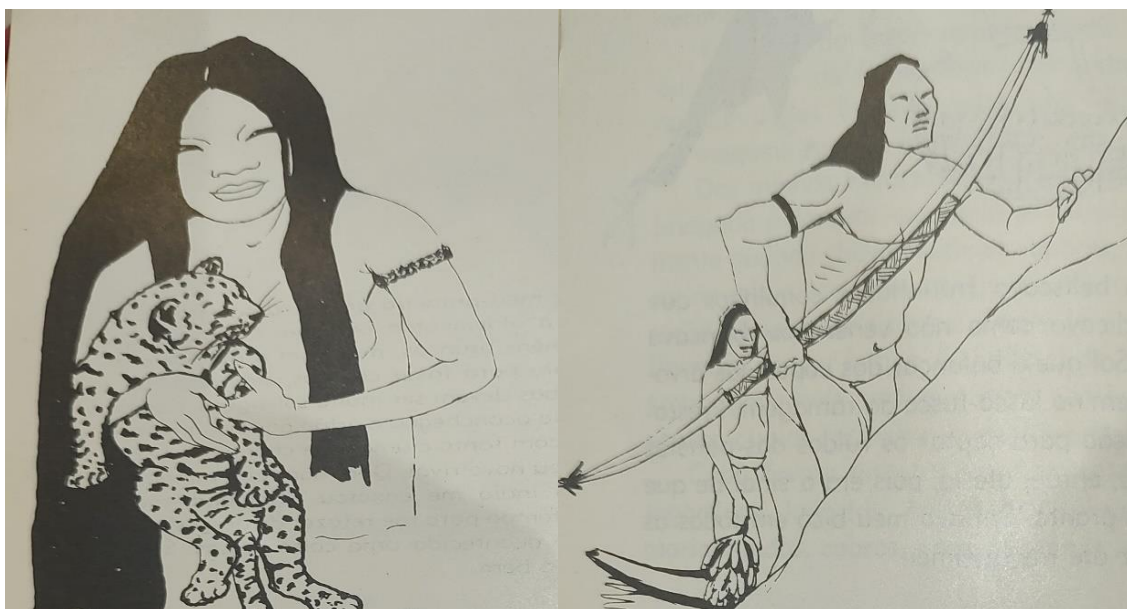
Figura 5. Mercedes Baptista.

Foto: Arquivo Nacional, 1950.

Apesar de assumir, com certa constância, uma performance colonialista do ponto de vista coreográfico, seus livros são referência na área e revelam, sua aguçada inteligência e rara competência de observação, com ênfase ao verdadeiro diário de bordo que é *Réquiem para os Índios*, um “gênero raro” e “rico documento em testemunho direto”,

segundo Rachel de Queiroz, Felicitas utilizou a foto como memória visual em poética singular.

E mais, descreveu e desenhou aquarelas, em “muito movimento ilustrando a vida dos índios”, segundo Erich von Däniken (BARRETO, 1979, p.9).



Figuras 6 e 7: Aquarelas.

Autora: Felicitas Barreto, s/ano.

Da sua pesquisa de campo e o que muito nos interessou, foi a sua contribuição para o surgimento da dança moderna brasileira. Como afirmamos no nosso trabalho *Dança Afro Carioca*:

Acredito que houve neste período um caminho modernista de danças, mais que isso, uma outra forma de fazer danças que criou uma corrente de transmissão de conhecimentos e de informações para construção da dança brasileira a qual ainda se constrói nas novas gerações (ZENICOLA, 2022, p. 75).

Enquanto artista integral, Felicitas gradativamente abriu interesse para as visualidades e sonoridades dos comportamentos e performances cotidianas dos povos originários visitados. E nos faz refletir sobre performances descritas que transmitem com riqueza de detalhes, informações olfativas, visuais e sonoras e que acabam por revelar um real sentido cultural e anunciam suas histórias e intencionalidade próprias e mais profundas. Oferece-nos a sua atenta percepção como um ponto de escuta destes grupos sociais.

Escuta que está para além, uma escuta de subjetividades, de um canto a beira do rio, de um sapo que por toda a noite, cheiros das comidas e que passa a ter uma função de

escuta, do som da floresta, “sonora, musical, social e relacional no cotidiano, no campo do efêmero, do banal, do ordinário por fazer parte da rotina de quem passa ser acometido pela presença” (STEINBERG 2018, pág. 2891).

A bailarina, pintora, escritora, atriz e pesquisadora etnógrafa autodidata viveu em aldeias de povos originários no Brasil, por muitos anos, deste convívio registrou escreveu, pintou, performou mas também desenvolveu uma aguda percepção de preservação ecológica do eco sistema. Com frequência afirmava que devemos nos unir na defesa dos animais, “nossos pequenos e grandes irmãos” bem como, do índio, das “árvores, das florestas e dos pássaros e seus alimentos” (BARRETO, 1979, p.6).

A inicial pesquisa, em recorte, do movimento em dança, em que a artista exaltou a dimensionalidade e percepção do corpo que dança, sob a forma de registro do movimento, foi gradativamente extrapolada pelo entendimento de dimensões mais profundas que essas danças abarcavam.

Isto é, Felicitas afastou-se do olhar eurocentrado e expandiu sua percepção para as danças dentro de contextos de práticas rituais que a circundam, organizam e dão sentido a essas danças. A experiência e olhar da dança como performance cultural dançada promoveu, a partir de então, a compreensão do encontro cósmico entre o mundo humano e dos espíritos que dançam, de danças que promovem aos praticantes um ordem do cosmos, como plano de troca ritual, reprodução e sobrevivência do coletivo; danças como práticas rituais que arrebatam os espíritos que povoam as florestas e o cosmos e que funcionam como espaços de saberes passados e futuros. A partir desta perspectiva, a episteme foi assumir a dança como conhecimento real, que inscreve ordem nas mentes, na primazia do movimento ancestral e regenerativo, que inscreve ordem no corpo.

Mais ainda é importante destacar o seu pioneirismo em defesa de questões ambientais, pela convicção da conservação da natureza através da educação ambiental. Felicitas ressaltou com frequência o imperativo da conexão com a natureza, como forma de caminho da humanidade e como processo evolutivo. A artista antecipou-se em décadas, às reflexões do psicanalista alemão Erich Fromm (1900-1980) ao descrever a orientação de atração por tudo que é vivo e vital, e que trazia um princípio que se opunha à atração pela morte, como também, do ecólogo Edward O. Wilson (1929-2021), considerado o pai da sociobiologia e da biodiversidade e que escreveu e lançou o conceito em seu livro, *Biofilia*, isto é, o ato relacional da satisfação que o ser humano sente ao entrar em

contato com outros seres vivos e com a natureza em geral, publicado em 1984⁸. A biofilia abrange tanto um ponto de vista considerado mais científico, da atração pela natureza como um princípio evolutivo, como também, tem uma forte atitude filosófica. Nesse sentido, Felicitas defendia o que ainda viria a ser chamado de Biofilia, como um sinal de saúde física e mental, como uma forma de integrar -se com o espaço natural, o que na contemporaneidade vários estudos corroboram; os benefícios do convívio na natureza para a saúde humana.

A partir de seu retorno a cidade do Rio de Janeiro, Felicitas vai morar em Copacabana e passou a militar ativamente na luta mundial em defesa da liberdade dos animais e, para tal, criou um site, o *Fauna Free*, no qual passou a receber e dar apoio na divulgação da sua luta pela natureza e preservação ambiental e nele ratificou que o seres humanos procuram inconscientemente essas conexões ao longo da vida. Impactada pelas experiências pessoais, sociais e culturais vividas entre os povos originários no qual esteve inserida, por tantos anos, sentiu a necessidade de reforçar o contato com a natureza para que essa conexão se perpetuasse, e trouxe o seu tucano Oco-Kuri [arco-iris], o tucano que ganhou do noivo, o “tuxuaua, Aparabé”, (BARRETO, 1979, p.152).

Seu retorno a cidade grande gerou mais um choque cultural,

Quando eu e meu tucano chegamos das selvas, ficamos atônitos ao ver pessoas de fina cultura e que se se dizem amantes da natureza cometendo atrocidades com os animais que possuem. Mas essas pessoas não cometem não cometem tais atrocidades por malvadeza; cometem por simples preguiça mental, porque aceitam hábitos absurdos sem se deter um momento pra pensar. Por incrível que pareça, em vez de usarem latas de conserva para experimente a pontaria, tais pessoas usam animais. Devíamos fazê-los compartilharem de nossa vida, tirá-los da monotonia e da solidão, dando-lhes carinho e procurando compreendê-los. Os problemas de todos os seres são basicamente os mesmos: comer, ter filhos e morrer. Não se esqueçam: nós – seres humanos ou animais - todos somos habitantes do mesmo planeta. E ninguém é dono deste planeta (BARRETO, 1982, p. 74).

⁸ Edward O. Wilson em seu livro, “Biofilia”, publicado em 1984, do grego *bios*, que significa vida e *philia*, que significa amor, afeição, ou necessidade de satisfação; o amor pela vida. *Biophilia*, 1984, Harvard University Press, ISBN 0-674-07441-6.



Figuras 8 e 9. Foto Felicitas com Oco-Kuri e Capa de livro.

Fonte: Fotos Felicitas Barreto, 1982.

Em seu livro *Réquiem para os Índios* (1979), a artista pesquisadora deixou evidente a necessária ligação emocional que os seres humanos devem ter com outros seres vivos, com a arte dançada, com a natureza e como nos relacionamos com o ambiente que nos rodeia de diversas formas e com diferentes intensidades. A detalhada descrição da performance cotidiana praticada por ela revelou um conjunto rico e diversificado de experiências exploratórias em ambiente natural; sempre reforçando as suas conexões com os outros e com a natureza.

Seu amor a dança levou-a a caminhos inusitados na pesquisa da ação dançada onde o corpo, a ecologia e a percepção da ação estiveram juntos no discurso visual; no entendimento da cosmovisão da dança.

Felicitas ou 'Lua', segundo o batismo feito pelos seus novos 'parentes'⁹, pode alcançar, no mergulho denso efetuado, formas de produção de sensibilidades e os possíveis encontros com ancestrais e com a natureza que se processavam nessas danças. E, em maior sentido de produção da corporeidade desses grupos sociais, Felicitas foi

⁹ Os povos originários das Américas, principalmente do Brasil, entendem todos os humanos como uma só grande e única família logo chamam a todos de parentes (nota da autora).

obtendo, pela ampliação do seu perceber, o entendimento real de danças de *cosmopercepção*, o que significam e o quanto estas se imbricam na compreensão das simbologias culturais.

Referências

BARRETO, FELÍCITAS. **Danças do Brasil**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1958.

BARRETO, FELÍCITAS. **Memórias de um tucano**. Rio de Janeiro: Brasil-América, 1982.

BARRETO, FELÍCITAS. **Réquiem para os índios**. São Paulo: Ground, 1979

FERRAZ, FERNANDO. **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento**. São Paulo: Unesp, 2012.

PEREIRA, ROBERTO. **A Formação do Balé brasileiro**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.

SILVA, MARILZA OLIVEIRA. O tronco histórico da dança afro-brasileira. In: **Revista da ABPN** v.11, n.27, p.64-85, nov 2018 – fev 2019.

STEINBERG, MIRIAN. *Performance do/no cotidiano na cidade*, In **Anais** do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018.

SOARES, MARÍLIA VIEIRA. **Ballet ou dança moderna? Uma questão de gênero** – São Paulo na década de 1930. Juiz de Fora: Clío, 2002.

SUCENA, EDUARDO. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundacem, 1988.

VENENO DA NOITE. Disponível em: <<https://venenodanoite.blogspot.com/2012/10/dancas-do-brasil-1958-felicitas-barreto.html>>. Acesso em: 10 de outubro de 2012.

VICENZIA, IDA. **Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

TESTEMUNHA. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/istoegente/40/testemunha/index.htm>>. Acesso em 09 de setembro de 2022.

WILSON, O. EDWARD. **Biophilia**. Harvard University Press, 1984.

ZENICOLA, DENISE M. **Dança Afro Carioca**. In: Práticas decoloniais nas artes da cena. São Paulo: Giostri, 2022. p.58-78.

ÍNDIOS E DEMÔNIOS: CULTURA ANCESTRAL E MAGIA PROFANA

Henrique Leonel¹
Alberto Tibaji²

RESUMO

Este trabalho exhibe uma parte de uma série de estudos que compõem um projeto de mestrado em Teatro na UFSJ - Universidade Federal de São João del-Rei, intitulado "O Anticristo: Subversão e Iluminação Profana". Neste texto, reflito, na perspectiva do ritual, sobre a relação dos índios *Tarahumara* com a obra de Antonin Artaud, assim como sobre o uso do *peyote* em seus rituais, fazendo uma ligação com minhas experiências pessoais em rituais de *ayahuasca* nos últimos 12 anos e nas visitas que venho fazendo a aldeias indígenas próximas da minha cidade, em Minas Gerais, proporcionando através de minhas experiências uma reflexão sobre as instituições e sua relação com o cristianismo em contextos onde se apresentam a identidade indígena e seu patrimônio histórico cultural.

Palavras-Chave: Teatro Decolonial; Plantas Sagradas; Xamanismo; Antonin Artaud; -Corpo sem Órgãos.

ABSTRACT

This work shows a part of a series of studies that make up a master's project in Theater at UFSJ - Federal University of São João del-Rei, entitled "The Antichrist: Subversion and Profane Illumination". In this text, I reflect, from a ritual perspective, on the relationship of the Tarahumara Indians with the work of Antonin Artaud, as well as on the use of peyote in their rituals, making a connection with my personal experiences in ayahuasca rituals in the last 12 years and in the visits I have been making to indigenous villages close to my city, in Minas Gerais, providing through my experiences a reflection on the institutions and their relationship with Christianity in contexts where the indigenous identity and its cultural historical heritage are presented.

Keywords: Decolonial Theatre; Sacred Plants; Shamanism; Antonin Artaud; Body without Organs.

1. Introdução

Para conseguir conceber a mensagem que escrevo tive de fazer algo muito simples, mas que também não é comum. Tive de olhar ao meu redor e enxergar alguém que sempre esteve ao meu lado e eu não via. Meu pensamento é alienado à rotina das cidades, e até criar essa consciência provavelmente nem imaginava que a vida é vivida de outras maneiras - formas que reconheci ao conhecê-las como se estivessem enterradas debaixo da minha pele, vivendo no interior dos meus músculos, correndo nas minhas veias, gritando

¹ Mestrando em Teatro pela UFSJ sob orientação de Alberto Tibaji. Graduado em Teatro - Bacharelado, na Universidade Federal de São João del-Rei. Membro do Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas da UFSJ e do projeto Diversidade Sexual e Teatro no Brasil: Visibilidade, representação e minoritarismo, orientado pelo professor Alberto Tibaji. Bolsista de iniciação científica pelo CNPq no período de 2018 - 2019. Formado no Curso de Preparação Para Atores (CPPA) do Teatro da Pedra, reconhecido pelo SAT-ED-MG.

² Possui Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1987), Mestrado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1991) e Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2002). Atualmente é Professor Titular da Universidade Federal de São João del-Rei.

para saltar dos meus olhos e vir de encontro a realidade para encher de significados a minha natureza e tudo ao meu redor. Levei muitos anos pra descobrir que existem aldeias indígenas em São Joaquim de Bicas - Minas Gerais, tendo crescido meus primeiros trinta anos há poucos quilômetros dali, em Betim. Já havia ouvido falar da existência de indígenas nas margens do rio Paraopeba, mas demorei demais, uma vida inteira de estudos - que futuramente vieram de encontro às práticas decoloniais, para perceber que preciso olhar para esse povo. E mesmo estando hoje tão próximo da aldeia *Karturãma*, de etnia *Pataxó* e *Pataxó Hã Hã Hãe*, mesmo tendo contato com a cacique Angohó através de redes sociais, ainda sinto que um mundo nos separa. É preciso muito esforço para subverter minhas necessidades, herdadas de uma educação patriarcal, capitalista e cristã para que eu possa aprender com a cultura indígena. No entanto, a sabedoria do povo originário me pareceu especial em todos os contatos que consegui construir até os dias de hoje. Essas pontes me guiaram rumo à libertação do meu ser diante das prisões do dia a dia - trancafiado dentro de instituições feitas de concreto, buscando num mundo de homens brancos a saúde que ignoro ao meu redor: a natureza está para o homem branco assim como o indígena está para o cidadão comum - fisicamente ao lado, mas culturalmente distante pela ignorância. Foi depois de longos doze anos tomando Ayahuasca em rituais de Santo Daime, que despertei a necessidade de conhecer de perto a cultura indígena, de onde emana tanta sabedoria sobre o uso das plantas - uma manipulação energética de capacidade infinita. Muitos conflitos surgiram deste contato também, não é minha intenção construir um imaginário onde o indígena seja um santo. Pelo contrário, a cultura indígena me presenteou com argumentos que questionam a santidade católica. É minha intenção perceber as práticas que resultaram na marginalização desse povo, buscando também degredir os passos que me guiaram rumo a construção do homem civilizado que está trancado no meu corpo. A cultura ancestral ouve o grito da Terra, ela vive e se alimenta da abundância que vem Dela. Quando entendo a natureza, e me entendo parte dela, me perco de quem eu penso que sou para vir de encontro a um funcionamento maior, integrado, simultâneo e intuitivo. O comportamento intuitivo, assim como o culto a natureza, sendo características de uma cultura pagã, são ações rigidamente condenadas pela comunidade cristã. Muitas pessoas têm dificuldade em respeitar até mesmo a tradição das benzedadeiras, assim como os rituais de mesa branca da Umbanda - que são procedimentos inteiramente voltados para a cura e manifestação do bem. Algo muito similar acontece com a tradição indígena,

associando a identidade deste povo ao profano desde os tempos de invasão das terras brasileiras.

2. A sociedade medieval e os costumes profanos

Em 2021 realizei nas atividades de estágio docência uma aula na disciplina de Teatro Medieval que me despertou algumas direções de pesquisa. Um dos textos que analisamos era uma peça medieval católica, encenada no Brasil colonial, intitulada *O auto da festa de São Lourenço* (1973) de José de Anchieta, que usava indígenas para representar os papéis do diabo e dos demônios.

GUAIXARÁ - Deus? Talvez remotamente pois é nada edificante a vida que resultou. São pecadores perfeitos, repelem o amor de Deus, e orgulham-se dos defeitos (ANCHIETA, José de. 1973, p. 9).

Inicialmente, devo dizer que aos olhos decoloniais a visão demonizada do indígena brasileiro é extremamente pejorativa e contribui para um processo histórico de marginalização e massacre. Em um segundo momento, considero as riquezas que a cultura indígena pode trazer para o estudo das diversas identidades minoritárias que são lidas como profanas, agregando a sabedoria sobre a defesa do acesso e do direito à terra, assim como de toda a abundância que vêm dela. Uma ligação com o profano na minha pesquisa é algo muito importante e muito valioso. Nessa mesma disciplina estudamos o texto *O auto da barca do inferno* (2012) de Gil Vicente, e nele pude ressaltar algo muito curioso - o que abarca a barca do inferno? A barca que viajava rumo ao céu, neste texto, excluía a grande maioria dos passageiros que aguardavam o transporte para o além da vida. Por motivos variados e muito humanos era deixado para a barca do inferno a inclusão dessas pessoas. Ora, não é de se espantar que o mandamento cristão guarde o céu para uma minoria privilegiada, enviando uma grande massa de pecadores para o inferno. Mas indo além na leitura deste fenômeno, é preciso analisar a repercussão dessa ideologia na cultura em sociedade. Aquilo que é lido como demoníaco, para o cristianismo, é algo que deve ser expulso. Tal como Lúcifer fora expulso do céu, os “pecadores” devem ser afastados do convívio com os “justos” e com os “corretos”. Assim, um organismo que fere as formas estruturais dominantes é um corpo profano, sobretudo em uma sociedade rigidamente estruturada pelos valores cristãos.

O cristianismo corrompeu a experiência espiritual e a vida em sociedade de uma forma grosseira. À grosso modo, somos julgados habitualmente, sob decisão de quem e quando irão merecer o acesso à vida. A própria noção de tempo, cuja organização semanal guarda o descanso para o sábado e para o domingo, organizando os feriados anuais de acordo com as comemorações cristãs, estabelece um calendário comum que condiciona a vida de todas as pessoas, sejam elas adeptas ou não desta religião. O mesmo acontece com a lógica que sustenta a burguesia, esvaziada de poesia e de diversidade, em sociedade capitalista. Nós, que nascemos nesta sociedade, não podemos escolher, nem tão pouco temos opção em relação a muitos fatos que a cultura do capital impõe. Precisamos seguir o batido pesado, segundo regras rígidas e austeras de inclusão. O estado se sustenta nessa imposição, alimentando compulsoriamente uma elite branca, heteronormativa, burguesa e cristã. Os rígidos valores tradicionais incluem o poder a pessoas privilegiadas que cumprem os requisitos estabelecidos, associando assim ao profano, as diversas minorias sociais - indígenas, afrodescendentes, feministas, gays, lésbicas, periféricos, travestis, pobres, loucos, artistas de rua, poetas, palhaços, macumbeiros, maconheiros, não-binários, cientistas, alquimistas, bruxos, visionários, etc. Tudo aquilo que não é branco, hétero, cristão e elitizado é marginalizado segundo a lógica dominante. Com força de que escapa à cultura das nossas cidades a sabedoria e a saúde que vem da diversidade.

No texto de José de Anchieta, é possível perceber com facilidade a intenção educacional da missão jesuíta no comportamento indígena, aos quais são proibidas manifestações de violência e de saqueamento a outras tribos, designando estas ações como algo demoníaco. O que leva a igreja neste momento a pensar que ela teria moral para aplicar tal correção? Se a mesma invadiu as terras e escravizou de maneira violenta os povos indígenas? Além disso, eram condenadas ações ligadas à embriaguez e a manifestação da sexualidade despudorada, como a promoção de orgias. Aí está um comportamento que constrói uma ponte ancestral, porque na Grécia antiga, sociedade anterior ao estabelecimento do estado cristão, eram comuns e culturais as orgias de comemoração e celebração do Deus grego Dionísio - entidade promotora das encenações teatrais e dos estados de êxtase que culminaram em revoluções do pensamento social e no nascimento do Teatro na Grécia. Deixo claro aqui que as ações ligadas à promoção das orgias não eram inteiramente pacíficas e nem sempre consentidas, aconteciam estupros e outros crimes ligados à violência nestes eventos. No entanto, isso não justifica a

demonização dessa cultura, nem justifica o estabelecimento dos dogmas que instituíram o casamento cristão como a única maneira correta de se manifestar a sexualidade. A atividade sexual coletiva nas orgias, assim como a interação sexual entre pessoas do mesmo sexo, quando consentidas, não deveriam indicar nenhum crime, mas são ações proibidas pela igreja. Além disso, o cristianismo até os dias de hoje não possui regras claras que criminalizem o abuso sexual e o estupro, nem a pedofilia, com consequência de que estes crimes são absurdamente vividos de maneira normatizada em nossa sociedade. Muitas ações de cassação e condenação de estupradores têm sido promovidas, mas graças às minorias sociais, sobretudo às mulheres - que estão mais vulneráveis a tais crimes. A igreja muitas vezes esconde crimes de estupro e de pedofilia, ao invés de os condenar claramente, porque o intuito maior destas instituições é a conservação do poder nas mãos dos mesmos homens, das mesmas famílias normativas, privilegiadas há séculos.

O bem estar do povo não é prioridade para estas instituições, com vista de que o sofrimento causado pela desigualdade é atribuído a significados de merecimento - chegando a absurdos como culpar a maneira de vestir de uma mulher pela violência de estupro que a mesma sofre, ou culpar e responsabilizar o pobre pela sua situação precária. O sistema normativo faz vista grossa para os fatos que indicam que as instituições de poder são responsáveis pela produção do comportamento que geram crimes e defasagens sociais, e ainda sustentam a tentativa covarde de culpabilizar as minorias políticas dos males vividos em sociedade.

3. Artaud na tribo dos Tarahumaras

Minha paixão pelo Teatro cresceu intensa no seio da poesia do poeta Antonin Artaud (1896 - 1948) - uma alma profundamente revolucionária. Artaud desenvolveu conceitos preciosos e subversivos que vieram à tona em sua obra após o contato que o mesmo teve com os indígenas da tribo dos *Tarahumara*, no México. Neste contato, o poeta teve o privilégio concedido pelas autoridades xamânicas da tribo para participar de um dos seus ritos mais importantes: o *rito do Tutuguri*, no qual os participantes ingerem o *Peyote* - cacto que contém o princípio ativo da mescalina. No ritual ele presenciou a execução de uma dança, a qual os *Tarahumaras* acreditam determinar a ordem e a movimentação do universo. A consagração do *Peyote*, segundo Artaud, “recupera a percepção do infinito” (ARTAUD, 2020, p. 9) e por meio desta experiência o autor desenvolveu o conceito de

corpo sem órgãos - que nasce a partir do texto-manifesto intitulado *Para acabar com o julgamento de deus* (2020) , tornado público a partir de uma transmissão radiofônica em 1948. Este conceito estabelece pistas de uma lógica subversiva de pesquisa e de produção, os quais influenciam profundamente a concepção deste artigo que escrevo. Para chegar à tribo, Artaud narra a subida de uma montanha e destaca detalhes sensitivos desta experiência, percebendo nas rochas formas que comunicavam padrões, signos. Estas formas, segundo ele, compunham também as roupas dos indígenas da tribo e apareciam também na dança sagrada que eles performaram no ritual. “E é durante a noite toda que os feiticeiros restabelecem as conexões perdidas, com gestos triangulares que cortam estranhamente as perspectivas do ar” (Artaud, 2020. Pág. 45).

A jornada montanha acima guiava o poeta rumo a uma comunidade que conserva a tradição indígena frente aos anos de colonização e desenvolvimento da sociedade capitalista ocidental. Segundo o pensamento dos *Tarahumara*, a sociedade branca se corrompeu, e o contato da tribo com o mundo exterior é mínimo para que o mesmo não aconteça com seus integrantes. “Um branco, para esses homens vermelhos, é aquele que os espíritos abandonaram” (ARTAUD, 2020, p. 41). O conteúdo desenvolvido na pesquisa do autor, após o contato com a tribo dos *Tarahumara*, aponta para a subversão dos símbolos do cristianismo, sobretudo o juízo desenvolvido pela ideia de deus e a moral pregada pelas igrejas através de Jesus Cristo. Artaud narra sua experiência como um dilaceramento visceral das ideias alienadas que lhe foram plantadas segundo uma educação branca, burguesa e cristã. Sua crítica aponta para o deus cristão e para o Cristo como os pivôs de um mal-estar generalizado na sociedade ocidental: um sentimento de constante insatisfação e de busca frenética pelo merecimento. Uma falta que o poeta acusa ser a falta de si mesmo, de seu próprio corpo, ao qual lhe foi concedido um reencontro, refeito através de uma experiência ancestral, em um *corpo sem órgãos*.

Eu tive a imbecilidade de dizer que eu me havia convertido a Jesus-cristo enquanto que o cristo foi tudo o que eu mais abominei, e que essa conversão não passou do resultado de um assombroso feitiço que me fez esquecer minha própria natureza [...]. Esse ser consiste em se elevar ao céu em espírito em vez de descer cada vez mais em corpo aos infernos, ou seja, na sexualidade alma de toda vida. [...] Assim como Jesus-cristo, haveria também aquele que nunca desceu a terra porque o homem era pequeno demais para ele e que ficou nos abismos dos infinitos, como uma alegada imanência de deus que sem cansaço, e como um budha de sua própria contemplação, esperaria que o SER fosse perfeito o suficiente para descer e se instalar na terra: infame cálculo de um covarde e de um preguiçoso que em vez de sofrer o ser, todo o ser, faria com que outro o sofresse para em seguida expulsar de lá este outro, doloroso, e enviá-lo aos infernos, quando esse alucinado do sofrimento já tivesse feito do ser de SUA dor um paraíso, todo preparado para esse

carniçal de preguiça e vilania chamado deus e Jesus-cristo (ARTAUD, 2020, p. 51-52).

Na medida em que esse juízo de deus é retirado de sua consciência, Artaud contempla a humanidade em aspectos profundos, a partir do vazio, do ritual noturno que evocava, produzia e saudava esse vazio, e através da experiência do não-deus convocava a si mesmo em modo refeito. Mas o que seria um corpo sem órgãos? Nesse sentido é proposta a subversão da funcionalidade isolada que comumente damos para cada órgão, repensando que cada um não funciona sem o outro, e que de forma engendradora os órgãos pertencem a um Todo. Por exemplo: se pensarmos que nossa mão na verdade é o Todo, tocaremos com a consciência de um corpo inteiro. Assim também podemos repensar a organização do corpo social, entendendo cada indivíduo não como uma parte isolada e individual, mas como uma parte integrante de um funcionamento maior que si mesmo - que agrega todos os seres ao seu redor, a natureza, os animais, os rios, os mares, o céu e o que mais conseguirmos enxergar dentro da experiência diante do infinito.

E por falar em um funcionamento social de consciência integrada, Artaud ressalta a maneira como a comunidade dos *Tarahumara* coletiviza naturalmente seus bens, o alimento, o abrigo. E tendo em vista o conhecimento do modo como algumas outras tribos indígenas também funcionam, posso ressaltar que até mesmo a noção de família é subvertida nessas comunidades. As responsabilidades na criação dos filhos tendem a se tornar de consciência coletiva, claro, cada vez mais afastada das influências da sociedade branca estiver tal comunidade. De qualquer forma, isso indica outras maneiras de organização as quais desconhecemos e das quais podemos nos inspirar para propor transformações em sociedade.

Eles são um desafio para esse mundo no qual só falamos tanto de progresso porque sem dúvida estamos desesperados para progredir. [...] O comunismo existe entre eles na forma de um sentimento de solidariedade espontânea. [...] Para eles, viver nas cidades, é se enganar. [...] Parecem dizer: “Ao ser rico, és um cão, eu valho mais do que você, eu cuspo em você”. [...] Porque dar àquele que não tem nada não é dever nenhum para eles, é uma lei de reciprocidade física que o Mundo Branco traiu. [...] Essa lei de reciprocidade física que chamamos de caridade, os índios a praticam naturalmente, e sem nenhuma compaixão. Aqueles que não tem nada, porque perderam sua colheita, porque seu milho queimou, porque seus pais não lhes deixaram nada ou por qualquer motivo que seja sobre o qual eles não têm que se justificar, chegam ao nascer do sol nas casas daqueles que têm. Imediatamente, a dona da casa lhes traz tudo o que tem. Ninguém se olha, nem aquele que dá, nem aquele que recebe. Depois de comer, o mendigo vai embora sem agradecer nem olhar ninguém (ARTAUD, 2020, p. 75-76).

Os conceitos despertados na pesquisa de Artaud foram difundidos nos estudos das artes e na psicologia, tendo o autor também participado de produções de teatro e de cinema. No Brasil, uma forte experimentação da poesia artaudiana está presente nas produções do grupo Teatro Oficina *Uzyna Uzona*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, com sede em São Paulo. Na psicologia, o conceito de *corpo sem órgãos* influenciou a criação dos métodos da *esquizoanálise* por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) - criando uma linha de terapia que atua como alternativa à *psicanálise*. Nos estudos do teatro e da psicologia também podemos perceber que os conceitos artaudianos proporcionam a subversão de padrões normativos, possibilitando avanços no estudo da performance e no entendimento do funcionamento da psique humana; protegendo as espontaneidades e a liberdade de uma faculdade psicológica inconsciente que é capaz de produzir e proliferar a criação de significados infinitos, que muitas vezes enfrentam a resistência de sistemas normativos que estabelecem padrões de entretenimento e de personalidade. O contato com a sabedoria da planta sagrada, na experiência xamânica, revela que no sistema capitalista, elitista, heteronormativo e patriarcal em que vivemos, ao contrário do que se acredita, nada é natural. A sociedade foi inventada e pode também se reinventar.

4. Sobre decolonizar o uso das plantas

Em 2023 completam treze anos desde que tomei *ayahuasca* pela primeira vez, tendo minha primeira experiência acontecido em um ritual de Santo Daime. Demorei 13 anos para adquirir a consciência da mensagem que me esforço para traduzir aqui, vinda de um turbilhão de sentimentos que vivi em casas diversas e rituais diversos também. Felizmente o uso da bebida originária tem seu alcance difundido em sociedade, com crescente aumento do número de pessoas que têm acesso a essa experiência que é, antes de tudo, reveladora em muitos sentidos. A bebida de origem indígena é capaz de desencadear fortes mensagens de autoconhecimento, similares àquelas sensações vividas pelo poeta francês Antonin Artaud em rito com os *Tarahumara* no México. Isso porque os princípios ativos do *peyote* e da *ayahuasca* compõem um grupo de substâncias conhecidas como *enteógenas* - que são plantas facilitadoras de uma comunicação espiritual. Obviamente, esse termo é de origem branca, assim como é de origem branca chamar essas plantas de “medicina”. Na cultura indígena todas as plantas têm espírito e sabedoria muito particulares, e lidar com elas é como entrar em contato com uma personalidade. É no tratamento dessas plantas

que percebo uma grande diferença no olhar embranquecido da sociedade contradizendo o olhar de alguns indígenas, os quais tive o prazer de conversar sobre isso para elaborar minhas reflexões.

Durante os últimos doze anos eu estive presente em muitas cerimônias daimistas e, embora muito conhecimento emane dessa experiência, nem tudo foram flores em minha caminhada e muita coisa me incomodou. Até chegar um fatídico dia em que a casa da qual sou filho recebeu a visita de um pajé da tribo dos *Varinawá*. O pajé, juntamente com jovens músicos da mesma etnia, estava disposto a realizar gratuitamente uma cerimônia com cantos indígenas. Imediatamente eu senti que era uma oportunidade única para todos que estavam ali. Minha irmã inclusive foi ao terreiro nesse dia só para vê-los, não podendo ficar para o trabalho porque a regra só permitia a presença, nesse dia, dos iniciados na casa. Antes eu também não tivesse ficado para ver e participar dos absurdos que vi e senti naquele dia. Foi negado pela direção da casa a realização da cerimônia indígena, em virtude de se cumprir com o calendário de trabalhos do Santo Daime. O hinário do dia se chamava “Amor Divino” e para meu azar continha nele algo que há tempo já me incomodava - muitos cantos falando de pecado, induzindo a muito conhecida culpa cristã nos participantes. Foi somente nesse dia que percebi o grande problema ali envolvido, do qual eu participava há muitos anos sem perceber - a apropriação de uma bebida indígena em um ritual branco e cristão, promotor das mesmas ideias responsáveis pela marginalização da cultura indígena, neste dia marginalizada mais uma vez de muitas formas em um contexto materializado na minha frente. Em todo momento em que eu podia, durante a cerimônia, eu corria para fora da igreja e ia de encontro ao pajé - que se encontrava isolado em uma casinha, aplicando várias doses de rapé continuamente. Depois desse dia minha presença nesses trabalhos diminuiu drasticamente e comecei a buscar entender o que eu havia sentido.

Em visita à aldeia *Kamakã Mongoió*, na região de Brumadinho, conversei com um indígena peruano que estuda o uso das plantas nos rituais originários, e essa conversa me esclareceu diversas questões ligadas aos meus sentimentos. Perguntamos o que ele achava da difusão do uso da bebida *ayahuasca* na sociedade branca, obtendo a resposta de que haviam muitos equívocos. À começar pela maneira comum de se chamar as plantas de “medicina”, sendo esse um termo de origem branca usado para designar algo muito diferente daquilo que um Xamã pensa ser a experiência com essas plantas. Neste sentido o uso da bebida estaria muito menos ligado ao serviço de “limpeza” e de “cura” do que é

capaz de se imaginar no pensamento da cultura cristã. Ora, estamos lidando aqui com uma força da natureza, que é tal como a chuva - que tem o poder de irrigar a vida verde e nativa, gerando alimento em abundância, sendo a mesma também capaz de alagar, inundar e destruir o que vier pela sua frente. Um conhecimento similar emana da experiência com os Orixás, na raiz das matrizes africanas do Candomblé, gerando uma pergunta comum que sempre chega até mim pela boca do povo: os seus rituais também servem para fazer o mal? Falta ao ser humano entender que ele mesmo é responsável por fazer o bem e o mal, tal como uma força da natureza, tal como um Orixá, tal como as plantas de poder. Assim, é um equívoco difundir o uso da bebida como uma cura incontestável. Felizmente se defende nas igrejas que uso deve ser feito em busca e responsabilidade de cada um, não havendo serviço de pregação, mas ainda assim existe ali a presença austera da doutrinação. Me foi contado pelo mesmo indígena neste dia algo que eu jamais vou esquecer, quando eu disse que o cristianismo me incomodava ele recordou que quando era criança ele disse para sua avó que não gostava das imagens dos santos nas igrejas, porque elas estavam sempre tristes. Sua avó o aconselhou a seguir seu caminho e deixar aquilo que o incomodava para trás. Eu tenho feito isso desde criança, ao me esforçar continuamente para me livrar de uma educação que reforça os estados de sofrimento em virtude de submeter as populações menos favorecidas às bênçãos egoístas de uma elite branca que se diz muito merecedora de todo o privilégio que detém.

Os brancos que me perdoem, mas eu não sei de onde vem essa mentalidade de que o sofrimento ensina alguma coisa. Se ensinasse, os povos da diáspora, que passaram pela tragédia inexorável da escravidão, estariam sendo premiados no século XXI. Eu não tenho nenhuma simpatia por essa ideia, não quero aprender nada às custas de sofrimento (KRENAK, 2022, p. 48).

Referências

ANCHIETA, JOSÉ DE. **Auto representado na Festa de São Lourenço**, Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro - Ministério da Educação e Cultura, 1973. Texto proveniente de: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro A Escola do Futuro da Universidade de São Paulo Permitido o uso apenas para fins educacionais.

ARTAUD, ANTONIN. **Os Tarahumaras**. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2020.

ARTAUD, ANTONIN. **Para acabar com o juízo de Deus e outros escritos**. Editora Moinhos: 1ª edição, 2020.

DELEUZE, GILLES; GUATARRI, FÉLIX. **Mil Platôs** - Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. V.1.

KRENAK, AILTON. **Futuro Ancestral**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VICENTE, GIL. **O Auto da Barca do Inferno**. 12ª edição. Editora: Ateliê Editorial, 2012.

FILOSOFIAS DO CORPO E APAGAMENTOS DAS CULTURAS POPULARES DE NOSSAMÉRICA: PERFORMANCES COMO ESTRATÉGIA DE MEMÓRIA E TRANSMISSÃO

Natacha Muriel López Gallucci¹

RESUMO

Nos últimos anos, e a partir do giro testemunhal, a concepção, definição e acesso aos saberes das culturas populares têm sofrido profundas mudanças. O projeto *Coreisambo* (*Coco, Reisado e Malambo*) propõe incorporar o testemunho oral ao processo de pesquisa experimental transdisciplinar de criação em filosofia, danças e artes audiovisuais, orientado para a investigação de performances contemporâneas de sapateado como estratégias contra os apagamentos da memória em *nossamérica*. Nesta primeira etapa, no recorte Brasil-Argentina, examinamos as filosofias do corpo que dinamizam estas manifestações afroindígenas e mapeamos enunciados discursivos, rítmicos e gestuais do processo reflexivo de transmissão de heranças culturais dos três sapateados. Iniciamos o processo em 2021, junto a mestres, mestras, artistas, discentes e grupos das culturas populares; criando um acervo audiovisual através da metodologia de pesquisa-ação em rede, no âmbito do Atelier de Criação III, no PPGArtes, ICA, UFC. Em 2022, em pós-produção, trabalhamos na análise filosófica e na montagem do acervo criado com os estudantes da Licenciatura em Filosofia da UFAL. O material registrado consolidou um arquivo audiovisual incorporando técnicas experimentais de montagem audiovisual, em prol de uma reflexão crítica entre tradição, resistência, emancipação e inovação nas performances culturais.

Palavras-Chave: Performance; Filosofia; Culturas Populares; Estudos Afroameríndios Latino-Americanos; Estudos Audiovisuais.

ABSTRACT

In recent years, and from the testimonial turn, the conception, definition, and access to knowledge of popular cultures have undergone profound changes. The *Coreisambo* project (*Coco, Reisado and Malambo*) proposes to incorporate oral testimony into the transdisciplinary experimental research process of creation in philosophy, dance and audio-visual arts, oriented towards the investigation of contemporary popular tap dancing performances as strategies against memory erasures in *ouramerica*. In this first stage, in Brazil-Argentina, we examine the philosophies of the body that make these Afro-indigenous manifestations dynamic, and we map discursive, rhythmic and gestural enunciations of the reflexive process of transmission of cultural heritages of the three tap dancers. We started the process in 2021, together with masters, teachers, artists, students, and groups from popular cultures; creating an audio-visual collection through the network action-research methodology, within the scope of Creation Atelier III, at PPGArtes, ICA, UFC. In 2022, in post-production, we worked on the philosophical analysis and assembly of the collection created with students of the degree in Philosophy at UFAL. The recorded material consolidated an audio-visual archive incorporating experimental techniques of audio-visual montage, in favour of a critical reflection between tradition, resistance, emancipation and innovation in cultural performances.

Keywords: Performance; Philosophy; Popular Cultures; Afro Latin American Studies; Audio-visual Studies.

¹ Professora de Filosofia do Instituto de Ciências Humanas Comunicação e Arte (ICHCA) da UFAL. Professora do Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGFil - UFAL) do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes - ICA) da Universidade Federal de Ceará (UFC). Pós-doutorado em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes - ICA) da Universidade Federal de Ceará (UFC). Doutora em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH, UNICAMP, 2008). Doutora em Mídias pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA, UNICAMP, 2014). Mestre em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH, UNICAMP, 2003).

1. Filosofia da memória e performances culturais: ampliação do campo de pesquisa em *nossamérica*

A partir do advento dos giros linguístico e testemunhal nas Ciências Humanas e Sociais do século XX, a concepção filosófica sobre o corpo e a definição e o acesso aos saberes e modos de produção das artes nas culturas populares têm sofrido profundas mudanças. Nesse sentido, e em diálogo com diversas ciências contemporâneas como a linguística, a antropologia e a psicanálise, observamos que a filosofia tem adotado recentemente registros de testemunhos orais a suas metodologias de pesquisa, incorporando aspectos acústicos, gestuais e não verbais, enquanto proposições subjetivas e coletivas, para a investigação da memória cultural.

Este alargamento epistêmico propicia diálogos entre a filosofia e o campo dos estudos da performance. Enquanto âmbito limiar de investigação, esse diálogo evidencia trajetos comuns e territórios intervalares de aproximação a *nossamérica*; este território simbólico e material está marcado pelo trauma colonial e se expressa através dos corpos articulados em inúmeros dispositivos culturais na dialética entre apagamentos da memória, resistências e alianças na procura da emancipação social.



Figura 1. Los Coquitos, Maceió, Alagoas.

Fonte: Fotografia do *Diário de Campo* da Autora.

Através da narração oral de experiências associadas as práticas corporais, no contexto da nossa sociedade desigual, nos testemunhos de mestres, performers, a(r)tivistas, entre outros agentes ligados a transmissão das heranças artísticas e culturais, buscamos

produzir registros e fontes para a investigação. À diferença da História, a memória se caracteriza por ser um *modus* de registro do passado em que opera o dialógico. Segundo Seligmann Silva, tradicionalmente,

[...] a consciência histórica acreditava-se supra-individual, objetiva e desprezava tanto o testemunho individual como a memória coletiva: ela acreditava na existência de um passado (cronológico) que poderia ser integralmente traduzido. Já a memória funciona de modo diverso: para ela existem *traços/imagens* do passado que povoam o nosso *presente*. O trabalho da memória parte do pressuposto de que o embate com o passado é guiado pela nossa situação presente. Se existe algo como uma política da memória ela só pode se dar no plural: pois a memória coletiva é o resultado sempre cambiante de diversas “visões” individuais do ocorrido (SELIGMANN SILVA, 1999, p. 160).

No projeto audiovisual *Coreisambo* (LÓPEZ GALLUCCI, 2021-2023) propusemos incorporar esse aspecto dialógico do testemunho oral ao processo de pesquisa experimental e de criação em dança, tomando como plexo três gêneros performáticos de sapateado: coco, reisado e malambo.

Para abordar estas performances culturais em um ensaio fílmico, partimos de indagações sobre as filosofias do corpo emergentes das memórias subjetivas e coletivas de mestras, mestres e grupos populares de sapateado no Brasil e na Argentina. A suspeita que tínhamos se orientou na procura de pistas de acesso, desde os corpos que transmitem e praticam esses sapateados, para filosofias plurais que - segundo seus contextos históricos-, nos permitissem reconhecer memórias estéticas conectadas entre ambos os países, formando parte de uma geocultura (KUSCH, 2000) comunitária afro-ameríndia da *nossa-mérica*.



Figura 2. Fernando “Cocho” Martínez.

Fonte: Arquivo de Fernando E. Martínez.

Como antecedentes de nosso projeto identificamos trajetórias análogas de pesquisa em diversas áreas que tentaram ser construídas desde finais do século XIX até a atualidade, nas proposições seminais sobre o pensamento, a religiosidade e os aspectos simbólicos da Abya Yala; das pesquisas sobre identificações étnico raciais para além das fronteiras territoriais, dos feminismos como produção social inclusive pré-colombiana e das filosofias indigenistas, produtos das proposições de pensadoras e pensadores inspirados pelo cubano José Martí e sua obra *Nuestra América* de 1891 (MARTÍ, 1983); do mexicano Leopoldo Zea (1974) na procura da filosofia latino-americana, na ampliação epistêmica e na educação para a emancipação em Paulo Freyre, na filosofia de Arturo A. Roig (1981) e na geocultura de Rodolfo Kusch (2000); nas incursões em feminismos comunitários não ocidentais de Francesca Gargallo (2014) e as reflexões sobre teologia de Ivone Gebara (2000); nos estudos sobre direitos humanos em Abdias de Nascimento e estudos sociológicos comunitários e da imagem de Silvia Rivera Cusicanqui (2015). Assim como as proposições do líder Yanomami Davi Kopenawa (2015) e do pensador crenaque Ailton Krenak (2020).



Figura 3. Klévia Cardoso da Silva e Grupo de Coco de Iguape. Aquiraz CE.

Fonte: <https://mapacultural.maracanau.ce.gov.br/agente/30026/>.

Esses, dentre muitos outros e outras, cujo desafio foi e segue sendo refletir alternativas desde *nossamérica* para o eurocentrismo, o antropocentrismo, o logocentrismo e o racismo estrutural, assim como questionar a própria ideia de América Latina, imperante na história e racionalidade colonial ocidental.

Dentre as proposições de Arturo A. Roig se destaca a chave para a ampliação do escopo da própria pesquisa filosófica. Para o pensador argentino, a investigação filosófica não devia ser entendida como âmbito exclusivo dos filósofos (ROIG, 1983). Oportunizando, assim, encontros com a comunidade; na tarefa de produzir conhecimentos em espaços dialógicos, em que a oralidade adquire um papel importante na produção de narrativas que permitam o acesso à consciência social. Para Roig, o importante na história das ideias remete a um estudo da sua função social dentro de um sistema de conexões; não se trata de buscar influências de um desenvolvimento imanente, nem de localizar originalidades ou detectar ondas de influências, mas de “produzir” um alargamento do pensamento acadêmico junto ao pensamento popular, conectar e conceber maneiras para conectar as ideias dominantes junto às ideologias de libertação dos oprimidos (CERUTTI GULDBERG 1997, p. 119).



Figura 4. Mestre Valdir Vieira de Lima. Registro de *Meu reisado vem* (LIMA, 2021).
 Fonte: Diário de campo da Autora.

A tarefa visa reconhecer o trabalho da memória subjetiva, assim como os traumas recalçados e inexprimíveis verbalmente, para além dos discursos historiográfico e do nacional, que tentam impor uma tradução total do passado, o que equivaleria a uma normalização encobridora (SELIGMANN SILVA, 1999, p. 153). Na redefinição do status epistemológico da memória, englobando a oralidade e a corporalidade como fontes de pesquisa cinestética e construção de saberes culturais nos processos de descolonização e emancipação americana, desmistifica-se a tradução como ideal espelhado da recordação, e se impõe aos pesquisadores da cultura um trabalho árduo de tradução, sobre e desde as memórias.



UFAL
 Instituto de Ciência Humanas, Comunicação e Artes (IChCA)
 Universidade Federal de Alagoas

Coreisambo

Coco, Reisado e Malambo



			
<small>Annalies Borges</small>	<small>FABRICIO SANTOS DA SILVA</small>	<small>Alessandra Gutierrez</small>	<small>HOSANA DE JESUS DA SILVA</small>
			
<small>AMANDA MARTINS BRAGA</small>	<small>SERGIO RIBEIRO DO NASCIMENTO</small>	<small>ROBSON TOMAZ DA SILVA</small>	<small>MATEUS DA SILVA BARRETO</small>

Figura 5. Decupagem do arquivo audiovisual Coreisambo. Estudantes de Filosofia, UFAL.

Fonte: Diário de campo da Autora. <https://natachalopezgallucci.com/pesquisa/cocoreisadomalambo/>.

Na primeira etapa do Projeto *Coreisambo*, no recorte Brasil-Argentina, examinamos as filosofias do corpo que dinamizam as manifestações afro indígenas e mapeamos enunciados discursivos, rítmicos e gestuais do processo reflexivo de transmissão de heranças culturais dos três sapateados. Iniciamos o processo de criação em 2021, junto a mestres, mestras, artistas, discentes e grupos das culturas populares com o fim de desenvolver um acervo audiovisual através da metodologia de pesquisa-ação em rede, no âmbito do Atelier de Criação III, no PPGArtes, ICA, UFC.

Em 2022, em pós-produção, trabalhamos na análise filosófica e na montagem do acervo criado com os estudantes da Licenciatura em Filosofia da UFAL. E, antes de iniciar a etapa de montagem do ensaio fílmico com os estudantes da Licenciatura em Filosofia da Ufal, propus também realizar uma imersão corporal nos três sapateados.

O material registrado consolidou um arquivo audiovisual incorporando técnicas experimentais de montagem audiovisual, em prol de uma reflexão crítica entre tradição, resistência, emancipação e inovação nas performances culturais.

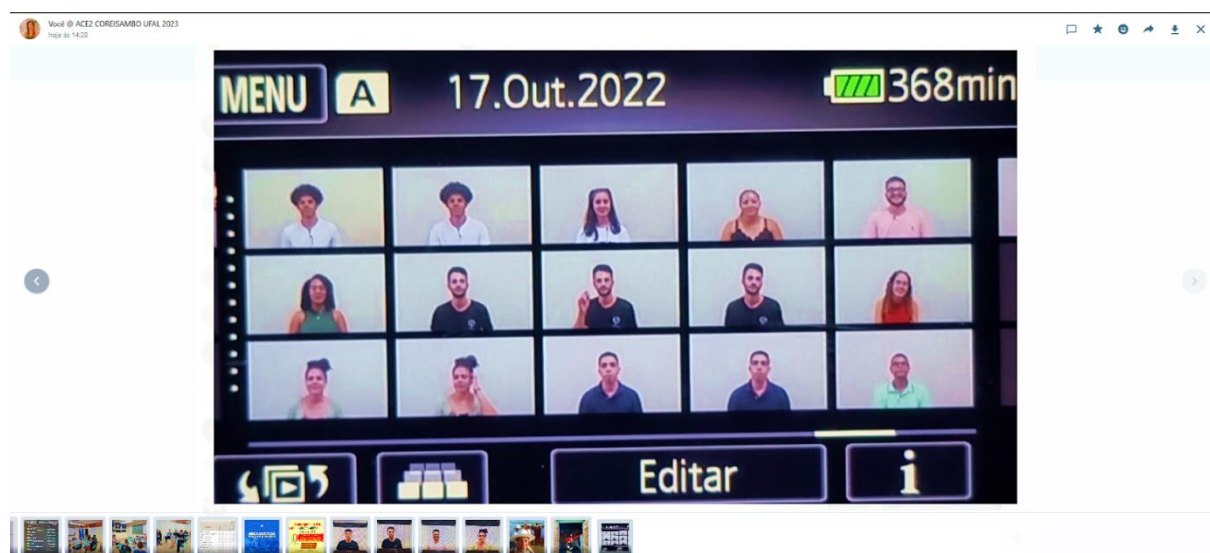


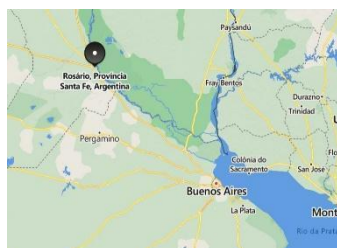
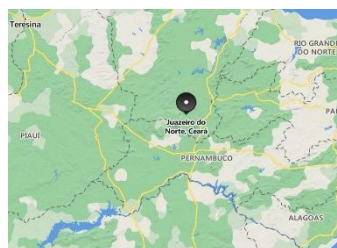
Figura 6. Montagem apresentação *Coreisambo* por estudantes de Filosofia da UFAL.

Fonte: Diário de campo da Autora.

O campo da cultura popular tem sido desde o iluminismo um tópico recorrente na aproximação filosófica e antropológica ocidental das civilizações. Entretanto, observamos

que pensadores contemporâneos, ao abordar o “popular”, como Antonio Gramsci (1982), Leopoldo Zea (1974), Homi Bahbah (1989), Pierre Bourdieu (2007), George Didi-Huberman (2004), J. Rancière (1996), Laclau (2014) ou Zeca Ligeiro (2011), entre outros, tentam, cada vez mais, purgar a ideia de povo das noções essencialistas de identidade e das identificações de povo com nação. E talvez um denominador comum seja aproximar as reflexões sobre o popular dos múltiplos processos de nomeação para a emancipação.

Nestas trajetórias situamos nossas indagações transnacionais sobre os gêneros performáticos dos sapateados, acordes a uma pesquisa em rede, observando os contextos destas performances culturais (termo lançado por Milton Singer (CAMARGO, 2013) e seguido por Victor Turner, Richard Schechner e Diana Taylor (2003). Coco, reisado e malambo também podem ser concebidos como gêneros performáticos que, por vezes, têm sido definidos ou associados às margens das produções hegemônicas dos Estados Nação no Brasil e na Argentina. Em suas diversas versões, as performances culturais dos sapateados, têm sofrido apagamentos nas narrativas do nacional. Seus imaginários exprimem reiteradamente processos de contraculturas, como por exemplo, na figura do gaúcho solitário dos pampas, dos reisados do congo no Cariri cearense ou das comunidades afro indígenas de coco de praia ou coco alagoano no nordeste do Brasil. O arquivo produzido expõe uma série de conexões, em princípio não evidentes, e lança nesta aproximação um efeito de encontro, inusitado pela distância, mas fundamentado pela gramática que concebe as artes populares da *nossamérica* como heranças coloniais em camadas móveis e em constante transformação. Depreende-se assim o questionamento: acerca de quem pode, na contemporaneidade, narrar essas tradições e experiências comunitárias de criação em sapateados, enlaçando uma compreensão mais abrangente dessas manifestações como rituais?



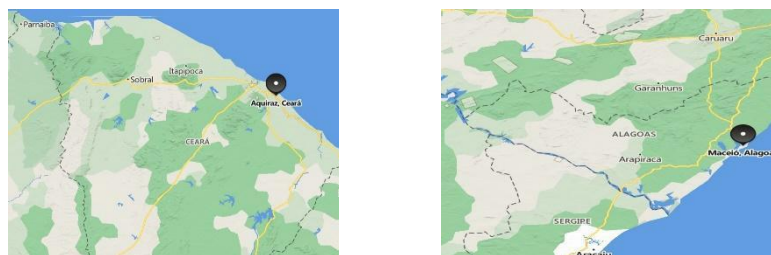


Figura 7. Territórios dos sapateados. Montagem apresentação Coreisambo.

Fonte: Diário de campo da Autora.

Segundo afirmou Walter Benjamin em torno de 1935, a capacidade de narrar haveria caído em declínio, produto dos traumáticos processos sociais, econômicos e tecnológicos que impossibilitariam aos sujeitos humanos narrarem adequadamente suas próprias experiências históricas (BENJAMIN, 1994). No texto *O narrador* descreve àqueles que possuíam a arte de narrar tradicional como artesãos que transmitiam oralmente experiências cujo sentido havia sido construído por uma tradição coletiva. Esse narrar na forma tradicional (fundamentado em longas viagens ou no conhecimento aprofundado das tradições da própria terra), assentava-se na expectativa da troca social de saberes simbólicos e de valores; e a experiência narrada era relativa a um estado de riqueza cultural.

A ideia de um empobrecimento da experiência e da falta de capacidade de narrar foram associados por Benjamin a diversos processos históricos que desencadearam a Primeira Guerra Mundial. Entretanto podem ser pensados no contexto dos massacres indígenas e do sistema escravista imposto a *nossamérica*. Narrar o trauma, desde Sigmund Freud, constitui um tópico central das investigações contemporâneas em diversas áreas de conhecimento. No contexto freudiano, a sintomatologia da “neurose de guerra”, remetia a um emudecimento, uma impossibilidade de narrar, indício do trauma vivenciado na Grande Guerra e que não podia ser assimilado por palavras (GAGNEBIN, 2006, p. 32). No decorrer das catástrofes do século XX, diversos pensadores têm se questionado se seria possível narrar ou representar o Holocausto, Hiroshima ou o sangrento processo de colonização desatado na América, encontrando nesses processos históricos verdadeiros limites na linguagem verbal, inclusive na própria ética e razão ocidental.

Na América, até o século XIX, o processo histórico de consolidação dos Estados Nacionais modernos, após dos processos de independência, estiveram atravessados pelo trauma da conquista de povos originários e pelos estragos do sistema escravista; esses processos podem ser reavaliados e considerados também narrativas do capitalismo encoberidor da sua lógica. O conceito de “progresso” aliado ao racismo científico herdado do

iluminismo europeu foi tópicos de profundas críticas dos filósofos latino-americanos (como Marilena Chauí, Rodolfo Kusch, Enrique Dussel, Leopoldo Zea e Francisco Roig entre outros). A ideia moderna de progresso, ancorada na univocidade do sentido da história, materializa-se na aliança entre logocentrismo, positivismo, expansionismo, escravismo e racismo estrutural. Na América Latina, os questionamentos sobre a narrativa da história recente, estendem-se também ao trauma das crises políticas e às sangrentas ditaduras cívico-militares do século XX, assim como às ações da extrema direita no século XXI.

Apesar desta realidade latino-americana encontramos, no círculo de interesses das culturas populares, tentativas contemporâneas, discursivas verbais e não verbais, que manifestam capacidades de narrar aspectos do trauma pós-colonial por caminhos inovadores. Os silêncios e apagamentos históricos compõem aspectos centrais da cultura popular, expressos na combinação de performance e performatividade. Pois, como afirma Michel-Rolph Trouillot, as narrativas históricas produzem necessariamente silêncios que são eles mesmos significativos (TROUILLOT, 2003, p. 1).



Figura 8. Registro da roda de coco. Los Coquitos, Maceió, Alagoas.

Fonte: Fotografia do *Diário de Campo* da Autora.

Registros históricos pré-colombianos e coloniais apresentam imensas lacunas (expressões de “não-eventos” segundo TROUILLOT, 2016) e formam hoje um caudal inestimável de pesquisa. Para Diana Taylor é possível afirmar de maneira anacrônica que os estudos das performances nas Américas estão articulados aos “estudos da ausência”, nesse processo de fazer desaparecer as próprias populações que procuravam ser explicadas e estudadas pelos colonizadores. Entretanto, diante da carência de arquivos na

estocagem latinoamericana, sobre práticas que assumem a arte como narrativa histórica, a criação de novos arquivos parece uma tarefa urgente.

O projeto *Coreisambo* se alinhou na necessidade de observar e estudar, em profundidade, narrativas e performances dos povos e das culturas tradicionais de matrizes afro indígenas adotadas por grupos e artistas contemporâneas. Essas narrativas orais remetem a exercícios de recriação histórica que não escapam da violência estruturante e simbólica que os constitui. Em termos de obras e arquivos artísticos latino-americanos, uma ação imperiosa para a arte contemporânea, anunciada por Nicolas Bourriaud, seria o fato de não se ajoelhar diante das obras do passado para contemplá-las, mas usá-las (BOURRIAUD, 2009, p. 55). Todavia, pesquisadores-artistas se questionam: como tornar próprio algo que não conhecemos apesar de ser parte do nosso passado histórico? Como narrar uma história apagada da memória coletiva, uma dança *démodé*, como se canta um canto perdido, como se sapateia um ritmo esquecido? Os trabalhos transnacionais que desenvolvemos desde 2016, junto aos pesquisadores do Grupo FiloMove, aportam, nesse sentido abordagens das artes populares enquanto narração da história, enunciação performática e simbolização da experiência do trauma, que examinamos na perspectiva dos Estudos Afrolatino-americanos.

No caso de Brasil, a tradição de estudos das manifestações do folclore, na perspectiva saudosista que rodeavam as discussões sobre o nacionalismo, levou Mário de Andrade a afirmar, nos anos de 1930 e 1940 que, a prática do bumba-meu-boi, por exemplo, “da maneira como as coisas vão indo” (sic), teria uma próxima sentença de morte (ANDRADE, 1982). Essa perspectiva linear da história parece encontrar antídoto na geração posterior a Andrade. Interessado nas culturas populares, o filósofo argentino Rodolfo Kusch, enfatiza assim como Roig, o retorno ao popular. A partir das pesquisas em campo realizadas nas culturas andinas (1960- 1979), propõe uma crítica das definições eurocêntricas de arte e cultura. Eleva as estéticas americanas relacionando sua filosofia ao estudo das manifestações populares desde suas próprias paisagens/ideias, e encoraja a vencer o medo de pensarmos a nós mesmos, reconhecendo nossos povos, seus saberes e práticas, como performances da cultura popular, que para ele deveriam ser fontes da filosofias americanas (KUSCH, 2000, p. 7-19).

No contexto geopolítico contemporâneo pós-colonial, as reflexões de W. Benjamin, M. de Andrade, A. Roig e R. Kusch, entre outros, podem ser concebidas mais que como prognósticos, como sinais de alerta, que reconduzem para uma reformulação filosófica do

conceito de tradição, de identidade, de experiência e de cultura popular americana. Como afirma Diana Taylor, o trabalho colonial de desvalorização e rejeição das performances afro-ameríndias negou suas tradições orais como epistemes (TAYLOR, 2013, p. 68). Entretanto, a conhecida virada decolonial, como salienta o antropólogo Eduardo Restrepo,

[...] não consiste na procura de um lugar não contaminado pela colonialidade para fazer uma antropologia (ou outra coisa) a partir de uma exterioridade absoluta e intocada, uma espécie de pura 'antropologia descolonial' (se é que algo assim é sequer pensável). Pelo contrário, é mais para destacar os múltiplos efeitos da operação da colonialidade em toda a sua profundidade e extensão para ter clareza sobre as fissuras e limites a partir dos quais se abririam novas condições de conversação que levam ao extremo os constrangimentos epistêmicos, institucionais e aspectos subjetivos que estão em jogo na disciplina (RESTREPO, p. 11. Tradução nossa).

Findando esta secção, e diante das balizas teóricas que nos orientam a repensar a suposta incapacidade de acessar verdadeiras experiências autóctones, observadas por diversos teóricos da cultura, dedicar-nos-emos as reflexões trazidas pelos sujeitos da investigação do projeto *Coreisambo*.



Figura 9. Klévia Cardoso.

Fonte: Coreisambo. Coco, reisado e malambo.

Neste contexto socioeconômico visado para o consumo de mercadorias, estaremos privados efetivamente da faculdade de intercambiar experiências plenas e significativas desde a cultura popular? Teremos perdido essa faculdade de narrar as experiências coletivas e subjetivas, atributo inalienável esse, por tantos séculos, da transmissão geracional de saberes e práticas humanas?

Uma das problemáticas que orientou esta pesquisa e os debates suscitados, versou sobre os possíveis vínculos que podemos estabelecer entre a figura do narrador

benjaminiano e a dos mestres e mestras da cultura popular na América Latina. De outro lado, amparados pela concepção de uma filosofia em campo, desenvolvida nas trajetórias heterogêneas, mas exemplares de M. Andrade e R. Kusch, procuramos uma imersão subjetiva da equipe do Grupo FiloMove no processo artístico e nas técnicas de movimento relativas aos sapateados de coco, de reisado e de malambo. Buscamos uma inovação metodológica que aponta para a performance em rede como protocolo de pesquisa, incorporando discentes da Licenciatura em Filosofia e da Pós-graduação em Artes.

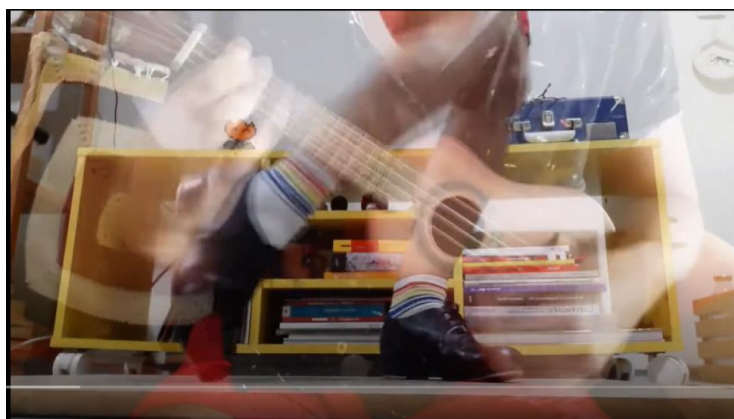


Figura 10. Performance em Malambo.

Fonte: Coreisambo.

Dinamizamos assim, atividades virtuais e presenciais, em que os próprios mestres e participantes da equipe, em Brasil e Argentina, desenvolveram juntos o acervo através de um workflow de três etapas: " 1ª etapa: com leituras preliminares, 2ª etapa: a produção do acervo Coreisambo (com registros audiovisuais das imersões nos três sapateados; a produção de performances em suporte audiovisual, rodas de conversa com os mestres, mestras e grupos), e 3ª etapa: na montagem e edição do ensaio fílmico. Enquanto fontes para análise discursivas e coreológica, ambas associadas aos sapateados, trazemos alguns desses momentos registrados em **audiovisual**, pensado esse suporte como **forma-de-escrita coreográfica**, no campo da dança (LÓPEZ GALLUCCI, 2014). E a montagem funcionou – através das inserções e diálogos produzidos na mesa de edição em pós-produção –, também como forma e produção filosófica de conteúdos e análises. Pois no processo, o diálogo da filosofia com as performances culturais, esteve emparelhada a da ação artística, concebida segundo Walter Benjamin, como potência de conexão que só pode instituir-se em rigorosa alternância entre o agir e o escrever.

Participaram do processo mental *Coreisambo* a Mestre Klévia Cardoso da Silva, atual presidenta do *Coco de Praia do Iguape*, Aquiraz, Ceará, Brasil; o coreógrafo Fernando E. Martínez, mestre e investigador de sapateado de Malambo na Cia Nômade, radicado em Rosário, província de Santa Fé, Argentina; o Mestre Valdir Vieira de Lima, diretor do *Reisado Arcanjo Gabriel* e do grupo *Reisando*, de Juazeiro do Norte, Ceará, Brasil e o Grupo *Los Coquitos* de coco alagoano, em Maceió, Alagoas, Brasil.

Ao nos interessarmos pelas questões que identificam os sapateados, vemo-nos na tarefa de equacionar diversos aspectos do poliedro artístico, subjetivo e coletivo que envolve as técnicas do corpo, aliando convenções que dão sentido tradicional ao movimento das expressões de performers outsiders. Talvez o exercício seja justamente esse, não apenas extrair informações de sujeitos e documentários, fotografias, livros, listas de grupos de tradição ou informes estaduais sobre patrimônios culturais, mas recriar e narrar novamente dentro de um processo de arquivo audiovisual as memórias. O efeito produzido pelas conexões entre os sapateados de ambos os países nessa perspectiva transnacional consolidou uma obra única ao redimensionar sentidos e práxis dos próprios participantes no processo.

2. Produção de arquivos audiovisuais da cultura popular: espaços limiares entre performance, testemunho e filosofias do corpo

Na consolidação do arquivo audiovisual *Coreisambo*, a curadoria e seleção de materiais esteve orientada pelas seguintes perguntas: o que nos aporta o estudo comparativo em rede destas performances populares envolvendo os sapateados? Que reflexões os brincantes realizam sobre as tradições de transmissão comunitária destas motrizes corporais afrolatinoamericanas? Que formas de oralidade, coreográficas, musicais e gestuais pervivem nesses sapateados e na proposição dessas técnicas corporais restauradas pela transmissão na *nossamérica*? Já que durante a imersão que realizamos com os mestres, mestras e grupos ficou expresso que os sapateados formam parte de processos pouco estudados das culturas regionais. Essa afirmação redimensionou a importância de aprofundar seu estudo para compreender suas técnicas corporais como respostas às crises e mudanças na concepção do corpo dentro da estrutura social pós-colonial.

O convite aos mestres possibilitou um espaço de transmissão e durante a pesquisa colaborativa abordamos a história dessas danças, à coreografia, a tradição e

inovação, à relação transmissão-improvisação, o consumo de produtos culturais e houve longos debates sobre a produção e práxis das subjetividades contemporâneas nos grupos comunitários.

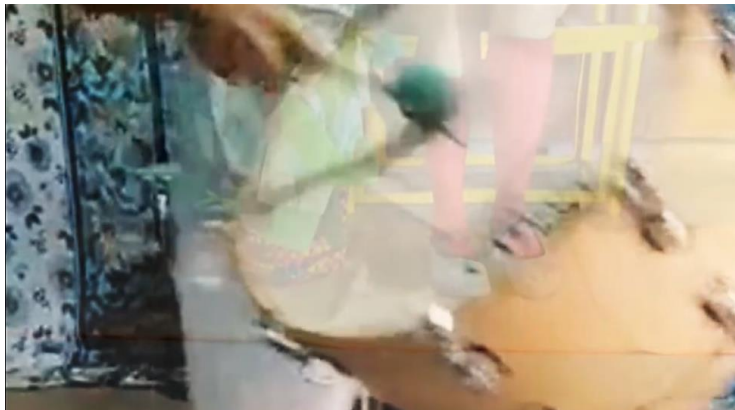


Figura 11. Performance de Reisado.

Fonte: Coreisambo. Coco, reisado e malambo.

Ao narrar a história do reisado do Cariri (CE), Valdir Vieira de Lima afirma que, na época de surgimento desse folguedo, a brincadeira simplesmente estava focada na tradição musical, destacando-se um culto à entoação característica desses cantos e melodias. A performance em dança e em sapateados não eram destacados. O mestre observa que, na atualidade, a dança do reisado tomou força inédita na cultura caririense (LIMA, 2022, p. 178). Explica que sua experiência mudou quando assumiu como mestre e ativou um olhar muito mais estrutural; esclarece que o reisado está composto por quatro ritmos básicos: a marcha, a valsa (mazurca), o xote e o baião. Cada ritmo se dança ou sapateia com movimentos específicos nessa região do Ceará. Entre os movimentos mais importantes da coreografia encontramos o tombo, um movimento lateral dançado nos três tempos da mazurca e o sapateado (nomeado às vezes como o trupê). Para o Mestre Valdir, as políticas culturais atuais têm reduzido a manifestação do reisado ao formato de palco com circuito e tempo limitado. Uma brincadeira de reisado vai além dessas molduras, que limitam o tempo de exploração, criação e exibição (LIMA, 2022, p. 181).

Questionado sobre o método de transmissão do reisado, afirma que provém diretamente da rua, o conhecimento não é teórico, mas prático, a partir da observação. A cultura do reisado atravessa as gerações no Cariri, como uma paixão; e a prática está ligada esses mestres que brincam de uma maneira muito diferente de Fortaleza (LIMA, 2022, p. 183); sendo esses reisados nomeados como “difundidos”. Lima observa que os costumes e as danças de raiz afroindígenas perpassam o reisado, o guerreiro, o coco e o xaxado. Mas

têm sido incorporados muitos elementos contemporâneos. Por exemplo, em Fortaleza, foram incorporados movimentos de frevo e hip hop. Ele afirma que não se opõe: “eu aprendi com diversos mestres e brincantes (LIMA, 2022, p. 185).

Para o Mestre Valdir, a incorporação não significa necessariamente quebrar o laço; o choque é iminente, principalmente com os mais velhos na região do Cariri, mas às vezes isso é uma forma de inovação na tradição. Uma incorporação, como é o caso da música *Meu reisado vem* (LIMA, 2022) pode ser pensada como uma peça, um entremês. Nessa canção retrato a história do Arcanjo Gabriel e o nascimento de Jesus, momento importante no Ciclo de Reis em que se desenvolve o reisado; menciona a zabumba, o pife, a viola, relembro da *alvorada – momento solene no Cariri que se realiza ao raiar o dia* - em que as Bandas Cabaçal tocam na Festa de Renovação do Sagrado Coração de Jesus, acompanhadas por fogos de artifício. Dentro de todo esse ritual associando movimentos afroindígenas às tradições católicas, o sapateado é um momento único de improvisação e alegria. Nessa composição musical, o mestre elenca aspectos da tradição performática do reisado, os instrumentos típicos do Nordeste e nomeia a alvorada como ponto de ancoragem do sincretismo entre a tradição afro-indígena e o catolicismo.



Figura 12. Performance em Coco.

Fonte: Coreisambo. Coco, reisado e malambo.

Quando questionamos a Mestra Klévia Cardoso sobre o que significava para ela o pertencimento ao grupo de Coco de Iguape em Aquiraz (CE), afirma que tem assumido a tarefa de narrar a tradição do coco de praia como um programa de vida.

Somos um grupo tradicional de coco de raiz, herança dos nossos antepassados. O coco é uma tradição passada de pai para filho, que contempla e fala sobre a vida de toda nossa comunidade. Trata-se de uma tradição que envolve toda nossa família. Aqui, nós temos várias gerações dentro do grupo (CARDOSO, 2022).

Para Klévia, falar de história é muito importante. Seu grupo tem mais de 100 anos e é dividido em gerações; a geração atual, esclarece, vem trabalhando há 35 anos, sendo liderado por ela e pelo Mestre Chico Casueira, embora a maioria dos participantes sejam homens. Ela nos conta que a dança de coco de praia não é totalmente dançada, é uma dança sapateada, com movimentos bruscos, conforme a origem desses pescadores que provêm da vila chamada Iguape, no município de Aquiraz a aproximadamente 45 km da capital, Fortaleza, no Estado do Ceará (CARDOSO, 2022). Aquiraz foi a primeira capital do estado do Ceará; local em que atracaram as primeiras naveas portuguesas, francesas e holandesas. Eles trouxeram homens e mulheres negras escravizados da África e assim se formou a pequena comunidade. E narra o sentido que eles dão o nome coco:

O coco remete à fruta, pois, como os pescadores viviam da pesca, em outros tempos eles plantavam um vasto coqueiral nos seus terrenos, e, quando não dava para pescar, pegavam esses frutos e trocavam. Na época a gente não conhecia o dinheiro, era um sistema de troca. Dança-se na beira da praia, por isso Coco de praia. Somos uma mistura de raças e etnias entre negros, indígenas e brancos, cada um com seus costumes, formando a cultura do coco de roda de Iguape (CARDOSO, 2022).

Klévia mostra como desenvolvem o processo de transmissão integrando as gerações:

Também somos patrimônio imaterial do nosso município e do nosso estado do Ceará. No grupo trabalhamos conjuntamente com os idosos que participaram da geração passada; entre eles Chico Casueira, nosso mestre embolador; João Anastácio, que é nosso mestre sapateador, Moisés José da Costa e Carmem Silva. Eles são os mais antigos. Desenvolvemos um trabalho muito consistente, de qualidade estética, onde nós cuidamos e lapidamos técnicas do corpo, porque a dança não é só uma dança e a música não é só música. Elas representam nosso povo, nossos antepassados e a nossa vida presente (CARDOSO, 2022).

Para Cardoso, apesar das mudanças do tempo, um sucesso nunca foi tão desafiador como no isolamento, durante a pandemia; o trabalho da cultura popular foi adaptado ao meio digital, como comunidade simples e às vezes analfabeta de pescadores. A internet, no entanto, conseguiu uni-los. Sustenta que:

Nossa vila de pescadores é muito humilde, mas com um pouco que para nós é uma riqueza muito grande, porque aqui somos guardiões de uma cultura onde negros, brancos, índios, amarelos, coloridos se unem, festejam e celebram. A dança do Coco de Praia é uma irmandade, onde famílias se juntam para festejar entre grupos. E para nós isso é muito importante (CARDOSO, 2022).

A diferença dos cocos de alagoas, no coco de praia do Iguape, a vestimenta não distingue os integrantes por gêneros, não há saia rodada, e isso chamou a atenção dos discentes. Klévia narra que antigamente as mulheres nem encostavam nas rodas de coco,

porque seu papel era estar no fogão a lenha fazendo a comida, olhando e escutando as emboladas de longe; na atualidade todos e todas participamos, sendo uma tarefa quebrar os tabus. Sobre a indumentária Cardoso narra a história do tradicional figurino:

Mantemos aqui as roupas, que até hoje, é como aprendemos com nossos pais, com nossos avós, nossos antepassados. O tecido é o algodãozinho, que é a vela da jangada, que nós mandamos para a costureira. Ela costura tudo reto, tanto para homem quanto para mulher. E nós vamos até a mata, extraímos as cascas do cajueiro ou do pau do mangue e fazemos todo um processo de retirada da tinta. Extraímos, separamos a tinta da água da casca do pau e tingimos para ficar dessa cor. Quanto mais tingida, mais dura ela fica parecendo um couro, porque essa é a roupa tradicional do pescador. É com essa roupa que os pescadores iam para o mar para se proteger do sol, do vento, da chuva e o chapéu também é para se proteger. E o Chapéu é tingido, pintado com tinta náutica. Ele fica tão vedado que a gente costuma coar água para beber no próprio chapéu (CARDOSO, 2022).

A imersão em coco veio acompanhada de uma série de detalhes sobre como tradição e a realização da performance grupal de coco na praia de Aquiraz, destacando a improvisação na embolada como fonte do processo de criação:

Aqui todos somos iguais, temos atitudes de respeito e amor ao nosso próximo, tanto na nossa tribo Jenipapo-Kanindé, como na comunidade que mora ao lado. Mesmo sem nos conhecermos, às vezes dançamos juntos em um círculo de coco de roda. Os mestres ficam na cabeceira e eu fico na boca de roda. Dou uma umbigada em quem está do meu lado, sapateamos juntos, depois vou para meu canto e ele sapateia com outro, e assim sucessivamente. Quando vestimos a roupa do coco e ouvimos o som do cajón, tudo se transforma, todos dançam juntos, pai, mãe, avô, avó; é uma tradição que passa de geração para geração. A letra do coco fala da história do povo. O mestre repentinamente faz a embolada e nós respondemos. Certo dia, ganhamos da Secult - Ceará a gravação do nosso primeiro CD. Foi difícil, pois quase tudo o que o mestre cantava na embolada era novo. Era a história da nossa comunidade, e tudo o que pediam para ele cantar, ele fazia, mas não sempre igual. Foi muito engraçado, mas gravamos mesmo assim (CARDOSO, 2022).

Para Klévia Cardoso o evento Povos do Mar é um dos maiores eventos do estado do Ceará, em que houve um mapeamento de 573km de orla. Todos os artistas da cultura tradicional se encontram e partilham experiências. Quem participa conhece todas as manifestações do estado em 4 dias. Apesar de ser dançado em todo o Brasil, cada estado tem a sua peculiaridade:

O coco de Praia do Iguape do Mestre Chico Casueira é a dança, é o sapateado do pescador. É referência no estado do Ceará e representa todos esses Cocos. Nasceu assim: na época em que os pescadores de Aquiraz viajavam a pé para trocar mercadorias em Fortaleza. Eles caminhavam pela areia até lá. O sapateado nasce porque a areia era muito quente, escaldante, à beira de praia. Então, eles pulavam para proteger os pés para não queimar. E daí nasce esse sapateado, da dança de coco da Praia do Iguape. O ritmo musical nasce porque o mestre que vinha em cima

de um animal, o jegue, o jumento, começava a bater num caixote de madeira; e, por isso, a gente usa o cajon. A embolada do mestre que vinha em cima do jumento era cantada como brincadeira de rimas. O coco nasce dentro do festejo da própria vida e dos costumes desse povo (CARDOSO, 2022).

Durante a imersão em sapateado de malambo, os discentes questionaram Fernando E. Martínez sobre o seu surgimento. O Mestre associou seu surgimento com as reuniões esporádicas dos solitários gaúchos da Argentina. O sapateado pode ser definido como a ação de pisar com ênfase. A dança do malambo é feita de pisadas, “algo que as culturas fizeram ao longo da história” afirma. Uma “ação de liberdade talvez, em que pelos pés vão e vem perguntas sobre a vida, a raiva, a alegria etc.” (MARTINEZ, 2022). E destaca que a dança, além de um gênero, está constituída pelo mundo simbólico de cada personagem malambista, pois em sua origem era uma dança de uma pessoa só. Para Fernando, o dançarino como performer também expressa a mistura de culturas afroindígenas em seus movimentos. Ritmicamente, é o cruzamento de culturas que na época conviviam e coexistiam. Esse cruzamento das culturas nativas americanas, africanas e europeias ocidentais se tornam malambo. A atividade ritual do malambo – esclarece –, está composta por músicos que acompanham as batidas do chão e as habilidades que o dançarino está executando. São guitarras, bumbo, violino, bandoneon, acordeon. Interessava-nos saber que significado tem o malambo hoje na cultura argentina, nos festivais, nas universidades e entre as mulheres.

Fortemente é uma das danças mais atrativas que se pode ver, seja na sua forma mais antiga, um único bailarino, seja em grupos, onde aparecem grupos de diferentes gêneros, ou grupos mistos. Do meu ponto de vista, significa a cultura viva, a coragem, a ousadia, a possibilidade de acertar, de sonhar, de continuar num estado de plenitude, onde se desenvolve tudo o que a pessoa passa, onde também existe a sensibilidade. Eu penso nisso como um mundo que se desenvolve o tempo todo com a atividade do Malambo (MARTINEZ, 2022).

Na Argentina, o Festival Nacional de Malambo é realizado na cidade de Laborde, na província de Córdoba. Lá a prática permite artistas de todas as idades. Também se realiza o Campeonato Feminino de Malambo, na cidade de Villa Carlos Paz, também em Córdoba, na Argentina. Essa efervescência leva os discentes a questionar como ele define o ensino e a improvisação de cara a tradição; como se desenvolve a performance em sapateado de malambo:

O foco é a parte inferior do corpo. As danças folclóricas argentinas, em geral, são abordadas sob três elementos fundamentais: o corporal, o rítmico e o espacial. Esses três elementos estão unidos em uma única mensagem, e isso dá trabalho. Além do fato de que a cultura popular os expõe o tempo todo, em pontos técnicos eles

devem ser levados em consideração. Trabalhe-os separadamente e depois una-os, uma vez desenvolvida uma prática mais constante. Com relação ao improviso, acho que tem a ver com o número de elementos que se tem que expor, o diálogo (batida de pés/dança) aparece instantaneamente, que acho que tem a ver com o uso de elementos que acabam em uma história.

Perguntamos, em que sentido o malambo amplia, torna visível, entre outras potências, a cultura latino-americana e argentina?

Esta dança faz parte da cultura atual e se move o tempo todo, gerando novos horizontes para os mundos que a constituem. Ele contribui em um ponto e é funcional para esse movimento. A cultura não descarta o que significa para ela, mesmo pensando que é para se divertir, porque muitas vezes por aí, nesses lugares estão as falas, as alegrias, as tristezas, os choros etc. Achar que uma dança (malambo) significa cultura é muito rica, como tantas outras, eles também cumprem essa função. E vale ressaltar que para eles continuar promovendo, ou seja, significa que está em constante movimento, que não ficou no ontem... não é uma mera prática, é da cultura de hoje... de agora.

Na roda de conversa realizada com o corpo de baile do grupo Los Coquitos, do bairro Chã da Jaqueira de Maceió, um dos participantes afirmou que o sapateado muda as pessoas. Um dos participantes afirmou que foi no coco que descobriu que desejava dançar no papel de gênero feminino e que justamente a troca com os coreógrafos lhe ajudou a tomar essa decisão de vida.

Entre as questões levantadas pelo grupo, destacamos a ação social que desenvolvem. Além de transmitir as tradições do coco alagoano, o grupo acolhe pessoas da comunidade no intuito de produzir fortes laços sociais e dão contenção a pessoas com deficiências, integrando-as no corpo de baile. O grupo afirmou que trabalha em duas frentes, uma tradicional, e também na criação de cenas para os festivais e competições regionais. Solicitamos diversos exemplos de sapateados tradicionais e conseguimos comparar com as coreografias desenvolvidas para festivais; observando que, em ambos os campos de produção do corpo, ritualizado e espetacular, há um grande detalhamento nos movimentos e na gestualidade.

Os coordenadores afirmam que a falta de apoio para a cultura popular é um dos maiores desafios que enfrentam. Sendo que em Alagoas ainda não existem festivais como no Ceará ou em Córdoba, na Argentina, que possibilitem uma maior integração e reconhecimento do público massivo.



Figura 13. Roda de conversa com Los Coquitos.

Fonte: Coreisambo. Coco, reisado e malambo. *Diário de Campo da Autora*.

3. A modo de concussão: o Coreisambo vai para as escolas de Maceió

No processo de montagem do Coreisambo, a curadoria e a seleção de fragmentos nos levaram a olhar com muita atenção as manifestações de sapateado mostrando-nos que olhar é uma forma de conhecimento, um conhecimento que está contextualizado. Os participantes, ao criar imagens, observam que se produzem relações entre esses textos e contextos culturais. Para Didi Huberman, as imagens são espaços de confronto, portando e criando significados (DIDI HUBERMAN, 2004). Por esse motivo, as imagens funcionam como metáforas visuais, apelando para a compreensão dos seus contextos, mas não devem ser tidas por verdades últimas e apenas apontar para interpretações. A abordagem de um acervo audiovisual neste percurso foi concebida como trabalho filosófico e performativo. Uma versão do ensaio fílmico foi apresentada em escolas de Maceió. A estratégia performática adotada pelos estudantes da licenciatura em filosofia recorreu a ensinar os sapateados antes de projetar o filme. Enquanto dinâmica em sala de aula de filosofia, incorporando o corpo como arquivo da cultura popular, observou-se que os debates produzidos, após assistir o ensaio fílmico, abraçaram esse espírito ritualizado de transformação do espaço e do tempo. Pensar através da improvisação, ao sapatear, dançar e olhar como formas de

pensar nossas tradições, mesmo nunca havendo dançado ou pensado nesse sentido sobre *nossamérica*. Seguimos trabalhando na finalização do filme ensaio.



Figura 14. Projeção do Coreisambo. Escola Média, Maceió.
Fonte: Diário de Campo da Autora.

Referências

ALBERT, BRUCE; KOPENAWA, DAVI. **A queda do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, DURVAL MUNIZ DE. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez. 2001.

ANDRADE, MÁRIO DE. **Danças dramáticas do Brasil**. (Org. Oneida Alvarenga), São Paulo, Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 2 ed., tomos I, II e III, 1982.

BAHBA, HOMI. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

BENJAMIN, WALTER. **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 2ª edição. **Obras Escolhidas**, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURRIAUD, NICOLAU. **Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo**. São Paulo: Martins, 2009.

CAMARGO, ROBSON. **Performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. Narrativas ficcionais e escritas da história**. São Paulo: Hucitec, 2013.

CAVALCANTI, MARIA LAURA V. DE CASTRO. Por uma antropologia dos estudos de folclore. In: **Reconhecimentos: antropologia, folclore e cultura popular**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012, p. 150-179.

CERUTTI GULDBERG, HORACIO. **Hacia una metodología de la historia de las ideas (filosóficas) en América Latina**. 2ª ed. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 1997.

CHAUÍ, MARILENA. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHAUÍ, MARILENA. Notas sobre cultura popular. In: OLIVEIRA, Paulo Salles de (Org.). **Metodologia das ciências humanas**. 2. ed. São Paulo: Hucitec: UNESP, 2001b.

CLANDINNI, D. J. CONNELLY, F. M. **Narrative Inquiry: ence and story in qualitative research**. San Francisco: Jossey-Bass, 2000.

DIDI-HUBERMAN, G. **Confronting images: questioning the ends of a certain history of art**. University Park: Pennsylvania, 2004.

EDMONSON, RAY. **Una filosofia de arquivos audiovisuais**. Programa Geral de Informação e UNISIST. Paris: UNESCO, 1998 (CII/INF-98/WS/6).

GAGNEBIN, JEANNE MARIE. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARGALLO, FRANCESCA. **Feminismos desde Abya Yala: Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América**. México: Editorial Corte y Confección, 2014.

GEBARA, IVONE. **Rompendo o Silêncio: Uma fenomenologia feminista do mal**. São Paulo, Vozes, 2000.

GRAMSCI, A. **Os Intelectuais e a organização da cultura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

IRWIN, R. L. *A/r/tography; a metonymic métissage*. In: IRWIN, R. L.; DE COSSON, A. (Org.) **A/r/tography: rendering self through arts-based living inquiry**. Vancouver: Pacific Educational Press, 2004, p. 27-40.

KUSCH, RODOLFO. **Geocultura del hombre americano. Obras Completas**. v.3 Rosario: Fundación Ross, 2000.

KRENAK, AILTON. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LACLAU, ERNESTO. **La razón populista**. Trad. Soledad Laclau. Fondo de Cultura Económica, 2014.

LEPECKI, A. The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances. **Dance Research Journal**, vol. 42, n. 2, p. 28-48, 2010.

LIGEIRO, ZECA. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v.21, n.1, 2011.

LIMA, VALDIR VIEIRA. **O reisado no cariri.** LÓPEZ GALLUCCI, Natacha. **Estamos Aqui!**. Debates afrolatinoamericanos em perspectiva Brasil Argentina v2, Juazeiro do Norte: Editora UFCA, 2022, p. 178- 190. ISBN: 978-65-88329-32-0.

MARTI, JOSÉ. **Nossa América. Antología.** São Paulo: Hucitech, 1983.

MARTINEZ, FERNANDO E. El malambo, danza folclórica y movimiento cultural. In: LÓPEZ GALLUCCI, Natacha. (Org.) **Estamos Aqui!. Debates afrolatinoamericanos em perspectiva Brasil Argentina, v. 2,** Juazeiro do Norte: Editora UFCA, 2022, p. 203-207. ISBN: 978-65-88329-32-0.

RANCIÈRE, JACQUES. **O desentendimento, política e filosofia.** Trad. de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RESTREPO, E. Antropología y colonialidad. Ram-Wan. Red de Antropologías del Mundo – **World Anthropologies Network.**

RIVERA CUSICANQUI, SILVIA. **Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

ROIG, ARTURO ANDRÉS (Comp.). **Filosofía, universidad y filósofos en América Latina.** México: Universidad Nacional Autónoma de México: CCyDEL, 1981.

SELIGMANN, MARCIO SILVA. **Globalização, tradução e memória.** Ver. Cadernos de Tradução. v. 1 n. 4. Campinas, 1999.

SILVA, KLÉVIA CARDOSO DA. Oralidade, Memória e Vivências do Coco de Praia do Iguape, Aquiraz, Ceará. In: LÓPEZ GALLUCCI, Natacha. (Org.) **Estamos Aqui!. Debates afrolatinoamericanos em perspectiva Brasil Argentina, v. 2,** Juazeiro do Norte: Editora UFCA, 2022, p. 191-202. ISBN: 978-65-88329-32-0.

TAYLOR, DIANA. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TROUILLOT, MICHEL-ROLPH. **Global Transformations. Anthropology and the Modern World.** New York: Palgrave Macmillan, 2003.

TROUILLOT, MICHEL-ROLPH. **Silenciando o passado: poder e a produção da história.** Trad. Sebastião Nascimento. Curitiba: HUYA, 2016. 272.

ZEA, LEOPOLDO. **La filosofía latinoamericana como filosofía sin más.** 2ª edición. México: Siglo XXI, 1974.

POR UMA POÉTICA TEATRAL DE FLORESTA

Daniele Mirini Rodrigues¹
Denise Mancebo Zenicola²

RESUMO

Esta pesquisa centra-se no estudo das minhas práticas de artista, pesquisadora e performer, enquanto integrante e fundadora do Grupo Experimental de Teatro de Artes Vivarte e minhas experiências reveladoras de especificidades do fazer teatral na Amazônia Acriana, pela arte, floresta, rios, aldeias e varadouros. Esta prática e pesquisa tem sido construída no âmbito do funcionamento do grupo Vivarte, em suas circulações artísticas pelos interiores do estado do Acre e em sua sede, em Rio Branco/AC. Com o intuito de compreender, refletir, partilhar e melhorar a minha prática, formulei o seguinte trajeto da busca de uma poética de floresta. A viagem pesquisadora que tracei como parte de uma investigação-ação desenvolvida através de vivências de 20 anos do grupo Vivarte. De que modo é construído a arte e a natureza? Numa vivência plena e holística com a imaginário amazônico e suas tradições. O caráter de apresentação, interpretação e análise desenvolvido nessa pesquisa foi organizado em dois capítulos compreendendo subtópicos: num, faço um apanhado das histórias de seringueiros em varadouros que são caminhos de mitos entidades e seres que protegem a floresta da devastação, como é desenvolvido o processo criativo dramático; noutro, faço também uma análise desse encontro com o povo yawanawa, abordando as diferenças de estar em uma sala fechada de teatro e estar em meio a uma floresta embaixo de uma sumaúma apresentando teatro para povos originários em uma multidão de árvores compartilhando conhecimento. Foi possível apontar uma série de especificidades que caracterizam a prática desse fazer teatro na Amazônia acriana, num cruzar necessário e possível com a fundamentação teórica apresentada. Foi também possível uma posição e aprofundada no exercício reflexivo e ativo que é um teatro de floresta, que se propõe ser decolonial.

Palavras-Chaves: Arte, Natureza, Teatro de Floresta, Amazônia, Imaginário.

ABSTRACT

This search focuses on the study of my practices as an artist, researcher and performer, as a member and founder of Grupo Experimental de Teatro de Artes Vivarte, an experimental theater group, and my revealed experiences of the specificities of theater making in the Acrean Amazon through art, forest, rivers, villages and tidal basins. This practice and research has been built within the scope of the Vivarte group, in its artistic circulations through the interior of the state of Acre and in its headquarters, in Rio Branco, AC. In order to understand, reflect, share and improve my practice, I formulated the following path in the search for the poetics of the forest. The research journey that I traced as part of an research action developed through 20 years of the Vivarte group experiences. How is art and nature constructed? In a full and holistic experience with the Amazon imaginary and its traditions. The character of presentation, interpretation and analysis developed in this research was organized into two chapters comprising subtopics: in one of them, I make an overview of the stories of rubber tappers in beach trails that are paths of myths, entities and beings that protect the forest from devastation, how the process is developed creative playwright; on the other hand, I also analyze this encounter with the Yawanawa people, addressing the differences between being in a closed theater room and being in the middle of a forest under a kapok tree, presenting theater for indigenous peoples in the shade of trees, sharing knowledge. It was possible to point out a series of specificities that characterize the practice of making theater in the Acrean Amazon, in a necessary and possible intersection with the presented theoretical foundation. It was also possible to take a

¹ Mestranda PPGAC – UNIRIO sob orientação da profa. Dra. Denise Zenicola.

² Professora na Universidade Federal Fluminense e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas na UNIRIO. Mestrado em Teatro e Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO; Pós-doutorado em Danças Negras e Grafismos Corporais no ISCTE em Lisboa.

deeper position in the reflective and active exercise that is a forest theater, which proposes to be decolonial.

Keywords: Art; Nature; Forest Theater; Amazon; Imaginary.

O meu encontro com o povo Yawanawa³ foi em 2008 em uma noite de unir (ayahuasca) com o artista indígena Shaneihu Yawanawa. Foi o começo de um encontro, com as minhas raízes ameríndias e, ao mesmo tempo, o começo de um reencontrar-se de forma distinta ao lugar que ocupo na organização da sociedade brasileira e do território que chamamos de América Latina. Perceber e assumir uma nova postura na vida e na minha arte foi uma forma de abdicar o papel que a minha formação eurocêntrica-colonial me conduziu a exercer um modelo da pedagogia tradicional. Percebi que enquanto cultivamos a noção de uniformização e de homogeneização na sociedade ocidental, com a ideia de uma “sociedade nacional”, os povos indígenas parecem se ocupar intimamente com outro tipo de prioridade: o cultivo da pessoa, das relações em comunidade, das relações de conexão com os seres não humanos, agregando vários elementos e existências compartilhadas nesta terra. Essas inquietações passaram então a integrar parte da pesquisa de mestrado em andamento vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Nesse sentido, passei a tentar compreender as condições de possibilidades para um diálogo intercultural, reconhecendo a necessidade de encarar a noção de que vivermos sob o mesmo solo faz, o que faz de nós uma sociedade intercultural (CUSICANQUI 2010); da mesma forma, devemos encontrar caminhos para superar a interculturalidade a um nível apenas retórico e abstrato. O reconhecimento da diversidade e o direito à existência de outras concepções de mundo é um dos caminhos necessários para desconstruirmos as estruturas eurocêntrico-coloniais que sustentam a assimetria de poder entre culturas. Finalizando, com um dos princípios de vida do povo Yawanawá, talvez tenhamos que encarar a brincadeira como uma forma de estar experimentando as possibilidades do corpo em movimento tendo a expressão artística como forma de ligação social do povo com a natureza. Desde então, tenho pesquisado e integrado esse trabalho em comunidades tradicionais, ou seja, buscando fazer com que minhas vivências teatrais em aldeias, rios e seringais não fossem reprodução de conteúdo hegemônicos europeus, mas sim um registro, de um fazer teatral pertencente a esse vasto teatro amazônico.

³ Os Yawanawa (yawa/queixada; nawa/povo) são um grupo pertencente à família linguística pano que ocupa atualmente a terra indígena Rio Gregório.

Dessa maneira, em pesquisas sobre o teatro Amazônico acreano, ocorreu um incômodo em relação a esse “apagamento” da cultura indígena, e a opção por investigar esse tema no mestrado veio em decorrência disso. Assim, surgiu o tema de minha pesquisa: “Por aldeia, rios e varadouros a busca de um Teatro de Floresta” por uma poética de floresta. Como em qualquer investigação, podemos ver o mesmo “objeto” por vários enfoques ou pontos de vista, e de acordo com contingências que foram aparecendo, optei por uma observação que considerasse o contato interétnico. A expressão interétnica indica uma das linhas de investigação existentes na etnologia brasileira. Em vez de tratar analiticamente as sociedades indígenas como totalidades fechadas e auto – explicáveis em seus próprios termos, enfatizando a necessidade de se entender os grupos indígenas em sua relação de incorporação à sociedade brasileira.

Enquanto cultivamos a noção de uniformização e de homogeneização, com a ideia de uma “sociedade nacional”, os povos indígenas parecem ocupar-se intimamente com outro tipo de prioridade: o cultivo da pessoa, das relações em comunidade, das relações de conexão com os seres não humanos, agregando vários elementos e existências compartilhadas nesta terra:

Como reconhecer um lugar de contato entre esses mundos, que têm tanta origem comum, mas que se descolaram a ponto de termos hoje, num extremo, gente que precisa viver de um rio e, no outro, gente que consome rios como um recurso? A respeito dessa ideia de recurso que se atribui a uma montanha, a um rio, a uma floresta, em que lugar podemos descobrir um contato entre as nossas visões que nos tire desse estado de não reconhecimento uns dos outros? (KRENAK, 2019, p. 51).

Com essa citação de Krenak neste sentido, penso e busco compreender as condições de possibilidades para um diálogo intercultural, reconhecendo a necessidade de superarmos a noção de que vivermos sob o mesmo solo faz de nós uma sociedade intercultural; da mesma forma, devemos encontrar caminhos para superar a interculturalidade a um nível retórico e abstrato. O reconhecimento da diversidade e o direito à existência de outras concepções de mundo é um dos caminhos necessários para desconstruirmos as estruturas eurocêntrico-coloniais que sustentam a assimetria de poder entre culturas.

Durante a pesquisa, penso nessa relação entre interculturalidade e descolonização, entre educação intercultural e educação decolonial, admitindo e respeitando as limitações de tempo e dos movimentos do meu processo de pesquisa, ao reconhecer a nossa recente entrada nos meandros desse corte que rasga a nossa identidade como latino-americanos.

Deixo aqui uma reflexão do que vem me motivando, a qual tornou-se a minha nutrição para refletir a prática que se desdobrou no meu caminho de reencontro com o Teatro de Floresta e com o Povo Yawanawa na construção de uma sociedade e de um mundo “ch’ixi”.

Como exercício de descolonização compartilho a fala de Cusicanqui (2010a, p. 69), nesse momento, como imagem poética que ecoou ao longo desta pesquisa:

La palabra ch’ixi tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción ch’ixi, como muchas otras (allqa, ayni) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris ch’ixi es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario⁴.

Compartilho aqui vivências, histórias e reencontros com esse teatro que é desenvolvido nas florestas amazônicas acreanas por milênios e me fazem refletir muito sobre o mundo em que vivemos e a arte que produzimos no decorrer de nossa formação como cidadão amazônico adentrando nessa floresta tanto material como imaterial.

Para aqueles que pensam que a vida na floresta é monótona e que “programa de índio” é muito entediante, só posso dizer que estão completamente enganados. Nas nossas matas pulsam vidas, histórias, cantos e encantos. E quando moramos na floresta nossos sentidos são totalmente aguçados, podemos fechar os olhos e ouvir todo o cenário sonoro que a mata apresenta, os pássaros, o rio que correm, as curicas que voam agrupadas e gritam de cima de árvores ancestrais. O corpo na mata requer muita atenção ao andar, com os galhos que podem aparecer imprevisivelmente, os insetos, as cobras, o chão e essa vivência produz neste sentido um corpo mais presente.

Para os povos originários as possibilidades do corpo e das atuações a ele relacionadas nunca são hipotéticas. Estão correlacionadas a suas etnias, seus pajés, e seus significados dentro da Aldeia. O corpo é um instrumento de ação da vida diária

⁴ A proposta de Cusicanqui (2010a) é apresentar suas ideias e práticas da episteme indígena sobre o mundo Ch’ixi. Um mundo que problematiza a hegemonia capitalista atual que se estrutura a partir da subordinação de povos e culturas outras, seja por meio de classificação, hierarquização, ou ambas, de modo a satisfazer modelos axiológicos e econômicos dominantes/subalternizantes. Sob o manto e o mantra da universalidade e do determinismo, seja biológico, científico ou tecnológico, diversas formas de colonialismo acabam por subalternizar outros linguagens, saberes, fazeres e querereres, outras perspectivas de viver, compreender e existir e negando o passado. O mundo Ch’ixi reconhece que todos os povos da Abya Yala estão compostos por diversas identidades, identidades contraditórias entre si mas, é essa contradição, essa diversidade que cria a força nas comunidades. Disponível em: <https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/trabalho/view?ID_TRABALHO=5813>. Acesso em: 06 de janeiro de 2022.

indígena, é material representativo pelo qual se produzem ideias, concepções estéticas; o corpo é frutificado, formulado, edificado pela sociedade; é apertado, embelezado, pintado, tornando-se além do que um corpo, sua matéria/carne na terra, sua identidade, sua crença, a marca de sua etnia. O corpo atinge, assim, uma imaterialidade, caracterizada naquilo que se liga a ele, nas suas criações no mundo, naquilo que o estimula, unido diretamente com sua alma.

Os cheiros, cores, fauna e flora que te atravessam, te formulando com um conhecimento que parece ser novo e contemporâneo, mas ele é ancestral, já existente a milênios uma poética voltada para a floresta e o sagrado; são inspirados na cultura dos povos da floresta e na natureza, tendo ela como organismo vivo que pode participar da cena como um todo. E não se deve utilizá-la apenas como um cenário frio e sem vida, mas sim como um espaço acolhedor e com vida.

Nas aldeias o idioma indígena, costumes e práticas culturais são ensinados através da oralidade. No que percebemos muitos sons anasalados, suas histórias e brincadeiras relacionam-se com os elementos da natureza e os seres da floresta. Pensando nesse envolvimento com esses elementos, e na vivência que tive na aldeia Mutum do povo yawanawa que se localiza no município de Tarauacá, na beira do rio Gregório, no estado do Acre, foi que me inspirei nesse exercício de teatro para brincar, estudar e familiarizar-me com as palavras *yawa* e conhecer um pouco de sua cosmologia, cultura e fala. Escolhi trabalhar com três palavras que são *kanarô* (arara amarela), *awa-vanar* (borboleta) e *kapãtawa* (jacaré), elegendo cada um desses seres para mudanças do corpo no espaço com o baixo, médio e alto.

O professor iniciou pedindo para os participantes andassem pela sala quando ele falava *kapãtawa* (jacaré) todos os participantes trabalham o plano baixo, explorando as possibilidades que esse corpo tem no espaço, lembrando como é o movimento do jacaré. Quando mudava o comando para *awavanar* (borboleta), os integrantes do exercício subiam para o plano médio, brincando com os movimentos no plano médio, prestando atenção nas possibilidades do corpo, explorando o trabalho com braço e pernas e recordando o movimento da borboleta. A última direção é *kanarô* onde o aluno vai brincar no plano mais alto que pode chegar o seu corpo recordando da arara amarela voando. No decorrer do jogo o professor pode variar de comando, sendo ele o facilitador do exercício.

A brincadeira é uma forma de experimentar as possibilidades do corpo em movimento, tendo a expressão artística como forma de ligação do povo yawanawá com a natureza.

Debaixo das grandes árvores habitam as maiores borboletas que chamam de *awa vena*. Elas carregam nas asas a força oculta dos espíritos que ali habitam. Segundo os ancestrais yawas, as borboletas são espíritos muito fortes que somente podem ser vistas em cerimônias com uni (*ayahuasca*). No entanto, no nosso dia-a-dia, elas deixam nossas florestas ainda mais viva com suas cores naturais. Ao mesmo tempo que as reverenciam elas costumam também brincar com as forças ocultas, encenando o movimento delas com o casamento de pares dançando no meio de uma roda de *mariri* como se fossem as borboletas voando livre na floresta.

É nessas práticas que me reconheço no tempo de despertar, encher nossas vidas de motivações positivas para resgatar nossos valores étnicos e culturais para não perdermos de vista o caminho de onde viemos. Dentro de minha mente e coração ressoa a batida dos rituais de pajelança de mais de mil pés em ritmo de dança, levanta a poeira do terreiro, cortando o silêncio da floresta e despertando o mundo para suas origens. Através desse acordar eu encontro essa cena da floresta no tão novo em palavras em registros em livros, mais ancestrais no espírito da humanidade de povos que já existem em milênios passando seu conhecimento de geração a geração pela oralidade e na memória da floresta.

O singelo e delicado despertar na aldeia vem com muita poesia e tudo em meus olhos se tornando cena do viver na floresta, as cores em degradê do amarelo para o azul no céu contente com os cantos dos pássaros, o sol aparecendo lentamente e radiante por entre as sumaúmas e castanheiras; os velhos, já despertos e se aquecendo ao fogo e contando histórias; as crianças correndo livre pelo terreiro, as mulheres apressadas com suas bacias entre idas e voltas ao igarapé num movimento constante entre banhar-se e encher os potes de água; o orvalho da manhã, caído sobre as folhas, ainda podia ser tocado. Ouvia-se também o barulho do grito dos macacos, que cantavam desde cedo invocando a chegada do dia. No coração dessa floresta encontra-se o material de pesquisa para as criações teatrais; podemos encontrar a cena poética de floresta como espaço potente para invenção de novas subjetividades, experimentação e novas corporeidades e modos de existência, e relação entre corpos, cenas e descolonização de narrativas e imaginários.

Assim como a floresta encontra-se em constante transformação, esse teatro propõe se metamorfosear voando nas asas de Awavandar, pisando no chão descalço, despindo os pés e preparando sua percepção para ir de encontro da floresta e do seu semelhante, é encontrar-se e caminhar em sincronia com a natureza que somos, porque é somente descalços que podemos sentir o chão do Teatro de Floresta, nos convidando a experienciar a brandura ou a dureza da terra, assim como também os espinhos da taboca ou a poesia afável das folhas. O teatro e a arte, ao desnudar os pés, despem nossa face, assim, por alguns instantes, veem-se cair todas as máscaras sociais. O Teatro de Floresta é vivo, pois as matas e rios são vivas e são representativos nesse teatro. O rio é a fluidez da vida, a comunicação e as histórias. É através dele que chega às comunidades mais afastadas trazendo e levando histórias, de encontro e reencontro com o passado e presente.

O rio é muito representativo nesse fazer teatral, não só porque o rio nos lembra da fluidez da vida, da existência, ao mesmo tempo que se transforma, sem deixar de ser o que é, transforma também tudo às suas margens; mas porque é também um grande elemento agregador dos povos amazônicos. Grande parte nasce nos altiplanos andinos e corta todo o vale até alcançar o oceano Atlântico. Quantas vidas, quantas culturas, quantos povos vivem dele e às margens dele há séculos. O espírito do rio está no Teatro de Floresta.

O Teatro de Floresta estabelece uma ciência alterada do tempo: tem-se que pisar na terra que obriga a desacelerar e criar pausas poéticas para abrir o olhar; é preciso sentir o vento, ao observar, a imensa sumaúma: a árvore sagrada para os povos da Amazônia acriana; ouvir o espírito dela, que nos conta histórias e nos conduz a uma suspensão do real, para cima das copas. Assim percebemos nosso imaginário e o entorno de uma forma diferente.

Este estudo traz uma colaboração no sentido de relacionar o estudo para a preparação corporal e criação das ações físicas do performer de floresta pesquisando em sua forma ritualística os bailados realizados no Centro Espírita Daniel Pereira de Matos, conhecido popularmente como barquinha⁵, e alguns rituais em aldeias indígenas dos povos yawanawas. Essa prática conjuga movimentos da cultura corporal ancestral vinda por uma bebida da floresta, procurando despertar toda a ação física através de um corpo em transe.

⁵ As comunidades das Barquinhas é uma das matrizes religiosas que utilizam a ayahuasca no Acre. E se situam no bairro Isaura Parente, próxima uma à outra. São elas: Centro Espírita e Culto de Oração Jesus Fonte de Luz, Centro Espírita Daniel Pereira de Mattos, Centro Espírita e Obras de Caridade Príncipe Espadarte.

Acredito que o mesmo passe por uma descolonização do corpo, encontra-se livre para criar formas e movimentos de energias vinda Não venho aqui por nenhuma circunstância descobrir um Teatro de Floresta, mas sim pesquisar, registrar e fortalecer práticas que são ancestrais de um teatro que já deve existir há milênios, mas, por causa da colonização exploradora, povoamento, extermínio e conquista dos povos indígenas e uma cultura eurocêntrica, muito se perdeu no decorrer dos anos. As práticas ancestrais são costumes que renascem a cada dia em nosso cotidiano consciente e sensitivo em nosso corpo, espírito e memórias ancestrais, que buscam estabelecer uma ligação com o sagrado, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos por gerações e tradições.

Acredito que todo mundo já tenha feito ou ouvido falar de práticas ancestrais mesmo sem compreender: alguma “mandinga de vó”, jogar ovo para Santa Clara quando deseja sol, tomar chá de canela para a menstruação descer, benzimento para afastar olho gordo, cura pelas ervas, as rezas, o canto e até mesmo as velhas simpatias como passar mel no mamilo para atrair o amor.

Nessa sociedade contemporânea perdeu-se o interesse em aprender com os mais velhos. Com isso, foram perdendo a preciosa sabedoria dos anciões e se desconectam da natureza externa e interna, da sua cura, dos seus corpos e da consciência em relação ao seu próprio ser.

Através dessa vivência teatral na floresta, esse resgate e reconexão das práticas ancestrais por meio das circulações teatrais em meio às comunidades tradicionais, noto que o teatro é uma prática ancestral que está na memória da oralidade dos povos da floresta.

A relevância dessa pesquisa se pauta no que diz respeito ao papel dos resgates dessas práticas milenares dos povos que habitam essa floresta como pesquisa auxiliar na escrituração desse conhecimento, sendo um artifício motivador e de estímulo para o desenvolvimento da expressão do fazer teatral na floresta. Sendo assim, este trabalho tem como objetivo demonstrar a importância do registro e estudos desses rituais que possam apontar os desdobramentos e resultados frente a pesquisadores e artistas, relacionando a natureza, os cantos, as danças, a cultura e os saberes tradicionais inspiram, ressignificam e potencializam nossas formas de existir e resistir na Amazônia acriana. Sigo aprendiz.

Referências

CUSICANQUI, SILVIA RIVERA. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Ed. Tinta Limón, 2010.

KRENAK, AILTON. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2019.



10. GT ETNOCENOLOGIA

LUGAR DE PERCEPÇÃO: ETNOCENOLOGIA COMO PONTO DE AFETAÇÃO

Adailson Costa dos Santos¹

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar diálogos metodológicos desenvolvidos pelo autor durante a pesquisa de doutoramento em Artes Cênicas na Universidade de Brasília (UNB) sob orientação do Prof. Dr. Graça Veloso. Neste trabalho, que compõe originalmente a introdução da tese, são apresentadas discussões lexicais realizadas a partir das discussões no grupo de pesquisa AFETO, também da UNB. São discutidas aqui noções do império da visão, das terminologias utilizadas, bem como das suas relações com o campo da Etnocenologia. Quais as afetações em ser esse pesquisador? Qual o lugar de percepção deste frente a pesquisa? Essas são perguntas que nos provocam a debater os limites vivos da linguagem dentro dos estudos desta disciplina.

Palavras-Chave: Etnocenologia, Léxicos, Colaboradores, Pesquisocentrismo, Aldeia Tabokagrande.

ABSTRACT

This study aims to present methodological dialogues developed by the author during his doctoral research in Performing Arts at the Universidade de Brasília (UNB) under the guidance of Prof. Dr. Graça Veloso. In this work, which originally makes up the introduction of the thesis, lexical discussions carried out from the discussions in the research group AFETO, also from UNB, are presented. Notions of the point of view area, the terminologies used, as well as their relations with the field of Ethnocenology, are discussed here. What are the effects of being this researcher? What is the place of perception on this front of research? These are questions that provoke us to debate the living limits of language within the studies of this discipline.

Keywords: Ethnoscenology, Lexicons, Collaborators, Researchcentrism, Aldeia TabokaGrande.

Olhar
Visão
Ponto de vista
Cosmvisão
Cosmopercepção

Aqui, convido a leitora para a intimidade das discussões realizadas dentro dos grupos de estudos de Etnocenologia do Brasil, em especial as discussões levantadas no grupo de pesquisa AFETO na UNB sob orientação do Professor Graça Veloso. Alguns escritos produzidos - dentro e a partir do grupo de pesquisa - já foram publicados, e parte

¹ Adailson Costa é Bixa, Preta, Gorda, Professor, Pesquisador, Diretor e Ator. Paraibano, possui Licenciatura e Bacharelado em Teatro pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e, atualmente, é doutorando em Artes Cênicas na UNB. Desde 2017 atua como professor da Licenciatura em Teatro e na Pós-Graduação Lato Sensu em Arte Educação no Campus Gurupi do Instituto Federal do Tocantins (IFTO) e, foi coordenador da referida pós-graduação entre 2019 e 2022. É membro do grupo de pesquisa AFETO - Grupo de Pesquisa em Etnocenologia sob orientação do professor Graça Veloso e, desde novembro de 2021, atua como segundo pesquisador coordenando a linha de pesquisa Afrocenologias.

dos elementos que levanto aqui tem a voz de cada um destes participantes. Este é um convite, mas este também é um agradecimento.

Antes de adentrar as discussões deste trecho preciso descrever qual a pesquisa de doutoramento que desenvolvo para que fique claro qual o chão que piso quando falo. A Aldeia TabokaGrande foi idealizada e é coordenada pelo teatrólogo, produtor e pesquisador cultural Wertemberg Nunes, que em 2001 iniciou o projeto dos Bonecos Gigantes no distrito de Taquaruçu. O projeto parte da inquietação em desenvolver atividades que auxiliassem o resgate de uma perspectiva antropológica e mitológica do povo da terra de suas relações possíveis com os elementos da natureza na região de Taquaruçu (BEZERRA, 2013).

Taquaruçu é distrito do município de Palmas, capital do estado do Tocantins e possuía - de acordo com o censo do IBGE de 2010 - cerca de 4.739 habitantes (IBGE, 2010). O distrito é conhecido como polo turístico da região da capital, principalmente por suas mais de 80 cachoeiras segundo o Centro de Apoio ao Turista (CATUR). Apesar de as principais informações sobre a cidade serem a respeito das possibilidades exploratórias de suas cachoeiras, o distrito possui em seu calendário cultural, desde 2001, o desfile dos Bonecos Gigantes e desde 2005, a sede do ponto de cultura Aldeia TabokaGrande.

Em suma, a tese na qual trabalho entende a Aldeia TabokaGrande como uma tradição inventada (HOBSBAWM, 2015) que surge a partir da necessidade de pertencimento de seus fazedores. Por não encontrar um espaço que o completasse, o criador da festa, Wertemberg Nunes, junto com sua família, inventou uma tradição com o objetivo de pertencer. Não me debruçarei aqui em explicar os conceitos pertinentes à tese defendida no trabalho, porque neste capítulo específico que você lê estes não serão tratados. Aqui neste trabalho, dou três passos para trás a partir da encruzilhada que é a pesquisa completa. Estes três passos são necessários para que eu possa compreender os caminhos que me levaram até a construção da estrutura de pensamento da tese. Desta forma, este capítulo preza pela apresentação das estruturas e vigas que sustentam o discurso construído no edifício que é a tese. Dadas as devidas explicações, sigamos.

Em uma carta publicada como capítulo do livro Cartas de Minh'Alma (2022) com organização minha, do professor Graça Veloso e da querida Liu Moreira e tendo como autores os discentes da primeira turma de doutorado em Artes Cênicas da UNB, relato a experiência de ter contato com a Etnocologia pela primeira vez:

E foi tudo piorando quando no primeiro dia de aula com seu orientador você descobriu que o campo de estudos dele não era o mesmo que o seu. E você, um pesquisador performático estava de frente com um campo chamado Etnocenologia que você nunca havia ouvido falar. E os primeiros minutos conversando com seu orientador te fizeram ter certeza que seu projeto “performático” não ia rolar. [...] Você, como um participante da reunião dos pesquisadores performáticos anônimos, teve que assumir seu completo lugar de recorte, onde você só conseguia, na fissura, enxergar performance em todos os lugares (SANTOS; VELOSO; MOREIRA, 2022, p. 28-29).

Eu, pesquisador da Performance, tive este primeiro choque ao adentrar no mundo da Etnocenologia. Aqui, eu pensei: “nossa agora vou ter que aprender mais um monte de nomes, categorias, referências e citações importantes”. Estas, iriam determinar se o meu objeto de pesquisa é ou não Etnocênológico. Só que isso não aconteceu, e perdurei meses sem entender em que momentos me seriam entregues os vocábulos, os léxicos e os paradigmas a serem seguidos. Novamente isso não aconteceu. Eu tive que me voltar para o cerne desta área de pesquisa para entender de antemão que a Etnocenologia não ia me apresentar uma cartilha de pesquisa, um método ou um glossário de termos.

A Etnocenologia surge no cenário mundial no ano de 1995, após o *Colloque de Fondation Du Centre International d’Ethnoscénologie*, realizado em Paris. O colóquio reuniu artistas e pesquisadores de várias partes do mundo e, como resultado, foi lançado neste ano o Manifesto da Etnocenologia (1995). A Etnocenologia surge então, em meio ao espírito de mudança do final do século XX e adentra no campo das etnociências com o intuito de ampliar “os horizontes teóricos da pesquisa científica e artística, mais especificamente o trabalho dos pesquisadores dedicados às artes do espetáculo” (BIÃO, 2011, p. 109).

Todavia, a Etnocenologia não se propõe apenas ao estudo daquelas artes mais academicamente estabelecidas, visto que no espectro desta ciência

não estão considerados somente o teatro, a dança, o circo, a ópera, o happening e a performance. Inclui-se também outras práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, dentre os quais alguns rituais, fenômenos sociais extraordinários e, até formas de vida cotidiana, quando pensadas enquanto fenômenos espetaculares (BIÃO, 2011, p. 109).

Neste sentido, a Etnocenologia propõe uma percepção de mundo que comunga os pensamentos dos estudos culturais com os estudos das artes da cena, sendo esta “cena” ampliada para os diversos espaços de atuação humana, tais como festas, reuniões, manifestações tradicionais, ou seja, as manifestações da cultura como um todo. O que diferencia a Etnocenologia dos demais campos dos estudos culturais, antropologia teatral ou da performance é, principalmente, o fator paradigma/paradoxo. Enquanto as ciências no

geral possuem seus paradigmas e ao analisar a realidade social aplicam esta perspectiva sob eles.

A Etnocenologia se propõe ao paradoxo, repleto de contradições, fluido, desestabilizante. A diferença paradigma/paradoxo se dá quando o foco da Etnocenologia é “valorizar os princípios característicos de cada forma, prática e comportamento espetacular, sem visar a identificação de um conjunto de princípios universais” (BIÃO, 2011, p. 110-111). Neste sentido, pode-se dizer que a Etnocenologia é uma ciência que se propõe a desestabilizar os campos de conhecimento estabelecidos, as certezas da pesquisa, as posições hierarquizadas e as conceituações externas e em via de mão única.

Embora não tenha uma relação direta, visto a diferença temporal, a perspectiva lexical da Etnocenologia corrobora diretamente as teorias decoloniais emergentes nos últimos anos, no que diz respeito ao problema da colonialidade do saber (BALLESTRIN, 2013). Ainda sobre a perspectiva decolonial, é importante apoiar-se nas definições do sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005, p. 125) que diz:

a elaboração intelectual do processo de modernidade produziu uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir conhecimento que demonstram o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. Essa perspectiva e modo concreto de produzir conhecimento se reconhecem como eurocentrismo. Eurocentrismo é, aqui, o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de meados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América.

O ente a quem foi dado o direito de falar, classificar e nomear é sempre um outro. E este outro - quase sempre - é o outro europeu. O outro que se debruça sobre o mundo aplicando ora sua perspectiva paradigmática, onde apenas seus léxicos são válidos, ou então, assumindo uma falsa noção de neutralidade em seu discurso, fato denominado pelo filósofo colombiano Castro-Gómez (2005, p. 14) como “*hybris del punto cero*”.

A “*hybris del punto cero*” funciona na nossa discussão principalmente pelo caráter pesquisocêntrico que o meio acadêmico utiliza como mote. Denomino aqui de “pesquisocêntrico” o modo de pesquisa que leva em consideração apenas as apreensões unilaterais e, até certo modo, mesmo que subjetivamente, neutras. Pesquisocentrismo é a prática na qual a voz presente e politicamente ouvida é sempre a voz do pesquisador acadêmico.

Por muito tempo, estas apreensões foram lidas como eurocentrados, todavia, no momento atual, na nossa contemporaneidade, os traços pesquisocêntricos são mais perversos e atingem até mesmo aqueles que buscam decolonizar seus discursos. Percebemos isso quando participamos de eventos nos quais, tendo acesso a corpos que vivenciam aquelas práticas no dia a dia, temos ainda mesas redondas repletas de pesquisadores “decoloniais” que vivenciaram durante seis meses aquela prática e dela criaram um belo espetáculo.

Mantemos ainda, mesmo no campo das artes que se encontram em busca desses espaços horizontalizados do discurso, práticas que possuem o pesquisador e não o fazedor como centro do debate. Muitas vezes os corpos são “dissecados” ainda vivos por um pesquisador na frente do próprio grupo estudado sem que quase ninguém perceba a contradição que existe nesta relação. Quantos são os grupos marginalizados silenciados nas linhas das nossas pesquisas?

Em geral, as definições, as relações e as percepções de mundo se não são dadas pelo pesquisador, só são levadas em consideração quando este pesquisador as subscreve. Deste, partem as definições, os termos, os léxicos e nada afeta sua neutralidade.

Localizar-se no ponto zero equivale a ter o poder de instituir, de representar, de construir uma visão sobre o mundo social e natural reconhecida como legítima e autorizada pelo Estado. Trata-se de uma representação na qual os “varões ilustrados” se definem a si mesmos como observadores neutros e imparciais da realidade (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 25).

Este “ponto zero” no qual o pesquisador se coloca, ignora o local de onde ele fala, suas apreensões e o quanto, na maior parte das vezes, seu pensamento é repleto de eurocentrismo (CASTRO-GÓMEZ, 2005). Anula-se neste sentido toda a conexão subjetiva que o pesquisador tenha pelo espaço de estudo. Não existe afetação. Segundo o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel (2007, p. 64-65),

trata-se, então, de uma filosofia na qual o sujeito epistêmico não tem sexualidade, gênero, etnia, raça, classe, espiritualidade, língua, nem localização epistêmica em nenhuma relação de poder, e produz a verdade desde um monólogo interior consigo mesmo, sem relação com ninguém fora de si. Isto é, trata-se de uma filosofia surda, sem rosto e sem força de gravidade. O sujeito sem rosto flutua pelos céus sem ser determinado por nada nem por ninguém. Será assumida pelas ciências humanas a partir do século XIX como epistemologia da neutralidade axiológica e da objetividade empírica do sujeito que produz conhecimento científico.

O campo da Etnocenologia tenta andar na contramão deste posicionamento eurocêntrico proposto pelas perspectivas de neutralidade e ponto zero. Nesta prática, um dos principais pontos de choque são os léxicos de pesquisa, para tanto, é forte o pensamento de que a melhor forma de tratar o recorte que se estuda é utilizando-se das formas e palavras que seus próprios fazedores utilizam. Esta questão é apontada pelo Professor Armindo Bião, um dos fundadores da Etnocenologia e principal nome do campo no Brasil, quando ele diz:

prefiro, também, para designar o artista do espetáculo, ou o participante ativo da forma – ou arte – espetacular, palavras como aquelas usadas pelos próprios praticantes dos objetos de nossos estudos [...] Prefiro sinceramente isso a usar outras palavras, como as que já foram sugeridas por outros [...] prefiro, sempre, usar espetáculo, função, brincadeira, jogo ou festa, conforme quem vive e faz, denomina aquilo o que faz e vive (BIÃO, 2009. p. 40).

Sendo assim, compreendemos que a Etnocenologia busca desde sua origem um processo de diálogo entre os colaboradores da pesquisa, sem uma tentativa paradigmática de sobrepujar a fala de um (pesquisador) à vivência do outro (fazedor). Entretanto, não assumirei neste trabalho um local de salvação alçando a Etnocenologia a um campo de estudo acima destas dicotomias. O que existe na verdade é a tentativa constante de rever estes espaços de poder. Percebe-se que a disciplina precisa passar por reformulações que estão sendo pensadas agora por muitos de seus pesquisadores.

A respeito dos léxicos e dos campos de estudos da etnocenologia algumas possibilidades surgem e estão sendo postas em prática. Os três grandes focos de estudo da Etnocenologia são as Artes do Espetáculo, os Ritos espetacularizados e as formas cotidianas espetacularizadas pelas percepções do pesquisador, a saber, respectivamente, objetos substantivos, adjetivos e adverbiais (VELOSO, 2016). Esta noção de “objeto” passa atualmente por reformulações.

Durante meu processo de doutoramento, a partir de discussões nas disciplinas e no grupo de pesquisa, optei por tratar o que estou pesquisando sempre chamando-os de colaboradores. Eu não estudo sujeitos. Eu não movimento objetos. Na tese, todos da Aldeia TabokaGrande são meus colaboradores de pesquisa, sejam os humanos ou os inanimados. Em suma, todos aqueles que escolhemos pesquisar são nossos colaboradores. Desta maneira, tento não cair na objetificação destes e os trago como protagonistas deste trabalho, visto que é metodologia da Etnocenologia trazer o discurso de quem é de dentro para o primeiro plano.

Sendo assim, nas pesquisas que executo, o termo “objeto” foi abolido. Opto por não nos referir aos fazedores da cultura como objetos e sim como colaboradores desta pesquisa. Um dos motivos da escolha da mudança de terminologia parte das discussões recentes com a autora Grada Kilomba (2019), que apropriando-se dos pensamentos de Bell Hooks (1989), aponta que:

Sujeitos são aqueles que ‘têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias’ (HOOKS, 1989, p. 42). Como objetos, no entanto, nossa realidade é definida por outros, nossas identidades são criadas por outros, e nossa ‘história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos’ (HOOKS, 1989, p. 42). Essa passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita como um ato político (HOOKS, 1989 *apud* KILOMBA, 2019, p. 28).

Neste sentido, estas designações de objetos substantivos, adjetivos e adverbiais tornam-se passageiros, e necessitam, portanto, de revisão, visto que muitas vezes no campo das etnociências estudamos seres vivos, social e politicamente inseridos em um contexto, e não um objeto. O aprofundamento da questão da própria noção de sujeito - que já traz em si um avanço sobre o verbete objeto-nos faz entender etimologicamente que existe alguém sujeitado a outrem, ou seja, “posto debaixo, colocado, situado abaixo” (SUJEITO, 2022 p.1).

Neste ínterim, podemos pensar no nosso “recorte” de pesquisa enquanto um colaborador da pesquisa. Em vez de chamá-lo de objetos substantivos, adjetivos e adverbiais, podemos dizer possivelmente recortes substantivos, adjetivos e adverbiais da realidade. E como substituto para “objeto de estudo”, o outro tornar-se-á um colaborador da pesquisa. De maneira nenhuma esta proposição anula as categorias de análise de manifestações substantiva, adjetivas e adverbiais, pois estas categorias da Etnocenologia ainda estão em uso e fazem sentido no tempo atual. O que proponho aqui é a mudança do objeto e sua realocação em colaboradores.

A ideia de colaborador de pesquisa e de recorte de pesquisa conectam-se com um dos principais elementos da Etnocenologia, o aspecto da Alteridade: o reconhecimento “pelo sujeito de um objeto humano distinto de si próprio” (BIÃO, 2009. p. 38). Trata-se da apreensão de que o outro possui suas próprias apreensões de mundo e que este fato o torna sujeito de sua própria história, e que estas vozes devem ecoar dentro da pesquisa. Por este motivo, há a proposta do termo colaborador da pesquisa e não de um objeto ou sujeito.

A Etnocenologia não trata de paradigmas, mas sim de paradoxos. Mesmo tratando sobre decolonialidade, eu peço licença à leitora para utilizar uma metáfora de um clássico da literatura americana para explicar meu ponto. Eu buscava, chegando na Etnocenologia, ser a Dorothy do Mágico de Oz de L. Frank Baum (2008) que, apesar de todos os caminhos, deveria seguir prontamente apenas a Estrada de Tijolos Amarelos. No livro, a Bruxa do Norte diz a Dorothy: “a estrada para a Cidade de Esmeralda é calçada com tijolos amarelos, não dá para se enganar” (BAUM, 2008, p. 21). E em outro momento a própria Dorothy compreende que: “havia muitas estradas na redondeza, mas não foi difícil achar a que era pavimentada com tijolos amarelos” (BAUM, 2008, p. 23).

Era essa estrada que eu buscava quando entrei pelo caminho da Etnocenologia. Mas, cara leitora, longe de qualquer estrada eu encontrei uma encruzilhada. E não foi uma, foram sete. Mas por que dizer tudo isso? Por que é preciso ambientar a leitora de forma confortável sobre este terreno completamente movediço e trepidante. A Etnocenologia vive no campo dos paradoxos. Aqui não existem regras absolutas, glossários específicos, estradas de tijolos amarelos reluzentes. A etnocenologia se desmonta e remonta como um tangram, um quebra-cabeça japonês que com 7 peças possui mais de 5 mil variações de imagens (Figura 1).

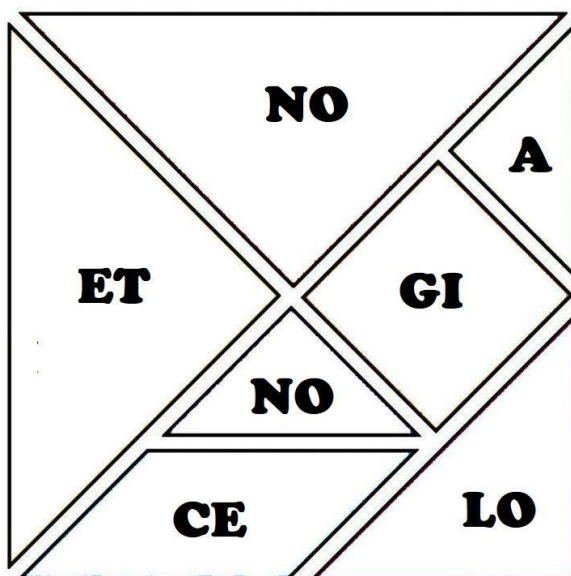


Figura 1. Tangram Etnocenologia.

Fonte: registrado pelo autor.

A partir desta imagem da Etnocenologia, é possível adentrarmos para uma gama gigante de possibilidades de construções de narrativas. Este é o princípio da Etnocenologia:

um campo teórico que se remonta e se conecta numa infinidade de combinações. Daqui deve advir a minha sensação de que a Etnocologia trabalhada por outros pesquisadores parece tão diferente da trabalhada por mim. Cada um está enxergando um tangram à sua frente e o reconfigurando à sua forma.

A Etnocologia está arraigada dentro de um campo híbrido, entre as artes e as etnociências. Graça Veloso (2016) em seu texto “Paradoxos e paradigmas: A Etnocologia, os saberes e seus léxicos”, aponta através da leitura do texto de Fernando Villar (2013) esta relação entre artes e paradoxos.

Complementar às grandes áreas de conhecimento das Ciências e da Filosofia, a Arte singra por mares de criação que deveriam estar livres de paradigmas excludentes, para navegar entre as maravilhas do paradoxo e do infinito de opções da poesia. Uma grande possível lição das Artes para as outras áreas de conhecimento e para nossas sociedades é a da possibilidade de convivência de poéticas diversas, opostas, contraditórias (VILLAR, 2013, p. 3).

A partir desta percepção de convivência das artes com os paradoxos e da sua proximidade com a Etnocologia, Veloso aponta que é preciso viver a

possibilidade do paradoxo, nos estabelecemos na compreensão de que, por mais que nos definamos como (etno)ciência, por esta perspectiva, estamos no campo dos saberes estéticos, dos fazeres artísticos, aqueles pelos quais tentamos nos eternizar pelas obras que produzimos (VELOSO, 2016, p. 90).

Estamos constantemente vivendo o paradoxo que é pesquisar dentro de um campo que se modifica como um camaleão. Assim é a Etnocologia, assim é a arte, assim são as pessoas, porque assim é a vida. Outro ponto - e aqui abro espaço para um agradecimento especial à querida amiga Ivana Delfino Motta - é o que nos fez pensar a respeito do império da visão e de como este constituiu nosso pensamento moderno. A partir das discussões no grupo de pesquisa AFETO junto ao texto apresentado pela colega Ivana, intitulado “Visualizando o corpo: Teorias ocidentais e sujeitos africanos” (2002), com autoria de Oyèrónkẹ Oyěwùmí, ampliamos a nossa discussão a respeito de elementos da visão e como eles influem em nossas práticas.

Todo ser perceptivo já deve ter passado pela experiência de tentar explicar uma sensação pelas palavras e não conseguir. Como se explica o carinho do café à mesa, que não necessariamente tem a ver com o gosto do café, nem com a imagem ao redor da mesa? Foi a partir deste texto e destas percepções que passamos a utilizar termos como “cosmopercepção” ao invés de “cosmovisão” ou “ponto de afetação” ao invés de “ponto de vista”. Nas palavras de Oyèrónkẹ Oyěwùmí:

o termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais (OYĒWŪMÍ, 2002, p. 3).

Desta maneira, passamos a tratar dentro das discussões do grupo - bem como nos escritos de seus participantes - termos que privilegiam menos o campo do visual e que levam em consideração outras formas de percepção do mundo. Desta discussão, e desses referenciais teóricos, surgem os termos utilizados em nossos trabalhos, tais como: cosmopercepção, ponto de afetação e ponto de percepção.

Desta maneira, nos colocamos cientes de que a Etnocenologia convive com os paradoxos. São as mudanças e os movimentos que põem fogo no caldeirão deste campo teórico que se desconstrói a cada trabalho escrito, mas que também adquire mais uma cabeça de onde nós não imaginávamos. A Etnocenologia é quase a Hidra de Lerna, figura mitológica que ao ter sua cabeça cortada, outra se regenera no lugar. Estou neste ponto criando um crivo no caos, um pequeno platô em meio aos estudos teóricos da Etnocenologia. Sigamos!

Referências

BALLESTRIN, LUCIANA. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11. Brasília, 2013, pp. 89-117.

BAUM, L. FRANK. **O mágico de Oz**. São Paulo: FTD, 2008. 95 p.

BEZERRA, N. A. **A migração em Palmas/TO: a felicidade no imaginário social**. Porto Nacional, TO: UFT, 2013.

BIÃO, ARMINDO. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

_____. A vida ainda breve da etnocenologia: uma nova perspectiva transdisciplinar para as artes do espetáculo. **Cátedra de Artes** (Impresa), v. 10/11, p. 106-123, 2011.

CASTRO-GÓMEZ, SANTIAGO. **La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)**. Bogotá: Editorial Pontificia, Universidad Javeriana, 2005.

GROSFOGUEL, RAMÓN. “Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas”. In: **CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFOGUEL, Ramon** (coords.) El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistêmica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo

del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2005.

HOBSBAWM, ERIC. **A invenção das tradições**. RJ: Paz e Terra, 2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Cidades@**. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1>>. Acesso em: abril de 2019.

KILOMBA, GRADA. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019. 244p.

OYĚWÙMÍ, OYÈRÓNKĚ. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento.

QUIJANO, ANÍBAL. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>.

SANTOS, ADAILSON COSTA DOS; VELOSO, GRAÇA (JORGE DAS GRAÇAS VELOSO); MOREIRA, LIUBLIANA SILVA. **Cartas de Minh'alma**. Brasília: Ed. dos Autores, 2022.

SUJEITO. In: **Dicionário da Língua Portuguesa**. Priberam Informática, 2022. Disponível em: <http://www.priberam.pt>.

VELOSO, JORGE DAS GRAÇAS. Paradoxos e Paradigmas: A Etnocenologia, os saberes e seus léxicos. In: **Repertório: teatro & dança** / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Salvador: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2016, pp. 88-94.

VILLAR, FERNANDO PINHEIRO. Algo mais sobre per-formance, teatro e teatro performance – sangrando o “performãõ”. In: BEIGUI, Alex e BRAGA, Bya (Org). **Treinamentos e modos de existência**.

O LUGAR DA REZA NO ALTAR DO MENINO DEUS E NA FOLIA DE NOSSA SENHORA DO LIVRAMENTO

Cícero Félix de Sousa¹

RESUMO

Este artigo reflete sobre as múltiplas funções da reza e sua estética sensorial em duas manifestações consideradas espetaculares pela etnocologia: Altar do Menino Deus e Folia de Nossa Senhora do Livramento, ambas realizadas na comunidade rural do Jataí, município de Canápolis (BA). Na primeira manifestação são 14 dias de reza, na segunda apenas um dia. Cada reza tem sua “cabeceira”, pessoa que inicia e puxa o ritual: no altar, é Dona Pulu, 73 anos; na folia, é Seu Né de Teodósio, 83 anos. A partir de uma abordagem baseada na cosmopercepção e nos fundamentos transdisciplinares da etnocologia, tento tocar as camadas que constituem essas rezas presentes nessas manifestações da cena contemporânea, que sacodem a dormência do cotidiano do Jataí para celebrar o estar juntos nas relações com o sagrado.

Palavras-Chave: Etnocologia; Espetacularidade; Catolicismo; Oeste Da Bahia; Religiosidade.

RESUMEN

Este artículo reflexiona sobre las múltiples funciones de la oración y su estética sensorial en dos manifestaciones consideradas espectaculares por la etnocología: Altar do Menino Deus y Folia de Nossa Senhora do Livramento, ambas realizadas en la comunidad rural de Jataí, municipio de Canápolis (BA). En la primera manifestación hay 14 días de oración, en la segunda sólo un día. Cada oración tiene su “cabecera”, la persona que inicia y dirige el ritual: en el altar, está doña Pulu, de 73 años; en el jolgorio, es Seu Né de Teodósio, de 83 años. A partir de un abordaje basado en la cosmopercepción y en los fundamentos transdisciplinarios de la etnocología, trato de tocar las capas que constituyen estas oraciones presentes en estas manifestaciones de la escena contemporánea, que sacuden el entumecimiento de la vida cotidiana en Jataí para celebrar el estar juntos en relación con el sagrado.

Keywords: Etnocología; Espectacularidad; Catolicismo; Oeste De Bahía; Religiosidad.

Até pouco tempo, entendia que *reza* era apenas sinônimo de *oração*. Pai-Nosso, Ave-Maria, Salve-Rainha, Credo, Santo anjo, era tudo reza. Em 2017, durante uma pesquisa etnográfica no Território de Identidade da Bacia do Rio Corrente (TIBRC) sobre algumas manifestações sagracionais realizadas em comunidades rurais, perguntei ao padre Marcos da Silva Santos, à época pároco em Bom Jesus da Lapa, licenciado em filosofia e bacharel em teologia, se a Igreja Católica² fazia distinção entre uma coisa e outra. Ele explicou que “rezar seria recitar alguma oração já existente e oficial”. Pai-Nosso, Ave-Maria, Salve-Rainha, Credo e Santo anjo, eram exemplos de orações. Isso me fez pensar na hibridez da palavra reza, pois ela é substantivo (quando se refere à oração) e verbo (quando se refere ao ato de rezar a oração). No entanto, embora continuasse a usar *reza*

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB, membro do AFETO (UnB), grupo de pesquisa em etnocologia, do GRUDET, Grupo de Dinâmicas Espaciais e Desenvolvimento Territorial (UFOB) e professor efetivo da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB).

² O termo “Igreja Católica” usado neste artigo se refere à Igreja Católica Apostólica Romana que, assim como a Igreja Católica Ortodoxa, é baseada no cristianismo.

como sinônimo de *oração*, quando comecei a escutar como algumas pessoas das comunidades rurais do município de Canápolis (BA) se referiam a *reza*, compreendi que ali aquela palavra tinha uma dimensão que transcendia o significado de *oração*.

Quando Carma me convidou para a reza de Nossa Senhora do Carmo, no dia 16 de julho; quando Malvina me convidou para a reza do Senhor Bom Jesus, no dia 6 de agosto; quando Rê me convidou para a reza de São Bartolomeu, no dia 23 de agosto, entendi que a reza, para eles, não era apenas uma oração, mas um acontecimento no qual as pessoas se reuniam para rezar orações e estar juntas. E que a reza poderia ser a própria manifestação sagracional, ou parte integrante de uma manifestação sagracional que, além da reza, tem canto, chula³, samba⁴, dança e giro. No Altar do Menino Deus e na Folia de Nossa Senhora do Livramento, ambas manifestações realizadas na comunidade rural do Jataí, a reza é parte integrante. E embora ela seja aparentada na organização e metodologia, em cada manifestação a reza tem sua própria estrutura e ocupa espaço e tempo diferentes.

No Altar do Menino Deus a reza é realizada durante os 14 dias da manifestação, todas às noites, exceto o último dia, quando acontece ao meio dia. Na Folia de Nossa Senhora do Livramento, a reza acontece apenas no último dos três dias festejos, ao meio dia. É uma espécie de fechamento do giro. Acompanho essas duas manifestações desde 2015. Consideradas espetacularmente adjetivas pela etnocenologia⁵, elas constituem o *corpus* de meus estudos de doutoramento, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na UnB e, suas rezas, são o foco de reflexão deste artigo, que está dividido em três partes: **cabeça**, **corpo** e **alma**. São partes de um todo marcado pela permanente incompletude, pois a reflexão é um movimento contínuo, como o viver, o experimentar e o experienciar.

³ No Dicionário de Folclore, Câmara Cascudo (1972) registra chula como canto e dança independente que existe no Brasil, de Norte a Sul. O canto é executado por pares de cantadores. Cada dupla canta o mesmo verso duas vezes e passa o canto para a próxima dupla, até fechar o círculo. A dança é feita por quatro foliões, que formam uma x, no meio do grupo, em movimentos ágeis ao ritmo dos tambores.

⁴ A palavra samba, aqui, não tem o mesmo significado daquele que identifica o gênero musical urbano carioca amplamente difundido. Samba, na linguagem do povo das comunidades rurais pesquisadas, é a folia das manifestações sagracionais, o batuque e a dança realizados pelos grupos de foliões.

⁵ Bião (2009) organiza os objetos de estudo da etnocenologia em três subgrupos: artes do espetáculo, ritos espetaculares e formas cotidianas espetacularizadas pelo olhar do pesquisador. Esses objetos são, respectivamente, fenômenos espetacularmente substantivos, adjetivos e adverbiais. As formas de ações coletivas e sociais de representação aparentadas ao teatro, como rituais religiosos ou festejos públicos, são fenômenos adjetivamente espetaculares. A espetacularidade é uma categoria de interação humana de um acontecimento cotidiano menos banal.

Na **cabeça**, apresento as *cabeceiras* (ou *enfrentantes*) das duas rezas, que é a primeira voz da dupla que inicia e puxa a reza. No **corpo**, reflito sobre o que é, a função da oração, algumas características e estruturas das rezas do altar e da folia. Na **alma** coloco mais reticências sobre essas reflexões e espetacularidades extracotidianas do Jataí.

1. Cabeça

Há sempre algo que me provoca na fala de Apolinária Barbosa do Rosário Silva. Dona Pulu, como é chamada, é uma mulher negra, mãe, benzedeira e rezadeira conhecida no Jataí. No dia em que a entrevistamos⁶, em 2015, ao ser indagada se era católica ela respondeu: “Minha fia, eu num sei o quéqu’eusô. (...) Num sei se sô católica – eu credito que sô, num sei. Deus é quem sabe”. Depois, completou:

Eu sô da igreja, eu sô da medicina, eu sô de tudo que pensar. Contece que chega uma pessoa, nem todos credita... aqui já tem vindo pessoas com criança já quage morreno. Mãe vem com fio nos braço chorano, chega aqui eu benzo, faço um conzido ali duma foia, dum negócio, Deus ajuda que na mesma hora vai embora, sara (...) Já ganhei nome de feitiçêra. Sô isso, sô aquilo, praquê graças à Deus eu sô uma nega mas eu amo todo mundo. Todo mundo que chega tem aquela coisa comigo. Então muitos sente orgulo deu num sê uma ninguém pra eles.

Dona Pulu prefere não classificar objetivamente sua prática de fé: é da igreja, da medicina, de tudo. Tem consciência do lugar que ocupa na comunidade e sabe o que faz com os saberes herdados de sua avó materna, Joana Barbosa do Rosário, filha de uma indígena *pega no dente de cachorro*⁷, conhecida no território por Joana do Jataí. Com a avó aprendeu a benzer, rezar, o poder curativo das plantas e a levantar o Altar do Menino Deus, manifestação que acontece na sua casa entre 24 de dezembro e 6 de janeiro e atrai gente de várias comunidades. Dona Pulu não sabe precisar quando a avó começou a tradição, mas sabe a razão: um voto cuja obrigação era levantar o altar por dois anos. “Aí, quando completou dois anos, a madinha dela foi na casa dela e pediu ela pra durante vida ela tiver, levantasse o Altar do Menino Deus”, explicou.

⁶ Na época, a entrevista foi feita por mim e Renata Pinho, minha orientanda do projeto de Iniciação Científica Identidade Corrente, na Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB).

⁷ Essa expressão, “pega no dente de cachorro”, se refere a uma ação dos vaqueiros sobre mulheres indígenas encontradas nas matas. Elas eram capturadas, levadas para casa, amansadas e abusadas sexualmente por seu capturador. Essa prática perdurou até o início do século XX.

Desse período em diante, o altar virou tradição na família Barbosa do Rosário. Quando Joana do Jataí faleceu, em 18 de abril 1977⁸, ele passou a ser levantado na casa de sua filha Ursulina Barbosa do Rosário, a Sula, sob a responsabilidade de sua neta, dona Pulu, que na época tinha 29 anos, estava casada com seu Camilo Lourenço da Silva, seu Camilo, e já sabia tudo sobre a montagem e a reza do altar. Com a morte de Sula, em 26 de março de 1990, dona Pulu assumiu de vez a tradição e, assim como sua avó, se tornou referência territorial em benzeção e reza.

“No meio de tudo da família, forante dos que morreu, ficou só eu, que prendi as oração da véa. Parece que era praticamente pra mim mesmo”, refletiu ela. Quis saber se aquelas orações eram diferentes das praticadas na Igreja Católica. Ela disse que rezava no “modelo véi”, e justificou:

É praquê eles vai é pela Bíblia, né? E a minha Bíblia é minha cabeça, é meu dom que Deus me deu. Então eles vai fazê a celebração é de João é de num sei de quê, num sei de quê, ali na Bíblia. E eu, não. Eu vou rezar meu ofício, minha ladainha, minhas coisa – tem escrito tudo no livro, mas eu não sei negoçá assim não. É por idea. Ideia assim: se eu começá, aí eu sei se conseguí. Agora, já se qualquer um d’ocês começá na frente mode eu acompanhá atrás, aí eu fico misturada, num dou conta direito.

Esses saberes sagracionais estavam em dona Pulu, como algo que não se sabe o começo e nem fim. Simplesmente estavam ali, nela. Herdara de sua avó, e sua avó certamente herdara de alguém. O começo desses saberes estava longe, em algum lugar no horizonte do tempo espiralado⁹. Vinha de antes de sua avó. E, agora, esses saberes estavam nela, em dona Pulu, e também em Malvina Silva de Souza, sua filha mais velha e dupla na cabeceira da reza do altar.

Conheci seu Né de Teodósio em junho de 2015, na comunidade rural Barreiro do Guará. Hermes Novais¹⁰, um importante pesquisador da cultura e da região queria me

⁸ Dados do registro do cartório civil de Canápolis (BA), segundo o qual Joana Barbosa do Rosário faleceu com 69 anos. No entanto, considerando que entre os quatro filhos que ela teve, Ursulina Barbosa do Rosário nasceu em 1923 (dado na cruz do túmulo), é provável que ela tinha mais de 70 anos quando faleceu.

⁹ De acordo com o conceito de temporalidade espiralada da cosmologia africana bantu-kongo abordado por Leda Maria Martins (2003), diferente da concepção ocidental de tempo com cronologia linear, tudo vai e volta, “vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea”, “o que flui no movimento cíclico permanecerá no movimento” (MARTINS, 2003, p. 75).

¹⁰ Além de pesquisador, Hermes Novais é dono do espaço museal “Guardados de Hermes”, em Santa Maria da Vitória (BA). Nesse espaço, que recebe frequentemente visita de pesquisadores e estudantes, ele preserva objetos antigos da cultura dos povos do território. Além de seu Né, conheci dona Pulu e Rê através de Hermes.

apresentar o que era a chula e, seu Né de Teodósio, batizado Manoel Rodrigues de Almeida, então com 76, era um habilidoso tocador de tambor de um grupo. Não tivemos êxito. Por alguma razão sensível a chula não saiu. Era a afinação, batida, memória, esquecimento, falta de inspiração, falta do lugar e momento apropriado. A chula não saiu naquele dia.

Voltei a encontrar seu Né de Teodósio em 2017, no derradeiro dia do giro da Folia de São Sebastião, em 20 de janeiro. Nesse dia conheci a chula, vi seu Né dançar, cantar e tocar. Ele parecia flutuar em êxtase, seus olhos miúdos viravam para o além, seu corpo se expandia sob os efeitos transcendentais da música e seu ritmo estonteante. No dia 2 de fevereiro, tornei a encontrá-lo na Folia de Nossa Senhora do Livramento.

Realizado há mais de três décadas, o festejo surgiu de uma promessa feita por Senhora, tia e mãe de criação de Reinaldo Vieira de Farias, o Rê, para livrar-lhe de uma doença que o fazia cair nas “quadras da lua” (lua cheia e lua nova). Nesse dia, descobri outra habilidade do folião Né de Teodósio: ser cabeceira de reza. Ele encabeçava a reza de Nossa Senhora do Livramento desde que Rê começou a pagar a promessa, em 1987.

A relação de seu Né de Teodósio com esses saberes sagracionais se deu na década de 1940, com a descoberta do alfabeto. Ele morava na comunidade Olho d’Água dos Correias e, perto de sua casa, morava Francisco Ferreira Lima, professor que lhe ensinou “leitura e doutrina”. “Cresci nessa habituação”, contou seu Né, em 25 de maio de 2019. Nesse dia, conheci um pouco de sua trajetividade, do que estava por trás daquele rezador concentrado de frases pontuadas, palavras escolhidas e pausas suaves, como a aguardar sua mensagem ser digerida pelo interlocutor. Ele se lembrou do Monsenhor Félix¹¹, dos padres Rodolfo e Antônio, todos de Santana (BA), da missa rezada em latim e da mudança para o português:

Naquele tempo eles virava a costa pro povo e depois deu pá celebrá de frente com o povo e as costa virada pro altar. Muita gente achou errado, achou que... mas tudo muda, né? Tem as mudança e tem o significado dessas mudança. Foi indo, todo mundo acostudou e hoje continua. Sobre a missa, era isso: mermo que a gente não entendia o que era que eles dizia no latim, mas a gente tinha aquela tensão, nera, de ganhar alguma indulgência mermo sem conhecer o que é que tava participano.

¹¹ Monsenhor Félix (1914-2008) foi um importante sacerdote católico da região. Ele chegou em Santana (BA) nos anos de 1940. Na época, Canápolis era chamada de Distrito de Ibiagui, e pertencia a Santana. Só seria emancipada em 1962.

Atento ao que escutava nas rezas, seu Né acabou aprendendo a rezar a Ladainha de Nossa Senhora em latim. Pedi que falasse mais sobre esse período. Ele se lembrou da “véa” Zifirina, que vinha da Lagoa dos Barata rezar na Semana Santa, e do lugar criado pelo professor Francisco para se rezar a Via-Sacra, quartas-feiras e sextas-feiras da Quaresma:

No final da Via-Sacra rezava a ladainha. Mas rezava assim: de palavra. E aí eu aprendi e continuei depois de adulto rezano mais os meu companheiro. Inclusive, eu tinha aqui no Morro do Guará [onde mora atualmente], um compadre Benevides que nós rezemo várias ladainha assim de festejo. Eu e ele. Sempre o povo me colocava pra iniciar e aí eu continuei mais ele. Mas sempre ele só queria qu’eu tivesse de frente mais ele. Fazia as orações iniciais, o Sinal da Cruz, o Creio em Deus Pai, o Ato de Contrição, e depois seguia com a ladainha.

Os convites para encabeçar rezas se tornaram frequentes na vida de seu Né – era reza para Nossa Senhora do Carmo, São Sebastião, São Bartolomeu, Nossa Senhora da Abadia, Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Livramento. Com a morte do compadre Benevides, ele passou a rezar com Sebastião das Miúdas e compadre Geraldo, seu genro. “Quando um num tá, mas o ôto tando, é como diz: tanto faz mais um como mais ôto, nós tem costume de rezá”, explicou seu Né. No entanto, em 2017, quando registrei a folia em audiovisual, ele não encabeçou a reza nem com um nem com outro, mas com dona Ana, sua companheira. Tenho a impressão que o “nós”, quando ele diz “nós tem costume de rezá”, não se refere apenas aqueles parceiros de reza citados por ele, fala da cultura da reza nas comunidades rurais do território.

2. Corpo

Como disse no início, a reza representa uma oração específica ou um acontecimento sagrational que reúne pessoas para rezar várias orações. Mas, afinal, o que é oração? Segundo o Manual da Paróquia, cuja 5ª edição data de 1950, oração “é uma elevação da alma a Deus, para adorá-lo, agradecer-lhe os benefícios e pedir as graças de que necessitamos”. Diz ainda que “a melhor de todas as orações é o Padre-Nosso, porque nos foi ensinada pelo próprio Jesus Cristo”; a segunda é a Ave-Maria, dirigida à mãe de Jesus “para implorar sua proteção” e, por último, a Salve-Rainha que, depois da Ave-Maria, é “a oração mais bela e eficaz, composta pela Igreja, que podemos dirigir à Santíssima Virgem” (FRANCA, 1950, p. 13). Além dessas e de outras orações surgidas no seio da Igreja Católica, o povo, a partir de suas experiências individuais e coletivas, acabou criando suas

próprias orações e rituais de benzeções para atender as necessidades imediatas do cotidiano. Esse tipo de oração, praticado também por dona Pulu, não é o foco desse artigo, mas valem algumas considerações. Enquanto a reza de festejo é anual, conforme as datas do santo ou santa no calendário católico gregoriano, e se fundamenta na devoção, pedido ou agradecimento de votos; a reza de benzeção tem uma função imediata, conforme a necessidade do dia a dia.

Em 1989, o padre José Evangelista de Souza, filósofo, mestre em teologia e importante pesquisador da cultura da bacia do rio Carinhanha, no contíguo Território de Identidade do Velho Chico (TIVC), registrou 163 orações e bênçãos, além de benditos, hinos, incelenças, cantigas, lendas e simpatias no território. Há orações e rituais para tirar espinho da garganta, coser, benzer, parir, tirar quebranto, mau-olhado, isipa (erisipela), caminhadeira, espinguela caída; atravessar lugar perigoso, estancar sangue, curar cobreiro, aguamento, descobrir caminho no mato, curar de mordida de cobra, benzer animal, levantar campainha caída, esconder o corpo do inimigo, curar frieira, olhado nas tripas, entre outras (SOUZA, 1989). Tudo isso me fez pensar no que disse dona Pulu (“Eu sô da igreja, eu sô da medicina, eu sô de tudo que pensar”), e sua relação da fé com a natureza, com os saberes que estão nas cascas das plantas, flores, sementes, raízes e até nos bichos. Pensei, também, no domínio coletivo desses saberes.

Um dia, estava com Jairo Rodrigues, em Santa Maria da Vitória, cidade polo do TIBRC. Professor de história, artista plástico, pesquisador e guardião do acervo ferramental do Mestre Guarany, Jairo recebe visitas frequentemente em sua casa e, nesse dia, já à boca da noite, chegou Divina, uma mulher de fortes marcas étnicas da genética indígena.

“Jairo, será quitunumtem um sapo cururu grandão no teu quintal, não?”,
perguntou ela.

Surpreso, eu quis saber para que ela queria o sapo.

“Pra fazê um remédio pra dor nas junta”, respondeu Divina.

“E como é feito esse remédio?”.

Ela explicou que matava o sapo, cortava sua barriga e tirava a gordura debaixo da pele. Depois, a derretia no fogo brando até virar óleo. Estava pronto. Era só esperar esfriar e passar “nas junta” com dor.

“E a dor passa?”.

“Ô!! Isso é dos antigo, do povo das roça”, garantiu.

Voltando a questão da reza, não importa se é por devoção, para cumprir uma promessa ou pedir uma graça; para curar um mau-olhado, ferida de um animal peçonhento ou no auxílio do parto. Não importa se o pedido é para uma graça distante ou imediata. Não importa se é no ritual de sepultamento ou no batismo, encomendação das almas ou penitência, missa ou culto, por devoção ou em um festejo de santo ou santa. Não importa se é para amansar um boi brabo ou uma ladainha para acalantar o coração. Em qualquer situação a reza, ou oração, vai agenciar a relação do devoto com o sagrado. É como se um espaço de interlocução se abrisse no espírito para a manifestação da fé e diálogo com esse sagrado invisível representado por imagens santas, caridosas, benevolentes, protetoras e atenciosas.

Agora, antes de tratar das estruturas das rezas do altar e da folia, quero fazer algumas observações. A primeira é sobre os seus participantes, razões que motivaram o surgimento e a continuidade dessas manifestações. Quase todas as rezadeiras, foliões e demais participantes do Altar do Menino Deus também participam da Folia de Nossa Senhora do Livramento. Logo, são manifestações coletivas, festivas e de socialização rural. Por mais que o altar, por exemplo, tenha se tornado tradicional na família Barbosa do Rosário, é uma tradição de todos. Surgiu de um voto de Joana do Jataí, continuou após o voto ser cumprido e passou a acolher outros votos de outros participantes. “É felicidade pra mim e pra todos”, simplifica dona Pulu.

A folia também tem essa característica de acolher promessas de outros devotos, mas, ela deve encerrar quando Rê partir. Ele era de colo quando sua mãe faleceu em um parto. A irmã dela, conhecida por Senhora, o adotou. Aos nove anos ele teve o um desmaio, que passou a se repetir todos os meses nas “quadras da lua”. Foram cinco anos de muitos medicamentos e consultas espíritas, até sua tia-mãe recorrer a Nossa Senhora do Livramento, em 1987.

“Minha mãe pegou e fez a promessa pra mim pra durante vida eu tivesse, se eu sarasse, eu continuasse rezano”, contou Rê, na primeira entrevista que fiz com ele, em 2017. Perguntei se ele não pretendia passar a seus filhos aquela tradição. “Não. Porque só é feita pra mim. Se uma hora... aí acaba. Só foi feita pra mim”.

“E se eles quiserem continuar?”, insisto.

“Aí é atitude deles, a opinião que se eles quisé continuá, mas a promessa mermo é minha”.

Quando eu era garoto, lembro que toda semana do mês de maio nós rezávamos a Salve-Rainha na escola. Maio era o mês de Maria, diziam. Achava a Salve-Rainha um poema lindo, mas me vinham imagens tristes quando escutava “A vós bradamos os degredados filhos de Eva/ A vós suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas”. São impressões sensoriais e estéticas de um período que não esqueço. De modo que passei a considerar a Salve-Rainha uma oração específica daquele mês. Não era. Assim como as orações para as necessidades cotidianas e imediatas são oportunas aos momentos de necessidades, Salve-Rainha, Pai-Nosso, Ave-Maria, Ofício da Imaculada Conceição da Virgem Maria, entre outras, também são oportunas em diversas manifestações sagracionais, independente do período ou da santidade festejada. Esta é a segunda observação: as mesmas orações da reza do altar também são rezadas na folia, com uma ou duas variações. O que não quer dizer as estruturas sejam as mesmas, como veremos logo mais.

Minha derradeira observação é sobre o modo de rezar no altar e na folia. Em geral, a reza é conduzida por duas duplas e um coro. As duplas podem ser só com mulheres, só com homens, ou mistas, de joelhos, sentados ou em pé. A primeira voz da primeira dupla é da cabeceira, que conduz o ritual da reza e que puxa a *pergunta*. A segunda dupla *responde*¹². Esse *trocado*, no entanto, não acontece em todas as orações. Há orações em que todos os participantes do ritual podem responder em coro e há também aquelas em que todos rezam juntos a oração inteira, como no Credo. Vale ainda pontuar que uma mesma oração pode ser rezada de dois modos (cantada ou recitada) na mesma manifestação. No altar, por exemplo, eu presenciei o Pai-Nosso e a Ave-Maria rezados dos dois modos, nos dois momentos da reza do dia 24/12.

Enfim, feitas essas observações que serão melhores exploradas em outra ocasião, passemos para a estrutura das rezas realizadas no Altar do Menino Deus, em 2015, e na Folia de Nossa Senhora do Livramento, em 2017. As duas rezas duram cerca de uma hora e as orações estão dispostas nas sequências, entrecortadas por passagens e falas (oferecimentos) das cabeceiras, embora possa ser feito também por outro ou outra participante do ritual.

¹² Para as rezadeiras e rezadores pesquisados, perguntar e responder equivale a uma dupla dizer uma frase da reza e a outra dizer a frase seguinte.

O Altar do Menino Deus

Considero o voto feito por Joana do Jataí o marco memorial e afetivo da fundação dessa tradição coletiva na família Barbosa do Rosário. A reza acontece nos 14 dias da manifestação, de 24/12 a 06/01. No primeiro dia, há dois momentos de reza, como explica dona Pulu: 1º momento, às 20h: “as rezadêra chega, aí reza o terço, canta os bendito, aí agora é bebê café e prosá”; 2º momento, às 23h: “começa a rezá o ofício, a ladainha, o bendito”. Terminada a reza, por volta da meia-noite, hora em que Jesus Cristo nasceu segundo tradição católica, 12 foliões adentram a sala devidamente decorada portando seus instrumentos e reverenciam o Menino Deus, posto no centro do altar. Essa é a hora de “sambá e cantá a lapinha¹³”. Do segundo dia em diante, até 5 de janeiro, “todo dia nós reza o terço” e, no sábado, o ofício¹⁴ também, explica.

No último dia, 6 de janeiro, Dia de Reis (também chamado de Dia de Santos Reis ou Dia de Santo Reis), a reza acontece ao meio-dia. Segundo seu Camilo, na época de “didinha Joana” os foliões que visitavam o Menino Deus na primeira hora do dia 25 de dezembro saíam em giro pelas comunidades no dia seguinte. Com o tempo, eles decidiram reduzir a quantidade de dias do giro, passando a girar a partir de 31 de dezembro. O giro encerrava exatamente no Dia de Reis, com o retorno dos foliões a nova visita ao Menino Deus. Em 2015, ano em que filmei o altar, não teve giro, apenas a visita dos foliões no primeiro. Dos 14 dias de reza só consegui registrar o primeiro dia e, totalmente, apenas o 2º momento. Do 1º momento tenho alguns recortes que ainda preciso analisar. Portanto, a estrutura que apresento logo abaixo é do segundo momento de reza do Altar:

¹³ Apesar de dona Pulu usar as expressões “lapinha” e “altar” para se referir a mesma coisa, ela tem a compreensão de que ambos são diferentes. A “lapinha” é erguida no chão, com pedras, areia e miolos de barriguda, com vários objetos, sobretudo pequenos animais, em torno de uma manjedoura construída dentro de uma lapa. Já o “altar” é levantado em uma mesa. No caso do Altar do Menino Deus, há no centro do altar um pequeno quadro de moldura carcomida pelo tempo, com a imagem do recém-nascido Jesus Cristo, rodeado de animais.

¹⁴ Segundo tradição católica, o ofício de Nossa Senhora deve ser rezado no sábado, dia dedicado ao culto à Maria, que se ajoelha no céu sempre que alguém reza o ofício.

Estrutura da reza do Altar do Menino Deus (2º momento, 24/12/2015)	
Nome da oração e outros elementos do ritual	Ações, trechos iniciais e observações
Abertura	Pelo-Sinal, Sinal da Cruz e fala inicial
Credo*	“Creio em Deus-Pai, todo poderoso (...)”
Ao anjo da guarda	“Santo anjo do senhor, meu zeloso (...)”
<i>Louvor: Glória ao pai</i>	Glória ao pai, ao filho ao espírito santo...
Ofício da Imaculada Conceição da Virgem Maria*	“Deus vos salve Virgem, Filha de Deus Pai! (...)” (depois dessa introdução do ofício, há a inserção de dois trechos do Terço Caipira (Glória e Jaculatório) e depois retorna para o ofício)
Ladainha de Nossa Senhora*	Em latim: “Kýrie, eléison/ Kýrie, eléison (...)”
Salve-Rainha*	“Salve-Rainha, mãe da misericórdia (...)”
<i>Oferecimento</i>	Feito por seu Camilo, em latim. É a única participação masculina na reza.
<i>Oferecimento</i>	
Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
<i>Oferecimento</i>	
Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
<i>Louvor: Glória ao pai</i>	Glória ao pai, ao filho ao espírito santo...
Bendito para antes do Senhor Deus*	“Maria, mãe de graça/ mãe da misericórdia/ livrai-nos do inimigo (...)”
Bendito da cruz*	“Meu Jesus, me encomendou (...)”
Senhor Deus*	“Senhor Deus, misericórdia! (2x) Senhor Deus, pequei, Senhor, misericórdia! (2x) (...)”
<i>Oferecimento</i>	
Oração do anjo da guarda	“Meu anjo da guarda que andou junto comigo (...)”
<i>Oração desconhecida</i>	“Quem falar no nome dessa senhora agora (...)”
Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
O sonho de Nossa Senhora	“Quem quiser ouvir e aprender o sonho de Nossa Senhora (...)”

Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
<i>Bendito bateu asa o galo</i>	“Bateu asa o galo no primeiro dia (...)”
Bendito pedindo chuva	“Senhora Santana foi subir ao morro (2x) (...)”
<i>Dai-nos a bênção*</i>	“Dai-nos a bênção, ó virgem mãe, penhor seguro (...)”
Oração da noite	“O meu senhor Jesus Cristo, filho da Virgem Maria, me acompanhai (...)”
<i>Oração desconhecida</i>	“Vós que labutai na glória (...)”
Encerramento	Pelo Sinal, Sinal da Cruz, “Louvado seja nosso senhor Jesus Cristo (...)”
Canto	“Vamos cantando com muita alegria (...)”

- * Todas essas orações são rezadas também na folia, na mesma versão;
- Todas as **orações em vermelho** foram identificadas nos estudos do padre Souza (1989) em várias versões diferentes. Essas orações, segundo o padre, foram criadas pelo povo;
- Todas as **orações em negrito** estão registradas no Manual da Paróquia (1950) e na Porta do Céu (2006) e são consideradas próprias da Igreja Católica, como o louvor “Glória ao pai”, que está apenas no manual. O “Ofício da Imaculada Conceição da Virgem Maria” tem versão e até nome diferente em cada publicação, mas o que mais se aproxima do que foi rezado está no site da Comunidade Católica Shalom¹⁵;
- Os **oferecimentos** são falas destinadas às santidades e têm diversos fins, como pedir pelas almas do purgatório ou por um devoto específico. São momentos livres e não exclusivos da cabeceira;
- Não encontrei nenhuma referência escrita do “**Bendito bateu asa o galo**”, assim chamado por Malvina, filha de dona Pulu. Já o “**Dai-nos a bênção**” há registros de várias versões, mas a que mais se aproximou desta reza é o que está no livro digital Mês Mariano de 2021, do Santuário de São Francisco das Chagas de Canindé (CE)¹⁶;
- O “**Terço Caipira**” foi encontrado apenas no blog da paróquia Santa Teresinha do Menino Jesus, de Mogi Guaçu (SP)¹⁷;

A Folia de Nossa Senhora do Livramento

Desde a promessa de sua tia-mãe Senhorinha, em 1987, a folia comandada por Rê, cujo pai é irmão da mãe de dona Pulu, inicia na manhã do dia 31 de janeiro com a saída de 12 foliões, preferencialmente, em giro pelo Jataí e Barreiro do Guará. O ponto de partida e de chegada da folia é a casa de Rê, no Jataí. Ele é o promesseiro, alferes da bandeira e recolhe as esmolas para a realização do almoço coletivo. No dia 2 de fevereiro, Dia de Nossa Senhora do Livramento, os foliões retornam ao ponto de partido para encerrar o giro. O samba de chula invade a sala, anima o festejo e coloca alegria nos corpos que cantam,

¹⁵ Disponível em: <<https://comshalom.org/8-motivos-para-rezar-o-oficio-da-imaculada-conceicao/>>. Acesso em: 21 de novembro de 2022.

¹⁶ Disponível em: <<https://santuariodecaninde.com/noticias-acontece/acesse-o-livro-digital-do-novenario-de-no-ssa-senhora-2021/>>. Acesso em: 23 de novembro de 2022.

¹⁷ Disponível em: <<http://paroquiasantateresinhamogiguacu.blogspot.com/2013/06/terco-caipira.html>>. Acesso em: 21 de novembro de 2022.

dançam e bebem. É o movimento que antecede a reza e faz a sala girar. Por volta de meio-dia, começa o ritual da reza. Nesse dia, precisamente 2 de fevereiro de 2017, seu Né de Teodósio e dona Ana encabeçaram a reza o tempo todo ajoelhados. Na hora da ladainha de Nossa Senhora, como obrigação da promessa, Rê se ajoelha com uma vela na mão, uma toalha na cabeça e um pequeno quadro com a imagem de Nossa Senhora do Livramento sobre a toalha, segurado por Rosanea, sua companheira. Encerrada a reza, todos saem em procissão ao redor da casa, seguidos pelos foliões, que deixam um rastro musical nesse movimento circular pontuado por estouros do foguetório. Na reza desse dia, identifiquei a seguinte estrutura:

Estrutura da reza da Folia de Nossa Senhora do Livramento (02/02/2017)	
Nome da oração e outros elementos do ritual	Ações, trechos iniciais e observações
Abertura	Pelo-sinal, Sinal da Cruz, fala inicial e Ato de Contrição
<i>Oferecimento da reza</i>	
Credo*	“Creio em Deus-Pai, todo poderoso (...)”
Ofício da Imaculada Conceição da Virgem Maria*	“Deus vos salve Virgem, Filha de Deus Pai! (...)” (depois dessa introdução do ofício, há a inserção de dois trechos do Terço Caipira (Glória e Jaculatório) e depois retorna para o ofício)
Ladainha de Nossa Senhora*	Em latim: “Kýrie, eléison/ Kýrie, eléison (...)”
Salve-Rainha*	“Salve-Rainha, mãe da misericórdia (...)”
<i>Oferecimento</i>	Feito por seu Né de Teodósio, em latim. É diferente do oferecimento em latim feito por seu Camilo na reza do altar.
<i>Oferecimento</i>	
Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
<i>Oferecimento</i>	
Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
<i>Oferecimento</i>	

Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
<i>Oferecimento</i>	
Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
<i>Oferecimento</i>	
Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
Louvor: Glória ao pai	“Glória ao pai, ao filho ao espírito santo (...)”
<i>Pedido de graça: Ó meu Jesus</i>	“Ó meu Jesus, perdoai-nos, livrai-nos do fogo do inferno (...)”
Lembraí-vos	“Lembraí-vos, ó puríssima Virgem Maria (...)”
<i>Preces</i>	“Santa Maria socorrei os pobres (...)”
Bendito de nossa Senhora do Livramento	“Nossa Senhora do Livramento, padroeira forte (...)”
Dai-nos a bênção*	“Dai-nos a bênção, ó virgem mãe, penhor seguro (...)”
Bendito para antes do Senhor Deus*	“Maria, mãe de graça/ mãe da misericórdia/ livrai-nos do inimigo (...)”
Bendito da cruz*	“Meu Jesus, me encomendou (...)”
Senhor Deus*	Trecho: “Senhor Deus, misericórdia! (2x) Senhor Deus, pequei, Senhor, misericórdia! (2x) (...)”
Encerramento	Pelo-sinal, Sinal da Cruz, “Louvado seja nosso senhor Jesus Cristo (...)”
Canto	“Vamos cantando com muita alegria (...)”

- * Todas essas orações são rezadas também na folia, na mesma versão;
- As **orações em vermelho** foram identificadas nos estudos do padre Souza (1989) em várias versões diferentes. Essas orações, segundo o padre, foram criadas pelo povo;
- Todas as **orações em negrito** estão registradas no Manual da Paróquia (1950) e na Porta do Céu (2006) e são consideradas próprias da Igreja Católica. O “Ofício da Imaculada Conceição da Virgem Maria”, como já foi dito, tem versão e até nome diferente em cada publicação, mas o que mais se aproxima do que foi rezado está no site da Comunidade Católica Shalom¹⁸;
- Os **oferecimentos** são falas destinadas às santidades e têm diversos fins, como pedir pelas almas do purgatório ou por um devoto específico. São momentos livres e não exclusivos da cabeceira;
- O “**Terço Caipira**” foi encontrado apenas no blog da paróquia Santa Teresinha do Menino Jesus, de Mogi Guaçu (SP)¹⁹;

¹⁸ Disponível em: <<https://comshalom.org/8-motivos-para-rezar-o-oficio-da-imaculada-conceicao/>>. Acesso em: novembro de 2022.

¹⁹ Disponível em: <<http://paroquiasantateresinhamogiguacu.blogspot.com/2013/06/terco-caipira.html>>. Acesso em: 21 novembro de 2022.

- A oração “**Lembrai-vos**” está registrada no site do Vatican News, da Biblioteca Apostolica Vaticana²⁰;
- Informações sobre “**Dai-nos a bênção**” está na tabela anterior.
- Não consegui localizar registro do “**Bendito de nossa Senhora do Livramento**”.

3. A alma

Identificar cada oração, escutar uma, duas, três ou mais vezes, separar as vozes das palavras, pesquisar por frases até chegar a essas estruturas me fizeram refletir sobre como essas rezas circulam na vida das pessoas dessas comunidades rurais de Canápolis (BA) e como elas agenciam essa relação devocional com o sagrado. Essas manifestações são lugares de encontros. Encontros de saberes, memórias, histórias, afetos, idades, gêneros. É o lugar da partilha, da mescla, dos modos singulares e plurais de viver. Ali eles se desfrutam, experimentam da convivência, diminuem a distância dos corpos para o abraço e o cumprimento, para o riso e o olhar acanhadamente contente, para as falas divertidas e as agitações das brincadeiras. Pedir, agradecer, rezar, estar juntos! – esse é o lugar dessas manifestações sagracionais espetaculares, dessas rezas espetaculares, desses corpos ancestrais, das encruzilhadas dos saberes e da ressignificação dos objetos do domínio religioso colonial. É o lugar de revisitar o passado, de invocar a sabedoria dos antigos e ser contemporâneo.

Faço essas reflexões e penso na elaboração dessas estruturas e o que elas podem nos indicar sobre cada reza e manifestação. Há rezas inteiras, enxertos, pedaços, oferecimentos e passagens até se concluir a arquitetura de cada ritual. Penso em como essas estruturas foram concebidas e o que elas podem nos dizer, a partir da forma de apreensão desses saberes sagracionais por dona Pulu e seu Né de Teodósio. Penso nas orações criadas pela Igreja Católica e pelo o povo. E penso também em como os documentos oficiais de governo reconhecem essas manifestações sagracionais.

Quando perguntei a seu Né de Teodósio como essas rezas se estruturavam, ele citou o Manual da Paróquia. Lá “continha a leitura de cada festa religiosa”, cujos rituais constituíam-se da primeira leitura, evangelho e reflexão. Essa modelo, no entanto, não corresponde às estruturas identificadas das rezas do altar e da folia nos anos pesquisados. Editado pela primeira vez em 1929, no Rio de Janeiro, este manual com textos em

²⁰ Disponível em: <<https://www.vaticannews.va/pt/oracoes/lembrai-vos.html>>. Acesso em: 22 de novembro de 2022.

português e em latim deve ter feito um longo trajeto até começar a circular entre seu Né de Teodósio e outros poucos são-franciscanos precariamente alfabetizados no território.

Agora, quero destacar uma sequência de orações seguida de um oferecimento que acontece igualmente nas duas rezas. A reza da Ladainha de Nossa Senhora, em latim, é seguida da Salve-Rainha cantada no mesmo ritmo; depois, vem um oferecimento feito em latim e o encerramento com as rezadeiras cantando “amém” duas vezes, e “Jesus” duas vezes, em uma escala sonora que sobe e desce suavemente. No altar, o oferecimento é feito por seu Camilo, na única participação masculina na reza; na folia, seu Né de Teodósio é quem o faz. Cada oferecimento tem sua própria estética sonora, seu próprio latim, sua própria melodia e sua própria fé. Para seu Né, isso é resultado da experiência do viver de cada um:

A gente sabe que num tem quem sabe das coisa tudo afundo, mas um pouquinho que suber é bom a gente praticá. E aí é o que acontece com nós (eu, Camilo), nós somos parente, um parente meio longe mas somos parente, e sempre toda vida nós seguimo a doutrina da Igreja Católica.

Para seu Né de Teodósio, a sua relação com o sagrado se baseia na doutrina católica, independente de a Igreja participar daquelas manifestações. Em vários momentos, sobretudo nos oferecimentos, ele faz referência à Igreja Católica Romana, ao papa e aos sacerdotes. Discurso que vem de uma experiência religiosa formal, mesmo que tenha sido forjada no aprendizado oral.

Já dona Pulu, foi diferente. É como se ela tivesse nascido e crescido dentro de sua avó e das outras rezadeiras. Foi criada no Altar. Nasceu nele, por assim se dizer. O aprendizado foi orgânico. Assim, herdou aqueles saberes através do sangue, do espírito e da ancestralidade.

Em 2015, durante uma pesquisa bibliográfica sobre a religiosidade do território, encontrei o seguinte texto no Plano Territorial de Desenvolvimento Sustentável (PTDS): “a presença da igreja católica na região foi deficiente, levando os princípios católicos a serem desnaturados nas classes mais baixas, dando origem a credices e superstições” (BRASIL, 2010, p. 27). Já me debrucei muito sobre esse texto. O documento coloca claramente as pessoas que compartilham desses saberes no lugar do subalterno, no lugar daquele de deforma, seja por preconceito, discriminação, gênero ou racismo. Ao usar e ressignificar vários elementos do devocionário católico colonial português para responder “às necessidades espirituais e sociais do povo na sua vida” (VELOSO, 1995, p. 65), eles desnaturalizaram “os princípios católicos”.

Tidas como manifestações desnaturadas, elas também são chamadas de manifestações do catolicismo popular. Talvez para diferenciar do catolicismo que pertence a uma classe superior, o oficial. Na prática, é apenas um eufemismo estratégico colonialista para continuar com a dominação. Ou seja: não é oficial, mas não deixa de ser católico (catolicismo popular).

Aparentemente seu Né de Teodósio vê essas rezas como manifestações católicas. Já dona Pulu, “Deus é quem sabe”. Não sei. Prefiro não chamá-las de manifestações do catolicismo popular, porque entendo que há nelas outras marcas sagracionais de matrizes estéticas diversas, históricas, sociais, ancestrais. A essas manifestações, que abrem fendas para o diálogo com um *eu* invisível, para um sagrado encantado através de corpos em estados alterados transbordando de fé; a essas duas manifestações extracotidianas que sacodem a dormência do Jataí em festejos, eu prefiro chamá-las apenas por Altar do menino Deus e Folia de Nossa Senhora do Livramento.

Amém.

Referências

BIÃO, ARMINDO JORGE DE CARVALHO. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador (BA): P&A Gráfica e Editora, 2009.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA) Plano Territorial de Desenvolvimento Sustentável (PTDS). Bahia, novembro de 2010. Disponível em: <http://sit.mda.gov.br/download/ptdrs/ptdrs_qua_territorio015.pdf>.

FRANCA, MONS. LEOVIGILDO. **Manual da Paróquia**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes Ltda., 1950.

MARTINS, LEDA. (2003). **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras (PPGL-UFSM), org. Tania Regina Taschetto. Santa Maria (RS), n. 26, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/issue/view/647>>. Acesso em: 23 de novembro de 2022.

PORTA DO CÉU. **Devocionário popular composto pelos Padres Missionários Filos do Imaculado Coração de Maria**, 31ª edição. Bom Jesus da Lapa (BA): Gráfica Bom Jesus, 2006.

SOUZA, JOSÉ EVANGELISTA DE. **Raízes e histórias: a saga de viver – A religião do povo**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, v. 1, 1989.

VELOSO, JORGE DAS GRAÇAS. **A visita do divino**. Brasília (DF): Thesaurus, 2009.

DONA MARIA: UM PAI NOSSO, QUATRO AVE MARIAS REFLEXÕES SOBRE PROCESSO DE CRIAÇÃO A PARTIR DA REZA DO MAU-OLHADO

Helena Norberto Santos Neta¹

RESUMO

O presente relato é um processo de criação em dança entre os bordados, rezas e ritos de minha bisavó "Dona Maria", a partir da cultura popular das rezadeiras abrindo assim um olhar que rompa com as dicotomias, me provocando uma abertura para a reflexão e o debate sobre o "mau-olhado" do corpo que é lançado e como vencer esse quebrante de forma política e pensar no corpo como patuá sendo a sapiência corpórea inscrita no movimento da reza. A partir desse encontro vivo das transversalidades de saberes, em que o espaço e o tempo constroem, formam e criam novas poéticas em dança corporificada do rito da benzeção. O estudo defende uma bricolagem metodológica a partir da Pesquisa Baseada na Prática (Amoroso, 2019), da Escrivência (Conceição Evaristo), e de proposições experimentais da etnocologia como o dispositivo Skênos (Amoroso, 2021). A poética desse processo criativo em dança abre interlocução com alguns pensamentos afro-centrados (Martins, 2001) referentes ao entendimento de um corpo memória, no qual o tempo todo atualiza o passado no presente e (re)afirma valores historicamente invisibilizados. **Palavras-Chaves:** Dança; Cultura Popular; Processo de Criação; Rezadeira.

ABSTRACT

This report is a creation process in dance between the embroidery, prayers and rites of my great-grandmother "Dona Maria", from the popular culture of the mourners, thus opening a look that breaks with the dichotomies, causing me an opening for reflection and the debate about the "evil eye" of the body that is launched and how to overcome this breaker in a political way and think of the body as luck charm being the corporeal wisdom inscribed in the movement of prayer. From this living meeting of transversalities of knowledge, in which space and time build, form and create new poetics in embodied dance of the rite of blessing. The study defends a methodological bricolage based on Practice-Based Research (2019), Writing (Conceição Evaristo), and experimental propositions of ethnocology such as the Skênos device (Amoroso, 2021). The poetics of this creative process in dance opens dialogue with some Afro-centered thoughts (Martins, 2001) referring to the understanding of a body of memory, in which the past is constantly updated in the present and (re)affirms historically invisible values.

Keywords: Dance; Popular culture; Creation process; Healer.

Neste artigo apresento relato de experiências que trazem reflexões sobre "quem sou eu"? Me vejo na intercessão, na encruzilhada de muitos encontros, mulher negra, artista da dança, filha de professora, bisneta de rezadeira, minha trança não está só na cabeça, mas na constituição do meu ser, sou "[...] uma trança de gente, igualzinho a quando faço uma trança no meu cabelo, divido em três partes e vou cruzando uma com as outras, a parte de mim mesma," (MACHADO, 1990, p.40). Estas reflexões vêm emergindo desde 2017, na disciplina de "Danças do Brasil" ministrada pela Prof^a Me. Edeise Gomes, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), em que pude conhecer um pouco

¹ Bolsista pela CAPES do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANCA) da Universidade Federal da Bahia.

sobre manifestações culturais brasileiras, que foi o universo inspirador na busca de conhecimento e início da investigação, onde os saberes e fazeres desses espaços ampliaram possibilidades e questionamentos ao saber das culturas que existiam na minha tradição familiar e assim, mergulhei em uma pesquisa individual, quando me entrelacei com a infância e as vivências com minha Bisavó (Dona Maria), a rezadeira.

Digo que dentro dessas andanças pude ter oportunidades de encontros, além de variados saberes entre a academia, atividades fora da universidade e o meu cotidiano, que comungavam e caminhavam juntos na construção e compreensão de minha dança a partir do processo investigativo etnográfico e ancestral, onde o conhecimento da minha construção familiar identitária, o reconhecimento dos saberes indo no local de minha infância ao fazer visitas, entre chás e conversas, com meu avô materno e minha mãe para investigar esta história, chegando nesse território com trocas e atravessamentos, a partir da oralidade, via neles uma condição humana ligada a reverência aos seus ancestrais, presentes nas práticas cotidianas.

Nestas lembranças quando me lanço este desafio, reconheço que os trajetos são contributivos, pois há uma contenção de tempo e local que envolve o ato criativo da minha escrita, essas trocas ativou os aprendizados que tive com Bisa Maria e começaram a despertar um olhar para meu corpo e as relações dessas trocas de descobrir e percorrer o conhecimento e o reconhecimento de um corpo imerso de reza de história e tradição e visitar um lugar conhecido de ritos aprender os chás e banhos que acalentam as mazelas e abrir caminhos que adentram à memória corporal nesse tempo espiralar², que aguça por visitar no meu corpo os gestos, costumes e cuidados que Bisa tinha, se fazendo presente, na ritualização da cura e da benzeção³, em que esses costumes se fazem presentes numa encruzilhada que constrói nossa relação com ensinamentos que perpassam o tempo e são corporificados de recordações dela fazendo o ritual de seus banhos com os ramos e folhas e quando rezava o quebrante do mau-olhado⁴ do corpo.

² Tempo espiralar é o tempo espaço, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados (MARTINS, 2001, p. 79).

³ Na cultura popular das rezadeiras, ela é considerada uma forma de promover cura de doenças em pessoas para cada mal. O ato de benzer, também chamado de “rezar”.

⁴ O mau-olhado lançado propositalmente é chamado de quebranto e a rezadeira/benedeira explica que pode ser direcionado através de magias e feitiços.

Há pessoas que dispõem de grande poder ou força magnética. Geralmente essa força reside nos olhos e daí a teoria do *mau-olhado*. Quem não tem, por acaso, encontrado certa pessoa que, ao lhe ser apresentada, desde logo grandemente nos impressiona pela força do seu olhar e faz sentir esquisitas sensações? Muitas vezes, em uma reunião, os olhos humanos são levados, atraídos irresistivelmente por

Eu me recordo quando ela rezava e passava o ramo molhado na pessoa em forma de cruz fazendo o gesto da Santíssima Trindade batendo o ramo na cabeça, na barriga e nos ombros. Esse gesto é disparador, é memória, é meu patrimônio imaterial. E ao corporificar os ritos que trago de minhas memórias, me encontro com o texto de AMOROSO (2019), sobre a permanência destes ritos no processo de criação, em minha pesquisa e que não deixo explícitos no solo, pois o meu território é diferente do território em que Dona Maria rezava, o meu lugar é ser símbolo/representar um patrimônio imaterial, que busco em minha Ancestralidade.

Nesse sentido, defendo que seria possível inclusive o desaparecimento do passo na materialidade da dança criada permanecendo fantasmagoricamente, imaterialmente no processo de criação. Descontinuidades e ambivalências são parte do processo de sobrevivência (AMOROSO, 2019, p.479).

No mesmo ano de 2017 comecei a experimentar o processo criativo com alguns laboratórios através da disciplina “Composições de Solos” ministrado pelo Profº. Me. Luiz Thomaz Sarmiento que teve um caminho metodológico com estímulos de jogos de improviso que foram primordiais para o experimento de movimentações da Cultura Popular das Rezadeiras, as movimentações que vinha experimentando fazia parte de minhas lembranças que tinha com minha bisavó principalmente do ato da reza que se presentifica em homenagem e saudação, trazia uma riqueza ao meu imaginário que muitas vezes resultava em uma variação de gestos inspirados no que acreditava e dialogava com a presentificação de minha Bisavó.

outro humano olhar. Sem explicação, sente-se preso, e não consegue livrar-se dele. É a força do olhar. Pois bem, há o olhar que além de fixar e penetrar, consegue secar, paralisar e até matar (SÃO CIPRIANO, p. 2009, 117).

1. Dispositivo Skènos



Figura 1. Imagem representa o dispositivo skènos criado pela professora Daniela Amoroso.

Fonte: criação da autora.

Neste caminho de pesquisa e investigações em 2019 dentro da disciplina “Pluralidades Culturais” com a Prof^a.Dra. Daniela Amoroso que me fez ampliar esse espaço de criação, quando ela traz o dispositivo CasaSkènos⁵ é procedimento metodológico para criação em dança é o corpo que vai a campo que reconhece e ressignifica elementos para iniciar e estimular a pesquisa das vivências a partir da imersão direta na comunidade e tivemos uma proposta pela professora Daniela Amoroso de experimentar esse dispositivo na feira de São Joaquim⁶, nos apresentou um desenho semelhante a uma casa com cinco pontas e cada ponta tinha um componente: pessoa, gesto, cores, cheiro e som, como disparadores criativos como composição para desbravar um caminho no lugar indicado, onde poderíamos acessar e estimular a pesquisa tanto em momentos cotidianos quanto nos rituais da realidade dessas pessoas.

A estrutura desse dispositivo estabelece uma organização de predisposição à atenção aos elementos de observação em campo. É dispositivo de referência para iniciar e estimular a pesquisa na comunidade, mas que possibilita aberturas, ampliações e aprofundamentos dos elementos determinados e outros que se apresentam na vivência em si (Córdova, 2019, p.47).

⁵ Skènos é a referência etimológica da palavra etnocenologia. Ceno deriva de skènos e significa corpo. O corpo que em sua integridade elabora gestos, danças, modos de mover que nos chamam atenção pelo modo de se organizar. Em Dança, nos moldes do nosso procedimento metodológico, a pesquisa de campo voltada para a criação, skènos se torna dispositivo de pesquisa. É o corpo relacional que vai a campo e que reconhece e ressignifica elementos estéticos próprios de um grupo (etnicidade) em processos de criação (AMOROSO, 2019, p. 6-7).

⁶ A maior feira livre de Salvador, Bahia, sendo a mais tradicional para a população de baixa renda, não só dos soteropolitanos como do recôncavo baiano. Localizada na Cidade Baixa entre a Baía de Todos os Santos e a Avenida Oscar Pontes, no bairro do Comércio.

Nessa imersão na feira de São Joaquim em Salvador foi o momento de pausar meu corpo em observação daquele espaço e comecei a estabelecer uma conexão com minha pesquisa e algumas práticas corporais daquelas pessoas como as senhoras que vendiam as ervas, um homem mexendo um tacho e senhoras debulhando feijão verde, cada um com sua narrativa, acessava a minha memória, imagens, signos, movimentos e espaços que transcorriam em meu corpo pois reconhecia singularidades dessa experiência que se ligavam a minha, me reconhecendo naquele lugar, com idas à feira com minha mãe ou minha bisa quando trabalhavam e ficavam debulhando feijão, me faz refletir que mesmo em diferentes chãos, meu corpo reverbera o acesso à lembrança e que muitas vezes isso é renegado como conhecimento, mas percebia naquele momento uma recriação histórica de corpos que dançavam sem separar o corpo da produção de saberes, mantendo as estruturas dos rituais do trabalho e cuidados ao passar seus ensinamentos que partiam da própria cultura diária ou cotidiana.

E nessa a possibilidade de experimentar em outros chãos/solos essas influências se agregarem na minha movimentação quando penso em dança, pois somos envolvidos nesses espaços ritualizados do povo que carrega no seu chão e seus saberes de vida, como Lepecki (2003) reflete sobre a colonização na construção do corpo a partir do chão que a dança pisa, retrata que este na dança repete os moldes da colonização, pois aparece liso para os bailarinos não considerando as frestas, os buracos e suas inconstâncias. E relaciona esta imposição do chão terraplanado a necessidade que o sistema tem em esconder as mazelas da sociedade, de esconder o racismo, o machismo, e toda forma de preconceito, não escutando estes abismos sociais e nessas perspectivas vejo a importância da reza do mau-olhado nesses espaços pois é uma forma de sobrevivência e existência diante desse “carrego colonial”⁷ trazendo assim a minha escrevivência como diz Conceição Evaristo (2020).

“Escrevivência não está para abstração do mundo e sim para a existência para o mundo-vida. Um mundo que busco aprender, para que eu possa, nele, me autoinscrever, mas com a justa compreensão de que a letra não é só minha. Por isso, repito uma pergunta reflexiva, que me impus um dia ao pensar a minha escrevivência e de outras.” (p.35).

Assim, tenho buscado autoinscrever no corpo com os solos propostos, no intuito de não esconder e buscar adequações e soluções para as frestas que ele me propunha, mas

⁷ A colonialidade como *carrego colonial*, ou seja, a má sorte e o assombro propagado e mantido pelo espectro de violência do colonialismo (RUFINO, 2019.p.13).

trazer teias de conexões, de informações com as que o corpo interage no momento de uma experiência ancestral/comunitária é a principal forma de construção de conhecimento proposto pela cultura de matrizes africanas. O Corpo é a memória dinâmica de mitos e ritos tradicionais utilizados como construtores de identidade e resistência, é a unidade mínima para qualquer aprendizagem e a unidade máxima para qualquer experiência (OLIVEIRA, 2007).

Proponho enxergar outras epistemologias com essas vivências aquelas que fazem parte de nós, mas ainda não são vistas nem consideradas como conhecimento. Trazendo conhecimentos transdisciplinares em que trago o disparador criativo Corpo-Patuá imerso com a reza, o movimento, a folha, a água, a ancestralidade e o ambiente comunguem em uma única sintonia de forma híbrida e compreendam outras possibilidades de se enxergar a dança e sua produção de conhecimento. Carrego comigo um formato sensível e cinestésico neste processo em que D. Maria, minha Bisavó, se presentifica em meus movimentos.

2. Corpo-Patuá

Partindo da experiência de campo com esse dispositivo CasaSkénos, comecei a reflexionar o olhar para meu corpo investigando no mestrado o disparador criativo corpo-patuá, a imagem poética e cinestésica baseadas nas memórias com minha bisavó quando eu carregava um amuleto no meu pescoço feito por ela para me dar proteção e como ela dizia, a reza do mau-olhado será sua estrela guia e pensar nessa reza é oferecer diálogos críticos onde corpo e cultura sejam encarados com relevância e acompanhados de saberes que foram aprendidos, porém sucumbiram às relações de poder colonialistas em relação aos nossos corpos e como vencer esse quebrante de forma política a partir desse encontro vivo das transversalidades de saberes e criar novas poéticas em Dança corporificada do rito da benzeção.

Para entendermos um pouco mais sobre patuá e a investigação que venho propondo é importante sabermos que antes ele era denominado de bolsas de mandinga conhecidos na cultura africana ocidental e central, que eram pequenas bolsas de panos que continham elementos para fortalecer e manter o corpo fechado de doenças. Esse objeto veio para Bahia no século XVIII dentro do sistema escravocrata e esses amuletos ajudavam na proteção do corpo. Para retratar sobre este assunto vou dialogar com a Prof^a.Dr^a. Laura de

Mello e Souza⁸ que é pioneira na análise de fontes inquisitoriais que abordam bolsas de mandinga, a autora discorre sobre o assunto em sua aula.

As bolsas de mandinga eram utilizadas durante todo o império português da Bahia a Madeira de Mazagão ao Norte da África até a Índia portuguesa. Eram pequenas bolsas de pano ou de couro que continham materiais variados próprios ao mundo cultural africano, mas também ao universo católico o catolicismo se torna presente nessas regiões da África desde o século XV por meio da catequese (SOUZA, 2016)⁹.

Percebe-se que a influência do catolicismo nas religiões de matrizes africanas e de matrizes indígenas é encontrada em diversos símbolos e elementos culturais e quanto mais acessamos essas camadas de nossas histórias começamos a trazer reflexões sobre nossas culturas em movimento a partir de cada realidade vivida de descorporificação desses saberes. Assim, busco a compreensão de conhecer sobre o patuá que carregava comigo na perspectiva de mundo e lugar do conhecimento de maneira transversal conectando reza, corpo e cultura e os atravessamentos que foram provocados pelas formas de existir das culturas colonizadas.

Nessas movências e reflexões proponho enxergar outras epistemologias, aquelas que fazem parte de nós me guiando pelo encantamento em uma perspectiva de reconstruir a partir da memória social, os saberes aprendidos, tendo a rezadeira Dona Maria minha bisavó e seus ensinamentos me guiando pela reza do mau-olhado sendo ela que carrego no meu corpo-patuá de referência para este estudo com sua sapiência e mandinga como diz Kassandra Muniz.

“[...] a linguagem como mandinga germina e brota, dizendo sobre mim e sobre nós. Mandinga, para mim, é uma teoria. É um conceito negro-epistemológico. A mandinga tem a ver com estilo, ginga, com as feitiçarias do corpo e ginga, com as feitiçarias do corpo[...]” (MUNIZ, 2019, p.281).

Vendo o corpo-patuá como disparador criativo e que dentro dele vejo a minha coluna vertebral como as contas dos terços da minha bisavó e os movimentos de circularidades quando acontece a reza do mau-olhado o quebrante se faz presente carregando dentro

⁸ Nasceu e estudou em São Paulo, foi docente do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo desde 1983, encontrando-se aposentada desde agosto de 2014. Desde setembro de 2014, ocupa a cátedra de História do Brasil na Universidade de Paris IV - Sorbonne. Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (1975), mestrado em História Social pela Universidade de São Paulo (1980), doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (1986) e Livre-Docência em História Moderna pela Universidade de São Paulo (1993). Foi Chefe do Departamento de História entre 1999 e 2001.

⁹ Aula inaugural do Programa História Social, da Universidade de São Paulo (USP) em 25 de Abril de 2016 - Bolsas de Mandinga: história e historiografia.

dele outros disparadores. Terço, folhas, capoeira, chão, água, árvores foram os principais processos vivenciados neste período de pesquisa.

3. Disparadores criativo do meu corpo-patuá

Proponho no meu processo criativo que venho dando continuidade a partir do meu corpo-patuá, onde eu carrego a sapiência das mandingas para quebrantar o mau-olhado e os olhares colonizadores diante das nossas culturas em que a imagem poética e cinestésica baseadas nas memórias com minha Bisavó se presentifica em meus movimentos. Busco o conceito de encruzilhada em dança de Edeise Santos (2017). Pois, esta propõe que as diferentes tradições culturais, vivências etnográficas, experiências pessoais e disparadores criativos se cruzem e tornam-se encruzilhadas em dança no ato da experimentação corporal, transitando da cultura popular para a cultura universitária. Assim, Edeise Santos (2017) afirma que encruzilhada em dança “É um espaço para reflexão, no fluxo das informações no corpo dos alunos, da cultura popular para a cultura universitária da dança” (SANTOS, 2017, p.86)

Nesse sentido esta experiência criativa proporciona uma reflexão sobre a transição da cultura popular para a cultura universitária, dialogando com minha pesquisa e com reflexões nos processos de produção em dança, baseados nos mergulhos autoetnográficos que proponho.

E com as proposições experimentais da etnocenologia com o dispositivo CasaSkênos de Daniela Amoroso (2019), na qual propõe procedimento metodológico de vivência de campo para criação. Dessa maneira Amoroso (2021), aborda que a " CasaSkênos" enquanto dispositivo de pesquisa nos auxiliava como modo de estimular a percepção com fins de elaboração artística. Não se tratava de um dispositivo para captar a realidade nem para expormos nossas individualidades, tratava-se de um dispositivo relacional aos moldes do entendimento construtivista” (AMOROSO, 2021, p.56).

4. O que carrego no meu corpo-patuá?

Ancestralidade

Esse disparador é base para todo o processo de investigação coreográfica, pois, na construção de uma busca poética da tradição sobre Bisa Maria, o corpo que busco trabalhar

durante todo o processo e ressignificar com essa pesquisa, trazia uma riqueza ao meu imaginário que muitas vezes resultava em uma variação de gestos inspirados no que acreditava e dialogava com a presentificação de minha bisavó e este imaginário foi alimentado por todos os outros disparadores. Ao realizar a leitura de “Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação” escrita pela Prof. Inacyra Falcão (2006), em que ela parte de uma proposição pluricultural em dança, onde a tradição manifesta-se como aportes para um processo criativo. Me deu bases junto ao direcionamento de minha orientadora no mestrado a trazer os meus contextos e vivências do passado e das culturas populares como pontos de partida para processos criativos em dança.

Nestas perspectivas de ir ao encontro de memórias passadas, investigar minha história pessoal, tornando fonte de investigação o saber quem eu sou, concebia o receio de que muitas vezes essa investigação pudesse ser dolorosa, porém essencial para a coleta das informações de investigação autoetnográfica, porém evoluiu com o amadurecimento de minhas relações, ao refazer um caminho de deslocamento e de encontros, expondo minha fragilidade e fortaleza. A cada passo dessa pesquisa me traz uma maior segurança na vida, talvez por ir mais afundo em quem eu sou, acredito que quanto mais nos conhecemos mais seguros nos tornamos ou seja;

[...] percebi a importância e o sentido do aterramento de ir a fundo a nossas histórias, nossa ancestralidade e nosso contexto (que também é o chão onde pisamos), compreendendo que quanto mais aterrado somos mais empoderados nos tornamos [...] (SANTOS.2017, p. 125).

Disponho um território criativo que transita a partir das experiências de uma pesquisa histórica de vida, buscando uma interpretação do entendimento do corpo em cada gesto e na construção de cada troca de experiência. Neste encontro de reconhecimento e dialoga também com as reflexões da autora Najmanovich (2001) que traz a importância de nos mostrar o sujeito e o lugar da enunciação, em que o corpo emerge da nossa experiência social e histórica, entendo que a partir de uma investigação de vida pessoal nos reconhecemos como sujeitos provenientes em discursar suas histórias como fontes de pesquisa e que não podemos esquecer aquilo que nos constitui pois os conhecimentos sobre nós é um saber de formação do sujeito.

[...] O corpo não é uma identidade segregada do mundo, do outro, de deus. O Corpo é equivalente à natureza e ao espírito. [...] O corpo é o emblema daquilo que eu sou, e o que eu sou é um construto da comunidade. [...] O corpo é um texto aberto para a leitura de quem o vê. O escritor é a comunidade. Portanto, meu corpo não é meu, mas um texto coletivo. [...] O corpo é um vestígio dos valores civilizatórios do grupo que nele escreve e nele se reconhece. O corpo social é a extensão do corpo individual (OLIVEIRA, 2007, p. 124).

Neste sentido, trazer o pensamento da ancestralidade como uma forma de existir, educar e criar é a proposta. Dessa maneira temos o corpo como memória para entender que ele faz parte de um contexto cultural e social que construímos nas ações cotidianas, a partir de nossos costumes e refletem em nossos comportamentos, um entendimento de corpo onde a multiplicidade de saberes apresenta uma relação dialógica para coexistirem junto a tradição, os ritos, as cosmologias¹⁰, às influências contemporâneas, relacionadas ao entendimento de ancestralidade e a compreensão do corpo como sujeito.

Referências

_____. **Aula inaugural do Programa História Social, da Universidade de São Paulo (USP) em 25 de Abril de 2016** - Bolsas de Mandinga: história e historiografia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cBDjl_Yy3S8&t=2s>. Acessado em: 08 de julho de 2022 às 08:00.

AMOROSO, DANIELA MARIA. **Dança-Educação e Etnocologia: uma reflexão sobre as práticas didáticas de criação a partir das danças populares brasileiras**. Livro de Atas, Seminário Internacional Descobrir a Dança/ Descobrir Através da Dança, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, 10 -13 Nov SIDD, 2011.

Amoroso, DANIELA MARIA. **No miudinho se corre a roda: trajetos a partir das noções do passo, da etno[skênos]logia e da criação**. In Amoroso, D.; Benício, E. & Oliveira, E. Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea diálogos entre culturas, práticas, pesquisas e processos cênicos. EDUFBA. 2021. ISBN 978-65-5630-284-3

EVARISTO, CONCEIÇÃO. **A escrevivência e seus subtextos**. IN DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrevivência: a escrita de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1. ed.-- Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

LEPECKI, ANDRÉ. **O corpo colonizado**. In: GESTO: Revista do Centro Coreográfico do Rio, n. 2. Rio de Janeiro: RioArte, julho de 2003, p. 7-11.

¹⁰ As cosmologias estão relacionadas respectivamente ao entendimento do funcionamento do universo, o cosmo e a forma de explicação e existência do mesmo. A cosmologia é o entendimento em que tudo se interliga, ou seja, vida social, espiritual, afetiva, material estão integradas e estes homens e mulheres a vivenciam como um todo.

MARTINS, LEDA MARIA. **A oralitura da memória**. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. Brasil afro-brasileiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MUNIZ, KASSANDRA. **Linguagem como mandinga: população negra periférica reinventando epistemologias**. IN Cultura política nas periferias: estratégias de reexistência / organização: SOUZA, Ana Lucia Silva. –São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.

NAJMANOVICH, DENISE. **O sujeito Encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

OLIVEIRA, DAVID EDUARDO DE. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Fortaleza: LCR, 2003.

_____. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

RUFINO, LUIZ. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019, p.10.

SANTOS, E.G.C. **Samba de pareia na encruzilhada: Traduções de uma Dança Afrocentrada**. 2017. 139f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, 2017.

SANTOS, INACYRA FALCÃO DOS. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

VIEIRA, NARA CÓRDOVA. **Processo de criação em dança Andeja nos Ventos: Caminhos abertos pelas corta-ventos, mulheres negras, congos da banda de Airões-MG**. 2019. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, 2019.

“SONHO DE CABOCLO”: REFLEXÕES SOBRE COMPLEXIDADES NARRATIVAS NA POÉTICA DE PRODUÇÕES MUSICAIS NO UNIVERSO CAIPIRA BRASILEIRO

Graça Veloso¹

RESUMO

Partindo de noções propostas pela Etnocologia, trata-se este artigo de uma reflexão sobre dois aspectos recorrentes no universo das tradições antigas do chamado caipira brasileiro, especialmente no mundo das práticas artísticas institucionalizadas pela hegemonia intelectual e dos saberes e fazeres acadêmicos. O primeiro refere-se à percepção enviesada pelo preconceito com que, geralmente, seus fazedores e fazedoras, admiradores e admiradoras, são tratadas. Já o segundo, tão grave quanto, é a romantização com que, via de regra, essas práticas são tratadas. Como fazem parte das tradições antigas, os componentes estruturais de racismo, patriarcalismo, lgbtqia+fobia, dentre inúmeros outros preconceitos, são, em geral, naturalizados quando a elas se referem as pessoas que defendem as ideologias de “cultura popular”, associada a essas práticas. Tanto num caso quanto no outro, o que se ressalta é, quando não uma subalternização permanente daquele *modus operandi* cultural, uma sistemática e indevida apropriação ético/estética de seus léxicos internos. Tendo como base quatro músicas sertanejas, de autorias e interpretações reconhecidas nacionalmente, é estabelecido aqui um diálogo em que pode ser compreendido o quanto são complexas suas produções poéticas. Isto sem entrar em méritos técnicos das produções musicais *stricto sensu*, mas sim na compreensão daquilo que pode ser lido como narrativas conceituais.

Palavras-Chaves: Etnocologia; Caipira Brasileiro; Produção Poética.

ABSTRACT

Starting from the conceptions proposed by Ethnology, this article is a reflection on two recurring aspects in the universe of the ancient traditions of the so-called Brazilian *caipira*, especially in the world of artistic practices institutionalized by intellectual hegemony and academic knowledge and doing. The first refers to the perception skewed by the prejudice with which, generally, it is doers and admirers, are treated. The second, as serious as, is the romanticization with which, as a rule, these practices are treated. As they are part of the ancient traditions, the structural components of racism, patriarchy, lgbtqia+phobia, among countless other prejudices, are, in general, naturalized when they refer to the people who defend the ideologies of "popular culture", associated with these practices. Both in one case and in the other, what is emphasized is, if not a permanent subalternization of that cultural *modus operandi*, a systematic and improper ethical/aesthetic appropriation of it is internal lexicons. Based on four *caipira* songs, authored and interpreted nationally, a dialogue is established here in which it can be understood how complex their poetic productions are. This is without entering into the technical merits of *stricto sensu* musical productions, but rather in the understanding of what can be read as conceptual narratives.

Keywords: Ethnology; Brazilian *Caipira*; Poetic Production.

¹ Ator, Diretor Teatral, Dramaturgo. Fez Estágio Pós-Doutoral em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás – UFG, é Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (2005) e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2001). É professor Associado II na Universidade de Brasília - UnB., atuando na graduação e nos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes – PROFARTES. É líder do AFETO - Grupo de Pesquisa em Etnocologia – UnB/CNPq.

Parte a escrita deste artigo de dois lugares de fala distintos e complementares. O primeiro é estabelecido em diálogos acadêmicos com pesquisadores e pesquisadoras do AFETO – Grupo de Pesquisa em Etnocenologia - UnB/CNPq, do qual sou líder, e com discentes da graduação e da pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, onde atuo como docente. Registro ainda, nessas interações, minhas práticas artísticas e pesquisa na Etnocenologia, Etnociência das artes do corpo e do espetáculo. Já o segundo ponto se localiza numa consciência de que ocupo, socialmente, o que me implica eticamente de maneira profunda, um lugar de vários privilégios: sou um homem branco, cisgênero, heterossexual, adulto, acadêmico, classe média e não estou no grupo das pessoas com deficiência. Isto me exime de um conjunto de riscos que mulheres e homens não detentores desses privilégios, enfrentam diariamente, somente por serem quem são. Dito isso, sigamos.

Em 2005, abrindo o primeiro capítulo de minha tese de doutoramento (VELOSO, 2005, p. 34), eu faço uma citação à última fala do filme *As Gangues de Nova Iorque* (2002). O protagonista, representado por Leonardo DiCaprio, com sua voz em off, afirma: “é como se não tivéssemos passado por aqui”. Em 2022, escutando músicas caipiras para a produção deste artigo, de repente me deparei com *Estrada Vermelha*, composição de Vítor Chaves. Em um contexto totalmente diverso da película dirigida por Martin Scorsese, ele, Vítor, em dupla com seu irmão Léo, canta:

Estrada Vermelha
[,,,] Por ela passa uma boiada
De histórias perdidas
Que ninguém contou
(CHAVES, 2022).

E é longa, cheia de curvas, encruzilhadas, paradoxos e contradições, essa estrada de poeira vermelha. Aliás, como qualquer outra, como é também a vida controversa do autor de tão belos versos, retratada em rico material midiático sobre violência doméstica, em finais da década dos 2010. Isso, porém, é uma outra história. O que aqui pretendo tratar passa também por contradições, paradoxos, curvas e encruzilhadas, das quais nem sempre conseguimos dar conta em nossas, muitas vezes, arrogantes pretensões intelectuais. A começar por uma questão que passou a fazer parte do cotidiano de praticamente toda a nação brasileira nos últimos anos: que nós fazemos parte de uma sociedade altamente conservadora.

Ao pensar sobre as “histórias perdidas que ninguém contou”, na trajetória da espécie

humana na terra, esse não é um fenômeno que ocorreu de um momento para o outro. É uma produção de longo prazo, que simplesmente passou a ser constatada, nas relações interpessoais e intergrupais, a partir de meados da segunda década do Século XXI. Como em qualquer outra sociedade, é consequência de um conjunto de fatores que se acumulam com o passar do tempo, mas, também como em qualquer outro povo, podemos verificar que existe um grande ponto de convergência para que isso ocorra.

Existe um consenso, por exemplo, de que o “estilo de vida americano” (*american way of life*), que inclui uma cultura altamente armamentista da população estadunidense, foi produzido, na verdade, durante a colonização do território, principalmente nas chamadas Guerras Indígenas, que extinguiram mais de noventa por cento dos habitantes originários dos territórios ocupados. Para a concretização daquela ocupação territorial, e consolidação das fronteiras, praticamente todas as pessoas não indígenas eram armadas, o que gerou a ideia, que prevalece até os dias de hoje, de que “a melhor defesa é o ataque”.

“Mas e daí?”, perguntaria eu em meu *goianêz* coloquial. Qual é a relação que isso tem com o recentemente explicitado conservadorismo brasileiro? Diretamente nada, poderíamos responder. Mas o caso estadunidense pode, sim, servir como exemplo para a compreensão de quanto e por quanto tempo repercutem determinadas práticas para o estabelecimento de caracteres culturais específicos de um grupo social. Que é o que pretendo abordar aqui.

No caso brasileiro, minha percepção é a de que se produziu, principalmente ao longo da primeira metade do Século XX, e como herança também de nosso processo de colonização, um contexto propício à consolidação do conservadorismo. Viemos de uma colonização estruturada em escravizações, somos descendentes de uma tradição arraigadamente judaico-cristã, em que praticamente todos os valores da vida social foram impostos por uma elite econômica, que sempre determinou os rumos que a sociedade brasileira deveria seguir. Sem nunca negar as implicações culturais, religiosas e intelectuais, hegemonicamente trazidas pelo colonizador europeu, em momentos decisivos de nossa história: na invasão portuguesa; na catequização de povos originários pindorânicos e de negros e negras escravizadas; nas políticas de estado eugenistas de inícios do Século XX²; e na hegemonia imposta por uma pretensa “alta cultura” europeia (a Semana de Arte Moderna de 1922 é um bom exemplo).

² Registre-se, principalmente, a importação de mão de obra branca europeia com o intuito de branqueamento da população, numa pretensa miscigenação que se daria com negros e negras que aqui habitavam.

Não poderia deixar de citar ainda, a instrumentalização da chamada “cultura popular” na consolidação da noção de Estado Nacional brasileiro, questão que já tratei anteriormente, em comunicação ao X Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE (VELOSO, 2018).

E meu entendimento é de que isso teve uma decisiva contribuição de uma cultura radiofônica, voltada para a predominância rural da população, o que se deu até finais da década de 1960. E que um dos sustentáculos dessa cultura foi a grande repercussão da música chamada de caipira ou sertaneja, à época, talvez, o maior instrumento de difusão dos ideários de costumes à população espalhada em distantes sítios, fazendas e pequenas aglomerações urbanas. O censo demográfico do Brasil registra, em 1940, uma população rural superior a 69% (sessenta e nove por cento), A virada para uma maioria urbana só vai acontecer em 1970, quando o mesmo censo irá constatar que os moradores das cidades passam a ser de 56% (cinquenta e seis por cento) (Gráfico 1). Ocorre que, mesmo com esses números, os costumes ainda prevaleciam muito ruralizados, pois as cidades, na sua esmagadora maioria, ainda eram de pequeno porte³ (Gráfico 2).



Figura 1. Gráfico com taxa de urbanização (IBGE).

Fonte: Urbanização brasileira | Urbanização | Geografia | Educação (globo.com).

Acreditavam os eugenistas de então que, com o passar do tempo, o branco, como “raça superior”, se sobressairia, “purificando” a espécie.

³ Como referência para esta afirmação, é só constatar que em 2021, em valores aproximados, 4890 (quatro mil, oitocentos e noventa) municípios brasileiros ainda tinham menos de 50.000 (cinquenta mil) habitantes, consideradas pequenas cidades, sendo que deste total, 4125 (quatro mil, cento e vinte e cinco) eram habitados por até 25.000 (vinte e cinco mil) pessoas. Fonte: IBGE, disponível em Lista de municípios do Brasil por população – Wikipédia, a enciclopédia livre (wikipedia.org). Acessado em 30/01/2023 às 20:07.

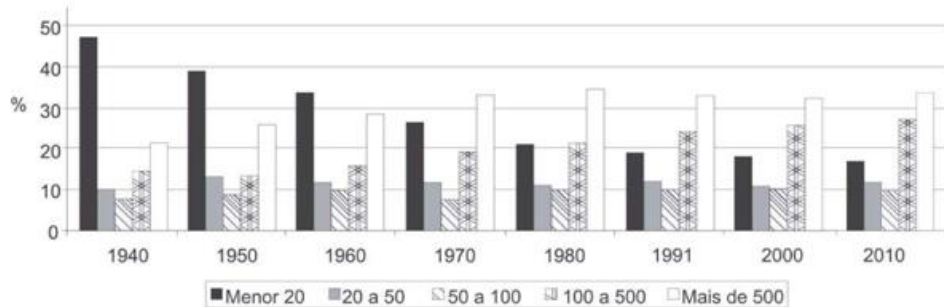


Gráfico 1 – Distribuição da população urbana segundo sua classe de tamanho – 1940 a 2010
 Fonte: Adaptado por Stamm (2005 e 2013) a partir de Brito, Horta e Amaral (2001) e IBGE (2011a).

Figura 2. Distribuição da população por cidades brasileiras de 1940 a 2010.

Fonte: SciELO - Brasil - A população urbana e a difusão das cidades de porte médio no Brasil A população urbana e a difusão das cidades de porte médio no Brasil.

Ora, as pessoas que habitavam aquele ambiente tinham pouco tempo para se dedicar a outros afazeres que não o seu árduo cotidiano de trabalho braçal. A pouca disponibilidade que tinham para o lazer, e falo a partir de minha própria experiência, pois venho desse lugar, era destinada à escuta de programas radiofônicos, geralmente de músicas caipiras. Novamente estou falando de um costume que só se altera com a ampliação da cultura televisiva, o que se deu coincidindo exatamente a partir da urbanização da população.

Como é então determinante aquela prática cultural, para a consolidação de um pensamento conservador, numa parcela tão grande de brasileiras e brasileiros?

Exatamente aqui é que se destacam os dois pontos que considero importantes serem tratados: a romantização, por uma pretensa pureza e um inegável apelo ao belo poético das composições musicais, e o mito da simplicidade que sempre acompanhou (e acompanha até os dias atuais) sobre as concepções narrativas do caipira.

No primeiro caso, e associado àquela ideia de instrumentalização na já citada concepção do Estado Nacional, está o que considero, talvez, o mais grave de todas as formulações sobre o que tenho chamado de “ideologia da cultura popular”: a sua romantização. Senão vejamos: submersas na pregação de pureza e beleza do sertanejo, aliás como em muito das práticas chamadas de “populares”, são verificáveis um sem-número de ideias extremamente machistas/patriarcais, racistas, xenófobas, homofóbicas, de naturalização de feminicídios e de preconceitos diversos, sobre quase todos os temas. Se recorrermos ao repertório caipira, iremos encontrar, exaustivamente repetidas, as noções conservadoras mais publicizadas na contemporaneidade: é insistente a presença das religiosidades monoteístas cristãs; de adoração à pátria, mesmo que seja aí um

patriotismo abstrato, de negação deste direito a todas as pessoas; e, complementarmente, uma idealização de família tradicional de absoluta falta de reconhecimento das pluralidades que a compõem. Pluralidade esta que aparece, principalmente, a partir dos movimentos de resistência surgidos a com as revoluções dos costumes, operadas a partir dos anos 1960. E que adquirem grande consciência ética com a explosiva consolidação das novas mídias virtuais, com o poder avassalador da Internet.

Impressiona o quanto ainda é naturalizada a difusão de músicas como Boiadeiro de Palavra (NUNES, SANTOS e SANTOS, 1994), O Ipê e o Prisioneiro (FORTUNA e PARAÍSO, 1991), Assino com X (GILMAR e VADINHO, 2016) e, principalmente, Cabocla Tereza (PACÍFICO e TORRES, 1940). Enquanto a primeira, a história de um boiadeiro que não aceita que a esposa tenha cortado os cabelos, e por isso a “devolve” ao sogro, todas as outras falam de homens que mataram as companheiras, geralmente por “traições amorosas”. Aliás, a última é considerada o maior clássico de temática feminicida da música caipira. Versos como “matei por amor” estão presentes em vários “sucessos” do gênero. Cabocla Tereza, uma história folhetinesca, com início, meio e fim, meio que inaugura, em 1940, um estilo. A canção já começa informando, pela voz de um narrador, que se trata de um feminicídio: *“Vancê, Tereza, descansa. Jurei de fazê a vingança. Pra morte do meu amor [...] Vi uma cabocla no chão. E um cabra tinha na mão. Uma arma alumiando”. E o próprio feminicida conta a história:*

*Há tempo eu fiz um ranchinho
Pra minha cabocla morá
Pois era ali nosso ninho
Bem longe deste lugar.
[...]
E muito tempo passou
Pensando em ser tão feliz
Mas a Tereza, doutor,
Felicidade não quis.
Senti meu sangue fervê
Jurei a Tereza matá
O meu alazão arriei
E ela eu vô percurá.
[...]
Agora já me vinguei
É esse o fim de um amor
Esta cabocla eu matei
É a minha história, dotô.
(PACÍFICO e TORRES, 1940).*

Poderíamos até relativizar o contexto da época em que a música foi criada. Era previsto, inclusive no Código Penal brasileiro de então, o feminicídio em “legítima defesa da

honra”, o que só desapareceu de nossa legislação muito recentemente. Ocorre, porém, que essa é uma música exaustivamente regravada, repetida e reproduzida ainda nos dias de hoje, tanto no rádio e na televisão, quanto na rede mundial de computadores (Internet). Como registro desse fenômeno, somente a regravação feita por Eduardo Costa (Caboclaabocla Tereza - Pesquisar (bing.com)), em março de 2021 registrava 14.200.000 (quatorze milhões e duzentas mil) visualizações. E não fosse isso suficiente, Assino com X (GILMAR e VADINHO), é uma criação de 2016. E eles cantam, com grande repercussão de audiência, que “Estou preso num quarto com grades de aço. Estão dizendo que matei por amor. [...] Hoje é o dia do meu julgamento. Estou doente, não lembro o passado. Não tenho nenhuma resposta. Certamente serei condenado” (GILMAR e VADINHO, 2016).

Cornélio Pires inaugurou o registro de músicas sertanejas, em 1929, ainda em disco de 78 rotações, ao produzir a gravação da primeira música caipira, Jorginho do Sertão, com Caçula e Mariano ((1773) Jorginho do Sertão - Cornélio Pires, 1929 - YouTube). Tornou-se o gênero uma espécie de historiografia musical, publicada através de vinil, depois em CD (Compact disc) até chegar às atuais plataformas digitais, nos chamados *streamings*, tecnologias de transferência de dados digitais pela rede mundial de computadores, Internet.

Desde aquela primeira gravação, tornou-se possível compreender os costumes de uma determinada época a partir daquele cancionero. Durante um tempo considerável, seria possível dizer que muito do que era informado às populações rurais, imensa maioria, chegava através de canções, pelo rádio. Cantava-se o título de campeão mundial de futebol conquistado pelo Brasil em 1958, o primeiro transplante de coração realizado por Dr. Zerbini, a chegada do homem à Lua. E, numa espécie de pêndulo que retrata a ética e os valores dos grupos sociais, podemos escutar desde os mais românticos versos de amor apaixonado, passando pelo encantamento com o bucólico entardecer ao pé da serra, ou um mergulho na alma do poeta, até as mais aberrantes apologias à violência doméstica, à vingança ou à relação predatória da fauna e da flora.

Podemos ouvir Dino Franco e Mouraí cantando Cheiro de Relva, uma verdadeira oração à beleza da natureza:

Como é bonito
Estender-se no verão
As cortinas do sertão
Na varanda das manhãs
Deixar entrar
Pedaços de madrugada
E sobre a colcha azulada
Dorme calma a Lua irmã
(FORTUNA e FRANCO, 1994).

Num exercício de verdadeira produção de imagens musicadas, é possível também escutar Tião Carreiro e Pardinho, em Amor e Saudade:

Eu passei na sua terra já era de madrugada
As luzes da sua rua estavam quase apagadas
Fiquei horas recordando a nossa vida passada
Do tempo do nosso amor que se acabou tudo em nada
A sua casinha triste estava toda fechada
E no varal do alpendre umas roupas penduradas
Conheci no meio delas sua blusa amarelada
Aumentou minha saudade eta vida amargurada
No tempo que nós se amava eu fiz muita caminhada
Chegava na sua casa mesmo sendo hora avançada
Você de casaco preto vinha toda enamorada
Ali nós dois se abraçava sem que ninguém visse nada
Mas no mundo tudo passa a sorte é predestinada
Você se casou com outro eu segui minha jornada
Deixei você me acenando lá na curva da estrada
Adeus cabocla faceira rosa branca perfumada
(FRANCO e FALEIROS, S/D).

O que se percebe, ao ler esses poemas musicados, é que compositores como Dino Franco, Zé Fortuna e José Milton Faleiros, para ficar somente nas citações aqui feitas, de maior ou menor repercussão midiática, tem um forte apelo às noções conceituais de imaginário, o que vem dialogar em muito com as espetacularidades estudadas na Etnocologia. Armindo Bião, um dos criadores desta Etnociência das artes do corpo e do espetáculo, propôs que tratamos de três possibilidades espetaculares. Ele diz:

Uso aqui, por minha própria conta, três classes gramaticais: substantivo, adjetivo e advérbio. Assim, substantivamente, seriam objetos da etnocologia, no âmbito do primeiro conjunto de objetos, o que se compreende, em língua portuguesa (também em outras línguas, mas provavelmente de modo mais explícito, sobretudo, naquelas linguisticamente aparentadas ao português) como as diversas “artes do espetáculo”. [...] o teatro, a dança, a ópera, o circo, a música cênica, o happening, a performance e o folguedo popular [...] o que denominei de ritos espetaculares, ou, dito de outra forma, aqueles fenômenos apenas adjetivamente espetaculares. É o campo dos rituais religiosos e políticos, dos festejos públicos, enfim, dos ritos representativos ou comemorativos [...] nesse grupo, ser espetacular seria uma qualidade complementar, imprescindível decerto para sua conformação, mas não substantivamente essencial. [...] Finalmente, espetaculares adverbiais seriam aqueles pertencentes ao terceiro grupo: os fenômenos da rotina social que podem se constituir em eventos, consideráveis, a depender do ponto de vista de um

espectador, como espetaculares, a partir de uma espécie de atitude de estranhamento que os tornaria extraordinários (BIÃO, 2011).

Ora, partindo das noções apresentadas nas espetacularidades adverbiais, e compreendendo que o imaginário faz parte da vida cotidiana, sendo tão real quanto toda a realidade, estariam aí as experiências estéticas que privilegiam outras noções sobre os sentidos, naquilo que Oyèrónké Oyéwùmí, falando a partir de uma abordagem afrocentrada, chama de cosmopercepção: “O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. [...] até mesmo, uma combinação de sentidos” (OYÉWÙMÍ, 2018, pp. 2-3). Assim, o que a música sertaneja faz, quando recorre à produção imaginária de seus ouvintes, é um chamamento à sua capacidade de encantar, espetacular e poeticamente, as relações, com a singular alteridade, com o Sagrado ou com a própria Natureza.

E é nesta última e singular maneira de perceber a vida e nela se colocar para as relações, que chego ao último aspecto que gostaria de aqui tratar: a complexidade poética de uma considerável parcela de músicas do gênero, através de uma canção. Percebo em *Sonho de Caboclo* (URBANO e PINTO, Sd) na mesma aproximação que faço de *Amor e Saudade*, citada acima, o quanto é falsa a noção de simplicidade adotada por intelectuais letrados/as para categorizar o sertanejo caipira. *Sonho de Caboclo* é um poema conceitual musicado, que narra as ações realizadas, durante o correr de um dia, por um típico homem sertanejo, que se prepara para receber de volta a amada que o abandonara. Ele prepara o ambiente, a casa, e se arruma, numa experiência estética de se enfeitar para o reencontro. Com uma verdadeira lição de encantamento espetacular imaginário, ele começa informando que “Fiz um poema, com palavras tão bonitas, caprichei bem na escrita, e também fiz uma canção”. Em seguida, narra todos os preparativos.

É uma verdadeira viagem de fora para dentro de si, mergulhando em seus esperançosos sentimentos de uma grande história de amor. Começa falando do mais distante:

Fui no jardim
Colhi as flores mais belas
Margaridas amarelas
E a rosa branca em botão
Com muito gosto
Arrumei nossa casinha
Da sala até a cozinha
E carpi todo o quintal
Rocei o pasto
E consertei a porteira
Enfeitei a casa inteira
Como se fosse natal

Depois de preparar, limpar as pastagens e o quintal, lugares de primeiras percepções proporcionadas a quem chega, da primeira experiência sensorial, pela beleza do lugar, ele adentra à morada, iniciando pela entrada, a varanda e a sala:

Lá na varanda
Amarrei de novo a rede
Ajeitei bem na parede
O quadro da Santa Ceia
No chão da sala
Todo de terra batida
Dei uma boa varrida
Não ficou um grão de areia

Depois de nos convidar a entrar, nos mostra os recantos da intimidade, arrumando o quarto e a cama:

Na nossa cama
Pus a colcha de piquê
Com as beiradas de crochê
Que você fez tudo a mão
Troquei as fronhas
Com capricho e muito esmero
As penas do travesseiro
E palhas novas no colchão.

Em seguida ele se apresenta, na sua sensibilidade, na certeza da felicidade proporcionada pela chegada da amada:

Chegou o dia
Que você ia voltar
Eu cheguei até chorar
De tanta felicidade.

E de novo, retomando a ideia de se preparar de fora para dentro, se mostra fisicamente. Se arruma, se enfeita para receber quem tanto ele espera:

Levantei cedo
E me arrumei com muito zelo
Reparti bem o cabelo
Igual gente da cidade
Botina nova
Que me apertava um pouco
Calça de Brim arranca toco
E bigode bem aparado
De lenço branco
Camisa preta de lista
Eu parecia um artista
Daqueles bem afamado.

Pronto. Chegou a hora de se mostrar bonito para a pessoa amada, do abraço, do aconchego, de findar a espera:

E bem na hora
Que passava a jardineira
Me deu uma tremedeira
Quando a porteira bateu
Sai correndo
Lá pras bandas da estrada
Pra ver a sua chegada
Você não apareceu
A jardineira
Foi sumindo no estradão
Levando a minha ilusão
E a tristeza que ficou.

Porém ela não apareceu, e com a frustração da não chegada, do vazio da estrada, da poeira que esvanece a ilusão, o mergulho final no mais profundo do imaginário, na constatação de que tudo não passou de um sonho:

Foi só um sonho
Sentei na cama chorando
Hoje está fazendo um ano
Que você me abandonou.

Aqui é importante destacar que quando falo de imaginário, estou me referindo a uma noção advinda das práticas cotidianas comumente tratadas como brasileiras, e muito recorrentes no universo abordado neste artigo. Estou me remetendo às noções de magias e encantarias, de memórias, devaneios e fantasias, de sonhos, saudades e nostalgias. E é praticamente impossível se aproximar do sertanejo sem ouvir as famosas duplas caipiras cantando uma repetição desses sentimentos, como, por exemplo, dizer que diversão era escutar o programa do Zé Bettio⁴. Ou ainda escutar saudosos versos de um “tempo que

⁴ José Bettio, mais conhecido como Zé Bettio, foi um dos mais importantes apresentadores de programas caipiras do Rádio brasileiro. Radialista, cantor, acordeonista e compositor, faleceu em 2018, depois de

passou”, como: “Quanta saudade daquele tempo que foi. Do velho carro de boi que eu vivia a carrear” (RICO, 1978), “Eu nasci num recanto feliz. Bem distante da povoação. Foi ali que eu vivi muitos anos Com papai, mamãe e os irmãos”. (REIS e MACHADO, 1978), e “Se eu pudesse voltar aos meus tempos de criança. Reviver a juventude com muita perseverança” (REIS e LIU, 2002).

Sonho de Caboclo não é somente um belo poema musicado. É também uma demonstração de o quanto as generalizações preconceituosas, caricaturais sobre o sertanejo brasileiro, aqui falando como gênero musical, são o que são: incompletudes sobre grupos historicamente subalternizados. Explícito está que, como em qualquer outro lugar, existem músicas caipiras que desagradam ouvidos que se consideram “mais refinados”. Ressalto que isto só é mais uma maneira de desqualificar as singularidades outras, por aquilo que elas fazem ou por serem quem são. Fica também perceptível que esse não é um espaço isento de exaltação a práticas verdadeiramente condenáveis eticamente. Basta voltar um pouco neste artigo e ler as letras feminicidas, tão recorrentes num sem-número de gravações históricas. Isto sem falar de todos os outros preconceitos encontráveis nas práticas musicais, dos folguedos e brincadeiras localizadas nas tradições antigas de nossas culturas.

E, mesmo com a consciência que tenho sobre a realidade nada romântica desse campo, “trago em meu peito” (verso caipira) uma compreensão a cada dia, para mim, mais explícita. Ao desqualificar as noções insistentemente reproduzidas no universo sertanejo, largamente difundidas por uma cultura radiofônica tão determinante para os costumes brasileiros, incorremos em um duplo risco: o primeiro é o de contribuir fortemente para a permanência das práticas de subalternização deste grupo, tratando-o como detentor de saberes inferiores; já o segundo, que considero mais grave, é o de não reconhecer a capacidade que essas pessoas tiveram, ao longo do tempo, de reproduzir suas maneiras de perceber o mundo e nele se colocar.

Ao subestimar essa habilidade, as consequências podem ser as de normalizar a reprodução sistemática dos ideários conservadores que se explicitam, tão fortemente, nos dias atuais. Eu não gostaria também de superestimar essas influências. Não cabe, porém, esquecer das heranças que temos daquela cultura radiofônica voltada ao sertanejo, que por tanto tempo perdura entre nós. Com todas as consequências, a depender do lugar de

trabalhar em diversas emissoras, principalmente Rádio Capital e Rádio Record, onde se aposentou. Zé Bêttio era sinônimo de caipira na radiofonia brasileira.

percepção, provocadas pela permanência de toda uma população, ainda, “com um pé fincado na roça”.

Referências

AS GANGUES DE NOVA IORQUE (*Gangs of New York*). Direção: Martin Scorsese. Produção: ALBERTO GRIMALDI. Intérpretes: LEONARDO DICAPRIO, DANIEL DAY-LEWIS, CAMERON DIAZ E OUTROS. ROTEIRO: JAY COCKS, STEVEN ZAILLIAN E KENNETH LONERGAN. Música: Howard Shore. Los Angeles: Initial Entertainment Group e Miramax Films. c2002. 1 DVD (166 min.), widescreen anamórfico, color. Produzido Initial Entertainment Group e Miramax Films.

BIÃO, A. **A vida ainda breve da etnocenologia**: uma nova perspectiva transdisciplinar para as artes do espetáculo. Cátedra de Artes nº 10 (2011). Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponível em: <<http://catedradeartes.uc.cl/pdf/catedra%2010/la%20aun%20breve%20vida%20de%20la%20estnoescenologia.pdf>>.

CHAVES, VÍTOR. **Estrada Vermelha**. Gravação de Vítor e Léo, 2016. Disponível: estrada vermelha, letra - Bing images. Acessado em: 28 de janeiro de 2023 às 23:00.

FORTUNA, JOSÉ E PARAÍSO. **O Ipê e o Prisioneiro**. Gravação de Chrystian & Ralf, 1991. Disponível em: o ipe e o prisioneiro letra - Pesquisar (bing.com). Acessado em: 28 de janeiro de 2023 às 23:10.

FORTUNA, JOSÉ E FRANCO, DINO. **Cheiro de Relva**. Gravação Dino Franco e Mouraí. 1994. Disponível em Dino Franco e Mouraí - Cheiro De Relva (1994) - Bing video. Acessado em 28 de janeiro de 2023 às 15:40.

FRANCO, DINO E FALEIROS, JOSÉ MILTON. **Amor e Saudade**. Gravação Tião Carreiro e Pardinho. Disponível em: Amor e Saudade - Tião Carreiro e Pardinho - LETRAS.MUS.BR. Acessado em: 28 de janeiro de 2023 às 15:50.

GILMAR e VADINHO. **Assino com X**. Gravação Gilberto e Gilmar, 2016. Disponível em: Assino Com X - Gilberto e Gilmar - Cifra Club. Acessado em: 26 de janeiro de 2023 às 21:40.

OYĒWÙMÍ O. VISUALIZANDO O CORPO: teorias ocidentais e sujeitos africanos. **Revista do PPGCS – UFRB – Novos Olhares Sociais**, v.1, n.2, 2018. Tradução: Leonardo de Freitas Neto. Disponível em: [visualizando+o+corpo%3a+teorias+ocidentais+e+sujeitos+africanos&qs=n&form=qbre&sp=-1&pq=visualizando+o+corpo%3a+teorias+ocidentais+e+sujeitos+africanos&sc=0-61&sk=&cvid=54e65279de744b07a4da2f0179a01f7f](https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2688-2366(18)30001-1). Acessado em: 29 de janeiro de 2023 às 14:01.

NUNES, JOSÉ, SANTOS, LOURIVAL DOS E SANTOS, MOACIR DOS. **Boiadeiro de Palavra**. Gravação de Tião Carreiro e Pardinho, 1994. Disponível em: boiadeiro de palavra letra - Pesquisar (bing.com). Acessado em: 26 de janeiro de 2023 às 21:36.

PACÍFICO, JOÃO E TORRES, RAUL. **Cabocla Tereza**. Gravação de Tonico e Tinoco, 1940. Disponível em: Análise da música Cabocla Tereza: saiba o que aconteceu com ela (letras.mus.br). Acessado em: 26 de janeiro de 2023 às 22:23.

PIRES, CORNÉLIO. **Jorginho do sertão**, gravada por Caçula e Mariano, num disco de 78 rpm. Disponível em: (1773) Jorginho do Sertão - Cornélio Pires, 1929 - YouTube. Acessado em: 03 de outubro de 2022 às 9:28h.

REIS, VALDEMAR E MACHADO, VICENTE F. **Meu Reino Encantado**. 1978. Disponível em: Meu Reino Encantado - João Paulo e Daniel - LETRAS.MUS.BR. Acessado em: 03 de outubro de 2022 às 10:21h.

REIS, VALDEMAR E LIU. **Jeitão de Caboclo**. Gravação Liu e Leu. 2002. Disponível em: Jeitão de Caboclo - Liu e Léu - LETRAS.MUS.BR. Acessado em: 04 de outubro de 2022, às 21:13h.

RICO, RICO. **Carro Velho**, In: REI SEM TRONO – VOLUME 6 – Disco Vinil nº 2-11-405-196 – LP nº 1-11-405-196 – Categoria Sertaneja – Estéreo, 1978. Disponível em: Carro Velho - Milionário e José Rico - LETRAS.MUS.BR. Acessado em: 03 de outubro de 2022, às 10:00h.

URBANO, JOÃO BENEDITO E PINTO, ADEMAR BRAGA. **Sonho de caboclo**. Gravação de Lourenço e Lourival. Disponível: Sonho de Caboclo - Lourenço e Lourival - LETRAS.MUS.BR. Acessado em 29/01/2023 às 14:15.

VELOSO, JORGE DAS GRAÇAS. Folclore, cultura popular e autodeterminação: uma abordagem etnocenológica aos pensares e fazeres estéticos na produção de patrimônios identitários. **Anais** do X Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE. Campinas: Iar/Unicamp, 2018. Disponível em: Folclore, cultura popular e autodeterminação: uma abordagem etnocenológica aos pensares e fazeres estéticos na produção de patrimônios identitários | Anais ABRACE (unicamp.br). Acessado em: 30 de janeiro de 2023 às 9:39.

VELOSO, JORGE DAS GRAÇAS. **A visita do Divino: o sagrado e o profano na espetacularidade das folias do Divino Espírito Santo no Entorno Goiano do Distrito Federal**. Tese de doutorado. Salvador: PPGAC/Universidade Federal da Bahia, 2005. 342p. : il.

URBANO, JOÃO BENEDITO E PINTO, ADEMAR BRAGA. **Sonho de caboclo**. Gravação de Lourenço e Lourival. Disponível: Sonho de Caboclo - Lourenço e Lourival - LETRAS.MUS.BR. Acessado em: 29 de janeiro de 2023 às 14:15.

POÉTICA DO PISAR: BAILES E COLHEITAS MURUI-MUINA NA AMAZÔNIA COLOMBIANA

Daniela Botero Marulanda¹

RESUMO

Este texto tem por objetivo aprofundar na ideia de uma poética do pisar, nos bailes indígenas do povo Murui-Muina, como forma de nos aproximar a entendimentos diversos dos povos indígenas sobre os corpos em movimento, percepção e possibilidades de ampliar o que entendemos como poéticas nas artes cênicas. Em diálogo com as discussões da etnocenologia, este texto propõe uma aproximação etnográfica e por vezes poética à ação de pisar nas atividades cotidianas Murui-Muina, incluindo a dança e a preparação dos bailes tradicionais. O texto procura partir do corpo em movimento para pensar a dança e também a produção material de substâncias e comidas dentro das festas Murui-Muina na região de fronteira na Amazônia de Colômbia, Brasil e Peru, como formas de evidenciar essa poética do pisar.

Palavras-Chave: Movimento; Corpo; Poética; Pisar; Murui-Muina.

ABSTRACT

This paper aims to explore the idea of a certain poetics of stepping, in the indigenous dances of the Murui-Muina people. In order to approach to the understandings of indigenous peoples about bodies in movement, perception and possibilities of expanding what we understand as poetics in Performing Arts. In dialogue with main discussions on ethnocenology, this paper proposes an ethnographic and sometimes poetic approach to the action of stepping on Murui-Muina's daily activities, including dancing and the preparation of traditional dances. The text seeks the body in movement as a starting point to think about dance and also the material production of substances and food within the Murui-Muina parties as ways of highlighting this poetics of stepping. All of these in the context of the border region of the Amazon in Colombia, Brazil and Peru.

Keywords: Movement; Body; Poetics; Stepping; Murui-Muina.

1. Introdução

Durante vários anos, entre 2016 e 2020, na cidade de Leticia, no Amazonas colombiano, conheci, participei e me aproximei dos bailes Murui-Muina. Leticia é uma cidade de fronteira na Colômbia, que limita com Tabatinga no Brasil, e Santa Rosa no Peru. Como região de cruzamento de fronteiras nacionais, a diversidade da sua população, línguas e práticas é enorme. Como território majoritariamente indígena, o encontro entre práticas e saberes de diversos povos é constante.

Os Murui-Muina são apenas um dos muitos povos indígenas que habitam tais territórios há muitos anos. Os Murui-Muina consideram-se hoje parte dessa terra, mas

¹ Professora substituta da Escola de Teatro da UFBA. Atua como bailarina, coreografa e pesquisadora. Doutora e Mestre em Artes Cênicas da UFBA e formada em Antropologia pela Universidad Javeriana, na Colômbia. Trabalha com comunidades indígenas no Amazonas colombiano e brasileiro, pesquisando sobre danças, cantos e narração. Faz parte do Grupo de Pesquisa Umbigada- Grupo de Pesquisa em Dança, Cultura e Contemporaneidade- da UFBA. Trabalha sobre as relações entre corpo, movimento e identidade e sobre encontros metodológicos entre as artes e a antropologia.

historicamente foram deslocados dos seus territórios tradicionais entre os rios Caquetá e Putumayo no sul da Colômbia, e um pouco mais ao norte da fronteira onde habitam atualmente. No começo do século XX com a exploração da borracha, os Murui-Muina foram vítimas de um cruel regime de exploração e extermínio. Algumas famílias fugiram e se refugiaram nessa região de fronteira para refazer sua vida e manter sua tradição.

Infelizmente o ciclo de exploração e violência não terminou nesse momento e nos anos seguintes as migrações forçadas de famílias Murui-Muina continuaram devido a sucessivas ondas de violências geradas pela exploração madeireira, o controle pelas rotas de narcotráfico e o conflito armado entre grupos ilegais na Colômbia.

É difícil resumir em poucas palavras a história de deslocamento, violência e reassentamentos que os Murui-Muina têm enfrentado nos últimos séculos. Alguns historiadores e antropólogos certamente se dedicaram de forma mais enfática e sistemática (ver por exemplo: CHAUMEIL, 2014; ECHEVERRI, 2013; PINEDA CAMACHO, 2000), assim como muitas lideranças, pesquisadores e *abuelos*² (ver por exemplo: CANDRE, 2014; BECERRA, 1998; CANDRE e ECHEVERRI, 2008) continuam narrando e cantando essa memória viva de uma história de crueldade e também resistência de um povo que se nega a desaparecer.

Quando penso nessa insistência de existir penso no deslocamento como caminho, no caminho como pisar e no pisar como uma impressão de memória na materialidade da terra. Penso então em uma poética do pisar como uma proposta de reflexão sobre os corpos em movimento e que movimentam outros corpos e paisagens com seu peso e seus ritmos.

Na minha pesquisa de campo junto dos Murui-Muina, danças e cantos começaram a aparecer nos labores diários como varrer a casa, arrancar mandioca, tomar banho no rio. E com eles apareceu também o movimento dos corpos, seu peso e seus ritmos ao remexer a cahuana, a bebida mais comum nos dias de festa, ao subir as palmas de açai, ao bater os pés no chão para dançar nos bailes nas malocas da cidade de Leticia.

² Abuelos e Abuelas (avôs e avós) é a palavra mais comum para chamar aos mais velhos, às pessoas com muito conhecimento e experiência.

2. Pesos e ritmos

Gostaria de discutir como uma poética do pisar nos remete a uma organização particular do corpo nesses labores diários, a um corpo como um modo de ser Murui-Muina, a uma organização territorial e a uma estética entendida como forma de perceber o mundo.

Tal ideia de estética se inspira nos postulados de Mandoki (2013) sobre a possibilidade de nos aproximar da estética como um estudo do conhecimento sensível. Tal conhecimento seria possível para todas as espécies já que surge da própria natureza. *Estesis*, explica Mandoki, é receptividade, é capacidade de abertura ao entorno, sensibilidade e sensorialidade a qualquer nível. Isso significa que a estética está também ligada à materialidade dos corpos, a suas possibilidades perceptivas. Pedras, insetos, rios e pessoas teriam uma capacidade estética. A natureza é aqui apresentada como desafiadora, contraditória, é ao mesmo tempo ordenada e aleatória. Do mesmo modo que muitas vezes a aparece nossa percepção do movimento e dos corpos em movimento.

Como nos conectar com esse viés sensível da estética ligada à natureza? Continua Mandoki:

No nosso corpo carregamos um patrimônio que consiste não apenas em órgãos para o metabolismo, respiração e locomoção, mas também, e principalmente, em órgãos sensoriais e processos neurais que nos permitem detectar o mundo para estar nele tanto e da melhor maneira possível. Portanto, para além do nosso patrimônio genético, somos herdeiros de um patrimônio estético, uma fonte de sensibilidade que inunda e tinga a forma como valorizamos os nossos mundos (...) carregamos a estética por todo o corpo: nos sentidos, nas emoções e nas preferências na amplitude da nossa evolução (MANDOKI, 2013).

Pisar é a ação de imprimir uma pressão na terra, descarregar pela ação da gravidade o peso de alguma coisa, deixar cair e recuperar e deixar cair de novo. Pisar é constante e rítmico. Nos bailes Murui-Muina as pessoas dançam, cantam e dividem comida e bebida durante mais de um dia inteiro. Quando dançamos, pisa o bastão, pisa o pé, pisa o grupo de cantores e cantoras que marca o ritmo dos cantos, pisam os pés dos dançarinos se deslocando pela maloca.

Para amassar a mandioca, as mulheres Murui-Muina sentam-se em bancos baixos com um tronco grande cavado e cheio de massa de mandioca ralada. Agarram troncos grandes e pesados chamados machucadores com os quais pisam a mandioca. Balançam seu corpo todo, lado a lado, deixando cair seu peso no machucador que pisa a mandioca, como um pêndulo em jogo com a gravidade, com uma leve onda nas laterais do torso, os

braços pressionando para baixo e a mandioca que se quebra, se amassa com um som pegajoso, liberando todo seu cheiro azedo, graças ao peso do corpo que pisa.

Para elaborar mambe, os homens Murui-Muina sentam-se em troncos baixos. O mambe é uma substância em forma de pó de cor verde feito de folhas torradas coca. As folhas são torradas e depois trituradas em um pilão. Quem elabora o mambe agarra o tronco pesado e o deixa cair com força no pilão. Pilar é pisar as folhas torradas para quebrá-las e amassá-las. Quem elabora o mambe balança seu corpo ligeiramente para atrás, levanta o tronco do pilão e depois com o peso do seu corpo e a ação da gravidade o deixa cair. As folhas de coca trituradas liberam seu cheiro doce pela ação do pisar.

Pisa o pilão que pila o mambe e o machucador que amassa a mandioca. O mambe é uma das principais substâncias de intercâmbio nas festas. A mandioca, a base dos preparos de comidas e bebidas como *cahuana*, *juaris*, casabes e farinhas. A ação do corpo que trabalha, que pisa, que tritura, que amassa, é a ação que transforma umas coisas em outras, plantas azedas ou venenosas em alimentos ou corpos quentes e raivosos em corpos frios, doces e alegres (para ampliar sobre a elaboração dessas substâncias, ver BOTERO MARULANDA, 2021).

O filósofo Byung-Chul Han em diálogo com as ideias de Barthes (2002) discute sobre se o sentido da vista impõe distância e por tanto uma espécie de magia às coisas, em tanto que o sentido do tato desmitifica, aproxima e até pode profanar tudo aquilo que toca (HAN, 2021). Quando pensamos no tato, geralmente o associamos ao uso das mãos. Mas o que acontece com o toque do resto do corpo? É o mesmo sentido do tato quando se toca com os pés? Os pés como primeiro contato com o chão na posição erguida, não só tocam o chão mas sustentam o peso completo do corpo, são o suporte e descanso da força de gravidade que age sobre os corpos e os coloca em contato com a terra. Que tato é esse que nos coloca em movimento com e contra a gravidade, que permite imprimir peso e ritmo nas atividades que realizamos?

Nas festas Murui-Muina permaneço atenta aos gestos, às formas sutis de mudar o peso do corpo, à posição das cabeças, aos agarres das mãos, ao movimento do quadril e das costas, aos olhares entre cantores. Quando dançam, os cantores marcam o ritmo energicamente com os bastões que batem no chão. Acompanham o ritmo do bastão com as guayas. As guayas são chocalhos feitos de sementes de seringa que amarram nos tornozelos ou embaixo dos joelhos. Os homens dançam em fileira, ombro a ombro, com os bastões na frente e os braços ligeiramente flexionados para manter o bastão e ter a força

suficiente para levantá-lo. As mulheres dançam na sua própria fileira agarradas pelos braços, entrelaçando as mãos e juntando ombro com ombro. Essa é apenas uma das muitas disposições possíveis dentro dos bailes Murui-Muina. Os corpos que dançam se movimentam criando tal variedade de formas que apenas escolho uma para ilustrar meu ponto (para aprofundar sobre deslocamentos e disposições espaciais nos bailes Murui-Muina, ver por exemplo: BOTERO MARULANDA, 2021; GARCIA, 2018).

Quando estou dançando dentro de um grupo de mulheres Murui-Muina, me percebo entre a nuvem de poeira, as vozes agudas, segurando com os braços e o torso a força da fileira, e marcando o ritmo com os pés, durante mais de 30 minutos, percebo quanto esse pisar é uma experiência física e sensorial nova para mim. A dança é intensa, preciso de uma coordenação e uma escuta com o resto das pessoas. Existem momentos em que podem estar dançando entre 80 e 100 pessoas ao mesmo tempo. Entre bastões, deslocamentos, mudanças de velocidade e direção, mantendo o ritmo constante e o movimento circular é fácil perder o equilíbrio, cair ou tropeçar

Muitas coisas acontecem simultaneamente: Pisa um chinelo, uma bota de borracha, um tênis, um pé descalço. Um ou outro sapato fica perdido rodando entre os cantores. Por isso, a maioria prefere dançar sem sapatos. Se cair, as pessoas devem se levantar rapidamente para não serem atropeladas ou pisadas. No baile, grupos de homens no centro da maloca, vestidos com camisas de diferentes cores, seguram bastões feitos de bambu ou troncos de madeira nas suas mãos. Os homens dançam ombro a ombro e formam uma linha curva, uma espécie de espiral. No centro da espiral dança um grupo de mulheres, agarradas pelos antebraços. Dançar juntos exige concentração e é preciso a coordenação de muitas pessoas em uma ação estética conjunta, uma gravidade compartilhada, um sentido do tato coletivo.

Pisar é a ação de imprimir uma pressão na terra. Pisa o bastão, pisa o pé, pisa o grupo de cantores e cantoras que marca o ritmo dos cantos, pisa o grupo que dança se deslocando pela maloca. Pisa também o pilão que pila o *mambe* e o machucador que amassa a mandioca. Aproveita o corpo a gravidade para cair, com seu próprio peso para imprimir sua pegada. Pisa a terra o cantor, levanta poeira de terra que já foi pisada por outros. O pisar chama os seres da terra, as sementes, o polem, os mortos, as capas de terra que guardam a história dos territórios. O pisar faz brotar a terra de abundância e faz vibrar o corpo todo.

No final dos bailes, é possível ver os bastões feitos de bambu como flores abertas pelo impacto da terra sobre eles. Gosto muito dessa imagem. Os bastões que dançaram se abrem, a ação da gravidade cria rachaduras neles que parecem flores. Nasce um outro corpo.

A vibração do pisar sobe pelo corpo todo e se distribui entre os corpos que dançam e cantam. Os Murui-Muina se agarram das mãos e juntam os antebraços. Também dançam juntando ombro a ombro sem perder nunca o contato, a pressão de braços e costas com os braços e costas do cantor que se tem do lado permite criar uma força que mantém o grupo unido. As suas mãos entrelaçadas lembram fibras de *canastos* que se cruzam para manter a força.

Os Murui-Muina contam que quando dançam fazem igual às mandiocas que na terra estendem seus braços e se agarram de outros braços de mandioca. Nos dias de tormenta o agarre assim as fortalece, não permite que os ventos as arranquem. Os Murui-Muina dançam agarrados para permanecer unidos à terra. Para se mexer com o vento, mas continuar enraizados.

Quando danço dentro dos bailes Murui-Muina percebo a força do meu corpo concentrado no centro. Percebo também outros corpos que pisam meu corpo, uma pressão que vem de fora e uma pressão que devo fazer de dentro para tocar e me manter unida aos outros corpos, para manter o contato e o equilíbrio, para não cair ou sair do grupo. Percebo um eixo vertical que deixa cair os pés, os bastões e levemente as costas pela ação da gravidade, mas também um eixo horizontal que puxa para fora e para dentro e mantém os corpos grudados para conseguir se deslocarem juntos.

3. Passo, chão e gravidade

Deslocar, como argumentei no começo, se relaciona também com o pisar. Tobón e Kuro (2020) consideram que os bailes têm uma organização espacial que transforma as linhas em espirais. Quando os cantores começam seus cantos se organizam em linhas, primeiro de uns quantos cantores aos que pouco a pouco vão se juntando mais e mais cantores. Como as linhas de cantores vão ficando mais longas elas vão se curvando para tomar a forma do espaço da maloca e vão se tornando semicírculos. Esses semicírculos de cantores dançam de frente para o grupo de mulheres cuja disposição sofre a mesma

transformação de pequenas linhas vão se criando até dois ou três semicírculos que giram no mesmo sentido que o grupo de homens.

Tobón e Kuro aventuram uma interpretação desse fato: as figuras de linhas, mas parecidas com as disposições da guerra, do combate, dos exércitos, são transformadas e suavizadas com curvas que se entrelaçam em espirais perdendo seu princípio e seu fim. É uma poética do espaço, é o movimento de transformação do baile, que adoça e esfria os corpos quentes e raivosos a partir do deslocar e movimentar.

A análise de Tobón e Kuro (2020) atinge um aspecto simbólico importante do baile expressado em uma coisa tangível, observável. Porém, considero também importante uma aproximação à ideia de tato que evidencie essa poética do pisar e nos localize dentro da dança e não em um olhar “desde cima”. Nos localizar como quem dança dentro do grupo de mulheres, por exemplo. Nesse caso, as linhas e espirais não são tão evidentes como é a força de gravidade coletiva que marca o ritmo simultaneamente. É também a organização dos pés para dar passos mais curtos ou mais amplos a depender da força do grupo. A necessidade de pequenas variações no pisar, pequenas variações no deslocamento do peso.

Quando se dança no centro do grupo ou nos extremos a organização corporal varia rapidamente. No centro os passos ficam mais curtos e se concentra mais a força no centro - ventre e peito - para dar direção à rotação do grupo. Nos extremos, a força do centro é menor e seus passos têm que ser mais amplos e mais rápidos para conseguir girar junto com o grupo e na direção correta. Isso, pelo menos no grupo das mulheres e na disposição mais comum, que é quando se dança agarradas pelos braços. No grupo dos homens acontece também a ação de permanecer juntos. Os cantores que se localizam nos extremos da fila devem manter o grupo unido, todos por isso, ombro com ombro fazem uma pressão para dentro do grupo. Mas, ao mesmo tempo devem se deslocar. Aqui existe então de novo uma ação de gravidade coletiva e de centro coletivo que se desloca de forma sincronizada.

Essa forma de atender partindo da horizontalidade do olhar, desse olho que olha de frente, traz uma quantidade de informações que o olhar de cima omite: Cheiros, forças de gravidade, forças centrípetas e centrífugas, texturas, ritmicidade, intensidades. De certa forma revela a complexidade das ações que acontecem. Segundo Laplantine, complicar designa múltiplas dobras ou formas diversas de dobrar uma coisa. O termo ‘complexo’ vem

do latim *plicare* que remete a um significado físico, ao gesto de trançar ou entrelaçar os corpos (LAPLANTINE, 2009).

Nesse sentido a noção de coreografia defendida pelo autor, procura nos aproximar de um lugar que entende, olha, escuta, sente o fato de estar junto de outros.

Chora é este lugar em movimento no qual se elabora uma forma de laço físico. Mas, para apreender as ínfimas modulações do corpo em processo de transformação, sua aptidão a se tornar outro daquilo que era e, mais precisamente ainda, a sentir a presença nele de tudo aquilo que vem dos outros, convém introduzir uma última noção: não somente *chora*, mas *kairos*, que é o instante em que não estou mais com os outros em uma relação de simples coexistência, mas em que começo a estar alterado e transformado por eles (LAPLANTINE, 2009).

Os bailes Murui-Muina são complexos e diversos, se dobram infinitas vezes sobre si mesmos para dar origem à abundância do universo. Os bailes Murui-Muina em Leticia se desenvolvem durante quase um dia inteiro. Começam por volta do meio dia e terminam só no dia seguinte depois do sol raiar. Com músicas ininterruptas, comidas e danças as pessoas dividem essa jornada de intenso movimento e transformação.

Depois da meia-noite, por volta da 1h da madrugada os cantos mudam. A partir desse momento se cantam os *cantos de madrugada*. Embora o ritmo seja muito parecido, os cantos falam de coisas diferentes. Aqui se inicia o processo que chamado de “*amanecer*”. Esse é um momento em que muitas crianças e jovens já foram dormir e a função de manter viva a palavra do baile é responsabilidade dos *abuelos* e *abuelas*. Os mais velhos *mambean*, chupam *ambil* e cantam durante horas. *Abuelos* e *abuelas* são chamados nesse momento para manter a energia no ponto alto da noite e no percurso até a manhã. Entre as 4h e 5h da manhã, vários jovens e crianças acordam de novo e se reincorporam à dança.

Quando começa o amanhecer, começam também as canções de encerramento (*faniyarua* na língua Murui-Muina). Os grupos de cantores começam a cantar e dançar com seus bastões, que são recolhidos posteriormente, no final da festa, pelos ajudantes do baile. Um gesto que significa tirar as armas para dançar juntos, uma última dança.

Já sem bastões, os homens se agarram pelos ombros com as duas mãos formando uma fileira um atrás do outro, enquanto as mulheres ficam do seu lado com apenas uma mão segurando o ombro de algum cantor. O canto avança e os cantores dançam em círculos pelo espaço da maloca.

Finalmente, o primeiro da fileira sai pela porta da frente da maloca e juntos dão uma volta inteira na maloca pela parte de fora. Depois, ingressam novamente dando mais duas

ou três voltas para sair pela porta novamente entre risos e abraços que dispersam a formação em fileira. Assim, se repete, com cada grupo de cantores, com seu canto de encerramento para dar por concluído o baile. Depois desse momento, todos vamos juntos tomar um banho de rio para começar o dia.

Nos bailes, o movimento do corpo, o pisar, o bater o chão com pés e bastões faz parte fundamental do aspecto rítmico da palavra cantada. Os agarres de braços e ombros, o traslado de peso, o girar está relacionado com formas estéticas de produzir uma ideia de coletividade. As disposições espaciais em fileiras ou espirais separando ou entrelaçando homens e mulheres é uma forma poética de compor uma estrutura de organização social que nos fala do trabalho conjunto de produzir o baile e a vida.

A minha preocupação de entender a dança como um conhecimento particular tem a ver com essas palavras e essas práticas que permitem que a dança seja realidade e não representação de outra coisa. Pode a dança dizer algo sobre o político, pode ser o político? Sobre o espiritual? Como se movimentam esses corpos? Como se preparam esses corpos para dançar? Qual é a articulação entre a palavra cantada e o movimento do resto do corpo? Como podemos falar desses fenômenos em termos de dança?

Nos bailes que tive a oportunidade de participar foi evidente para mim que o movimento do corpo, o pisar, o bater o chão com pés e bastões faz parte fundamental do aspecto rítmico da palavra cantada. Os agarres de braços e ombros, o traslado de peso, o girar está relacionado com formas estéticas de produzir uma ideia de coletividade. As disposições espaciais em fileiras ou espirais separando ou entrelaçando homens e mulheres é uma forma poética de compor uma estrutura de organização social que nos fala do trabalho conjunto de produzir o baile e a vida.

Todas essas observações são uma tentativa de questionar uma visão instrumentalista da dança, reconhecendo a dificuldade de esgotar com palavras tais fenômenos. Os bailes são um todo que inclui preparar, cantar, dançar, comer, convocar, sentar, mambear várias outras ações, das quais estou tentando sublinhar o papel do pisar. O baile não é só o momento do baile. Ele se expande no tempo e na vida diária. Ele é uma marca no tempo, uma pegada, um peso que se imprime no território com plantas semeadas, com corpos dançando, com fogões cozinhando comidas. O pisar do baile é um contínuo acontecer porque sempre que termina um baile começa a preparação do próximo, um processo rítmico, cíclico.

4. Pisar e transformar

O corpo que pisa a terra, colheita, transforma as plantas pilando, ralando, amassando, o corpo que imprime o peso da tradição e dos intercâmbios é o corpo que vai para o baile para continuar esse processo de troca e transformação. Igual se transforma a coca, a mandioca, o tabaco e as frutas, se transforma o corpo no baile. Os corpos se encontram e as de ações de cantar, comer e dançar mobilizam essa transformação.

Como todo processo de transformação, os bailes grandes (também chamados *bailes de carrera*) devem ser preparados com tempo. Tem que se convidar com tempo. Quando pergunto pelo canto e pela dança, todos os Murui-Muina respondem que não é possível cantar sem dançar porque você está sempre levando o ritmo com seu corpo e que não é possível dançar sem cantar porque você está sempre levando o ritmo com sua voz. A questão do ritmo corporal é fundamental para entender os bailes Murui-Muina. Canto e dança são uma mesma coisa. Não podem existir separadamente, o ritmo no pisar do trabalho, do baile, do canto, constroem o corpo.

Disse o *abuelo* Leopoldo Silva que a pessoa que vai cantar tem que cantar sem medo porque a voz pode se esconder. Por isso tem que praticar, no mambeadero, quando trabalha, para que a canção seja fluida. Pisar com força para que possa marcar o ritmo com os pés e com os bastões caso o baile seja com bastão. Se preparar, preparar o corpo, preparar a voz. Uma vez que a voz sai, essa já é sua voz, como seja, não pode mudar, tem que cantar desse jeito. O importante é não ter medo. Tem que praticar muito para saber marcar o ritmo, o canto e a respiração (Leopoldo Silva, conversaçoão pessoal, janeiro 2019, em BOTERO MARULANDA, 2021).

Todos os bailes têm sempre o objetivo de limpar, proteger e cuidar o território (entendido como espaço geográfico e espaço corporal). Os bailes protegem de ameaças externas como bichos, guerras e doenças (muitas vezes as três são uma mesma coisa).

Os bailes se realizam em épocas específicas do calendário de produção como depois da sembra para garantir abundância meses depois na colheita. A época em que o rio cresce, é também uma época especial. É a época em que o rio pisa a selva. Essa época é perigosa porque as águas do rio trazem saliva, excrementos e peles de animais da selva que trazem doenças à comunidade. Uma forma de aliviar essa situação é a partir dos bailes, para limpar e proteger os territórios e os corpos. A maioria dos bailes acontecem na estação

seca, ou seja, quando o rio está mais baixo e são os corpos e as plantas as que pisam a selva. O pisar acontece como transformação e como trajeto do ambiente sobre os corpos.

Por fim, nesse pisar de trânsito, de caminho, aproveita o corpo a gravidade para cair e com seu próprio peso imprimir sua pegada. Pisa a terra o cantor, levanta poeira de terra que já foi pisada por outros. O pisar chama os seres da terra, as sementes, o pólen, os mortos, as capas de terra que guardam a história dos territórios. O pisar faz brotar a terra de abundância e faz vibrar o corpo todo, o pisar mantém viva a história dos Murui-Muina e dos seus territórios em constante mudança.



Figura 1. Baile tradicional Murui-Muina (Zikii). Leticia, Colômbia. Janeiro de 2020.

Foto: Daniela Botero Marulanda.

Referências

BARTHES, ROLAND. **Mitologias**. México, Siglo XXI. 2002, Pg 156.

BECERRA, E. **Riaki rafue: Palavra de consejo sobre la caceria**. Forma y Función, N 21. Departamento de Lingüística, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. p. 59-86, 2008.

_____ **El poder de la palabra.** Forma y Función N 11. Departamento de Lingüística, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Pg 15-28, 1998.

BOTERO MARULANDA, D. **O corpo é um modo de ser: O rafue e a transformação de gestos e palavras nos bailes Murui-Muina em Leticia-Amazonas.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

CANDRE, A. Casa Arana: realidad como una pesadilla de terror. In: STEINER, C; PARAMO, C; PINEDA, R. (Comp) **El paraíso del diablo: Roger Casement y el informe del Putumayo, un siglo después.** Bogota: Universidad Nacional de Colombia, 2014.

CANDRE, H.; ECHEVERRI, J. A. **Tabaco Frio Coca Dulce: Palábras del anciano Kinerai de la Tribu Cananguchal para sanar y alegrar el corazón de sus huérfanos.** Inglaterra: Themis Books, 2008.

CHAUMEIL, J. P. Entre teorías raciales y exhibiciones: en torno al informe de Casement sobre el Putumayo. In: STEINER, C; PARAMO, C; PINEDA, R. (Comp) **El paraíso del diablo: Roger Casement y el informe del Putumayo, un siglo después.** Bogota: Universidad Nacional de Colombia, 2014.

ECHEVERRI, J. A. Canasto de vida y canasto de las tinieblas: memoria indígena del tiempo del caucho. In: CORREA RUBIO, F., CHAUMEIL, J. & PINEDA CAMACHO, R. (Orgs.) **El aliento de la memoria: Antropología e historia en la Amazonia.** Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA); Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), 2013.

GARCIA, O. I. **Rafue Ite! Ethnographie d'un bal rituel amazonien (Murui-Muina-Uitoto, Amazonie colombienne).** 2018. (ANTHROPOLOGIE SOCIALE ET ETHNOLOGIE) - Université de recherche Paris Sciences et Lettres PSL Research University, Paris, 2018.

HAN, BYUNG-CHUL. **No-Cosas: Quiebras del mundo de hoy.** Colombia, Penguin Random House. 2021, Pg 35.

LAPLANTINE, F. O Modelo Coreográfico. In: TAVARES, F. BASSI, F. (org) **Para além da eficácia simbólica. Estudos em ritual, religião e saúde.** Salvador: EDUFBA, 2012.

MANDOKI, K. **El Indispensable Exceso de la Estética.** México: Siglo XXI editores, 2013.

PINEDA CAMACHO, R. **Holocausto en el Amazonas: Una Historia Social de la Casa Arana** Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 2000.

TOBÓN, M.; KUIRO, F. **Reaccionar a los patógenos: El baile de frutas -Yuaki- de los Murui-Muinai y la curación del peligro.** In: Revista ClimaCom, Epidemiologías, Pesquisa. Año 7, no. 19, 2020.

A ETNOCENOLOGIA E O CORPO ESPETACULAR DO/A BRINCANTE DE QUADRILHA JUNINA ESTILIZADA

Ila Nunes Silveira¹
Denise Maria Barreto Coutinho²

Para perceber o corpo do/da brincante de quadrilha junina estilizada, através das lentes acadêmicas, é preciso convocar um discurso que traduza e potencialize as expressões humanas espetaculares em sua pluralidade. A etnocenologia trata da dinâmica e organização cênica e, neste caso, do corpo espetacular do/da brincante de quadrilha junina. Promover a relação entre a etnocenologia e quadrilha é abrir espaço para que essa arte cênica ganhe visibilidade, tornando-se mais valorizada tanto por sua história quanto por sua evolução.

Embora constituam herança europeia, quadrilhas juninas passaram por transformações e adotaram características específicas de um lugar e de um povo do Brasil, de modo que é possível identificar de onde provêm, pelo simples balançar da saia ou dos ombros das damas. Mesmo havendo aproximações entre as performances de brincantes, ainda assim fogem de um padrão universal. Por isso, a quadrilha junina é vernácula³.

É pensando nesta arte cênica, que está fora do nicho oficial, e neste corpo espetacular, que a etnocenologia se oferece como chave de leitura e comunicação entre

¹ Psicóloga, doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-UFBA, bolsista pela CAPES, mestra em Psicologia-UFBA, especialista em Filosofia Contemporânea e Psicomotricidade, dançarina, atriz e palhaça.

² Docente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-UFBA. Doutora em Letras e Linguística pela UFBA, Doutorado-Sanduiche em Princeton. Membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA). Lidera o Grupo de Pesquisa Interdisciplinar CONES- Modelagem da Complexidade em Artes, Humanidades e Saúde (UFBA).

³ A quadrilha junina tomou a proporção de uma festividade que se tornou tradição no Nordeste do país e se difundiu por todo o Brasil ganhando categorias e especificidades. No intuito de situar o leitor sobre esse entendimento, recorro à pesquisadora Luciana Chianca que trata dos tipos de quadrilhas associadas às suas características, cada tipo compõe dinâmica e organização cênicas próprias que as diferenciam e podem ser facilmente identificadas pelo público espectador, mesmo que este desconheça tais modalidades. Segundo Chianca (2013), a atual classificação e caracterização de quadrilhas juninas se dão da seguinte maneira: tradicional, estilizada e de paródia. A tradicional tem raízes sertanejas, marcada pela representação que se faz do homem do campo, sendo chamada de “caipira” ou “matuta”, numa versão que se aproxima da tradição, por isso, o nome tradicional. A estilizada distância do estilo tradicional, tem-se uma versão mais rebuscada de figurino e ritmos coreográficos, surgindo para um contexto em que a pessoa sai do campo para a cidade, deixando o labor braçal, “trabalhando sem sujar as mãos”. A de Paródia Seguindo o mesmo estilo de dança tradicional misturada com humor, trazem a representação da inversão dos gêneros: homens vestidos de mulher e mulheres vestidas de homens, recriando uma versão burlesca dos demais tipos e acrescentando o estilo “Drag Queen” ao forró.

as ações humanas espetaculares e a academia. Mais que isso, vem para proteger a experiência sensível de brincantes de quadrilha junina estilizada.

O termo espetacular, no âmbito das Artes Cênicas, é elevado à categoria de conceito por Pradier (1999) e Bião (2007). Deriva do latim clássico *spectaculum* significando “vista, aspecto”, sendo que, no latim imperial, assume o significado de “algo admirável, maravilhoso”. Originada de *spectare* “observar, contemplar”. Trata-se, portanto, de um fenômeno que atrai o olhar, desperta emoções (REY, 1998, p. 3612-13). O espetacular inclui a valorização de cada fenômeno “sem visar a identificação de um conjunto de princípios universais” (BIÃO, 2007, p. 25), ou seja, tal análise privilegia o singular, o regional, e não pretende constituir generalizações ou modelos.

Através dessa dinâmica espetacular, cenicamente organizada, as quadrilhas juninas contam e recontam a história sob o ponto de vista do tema escolhido pelos membros da direção. Portanto, é essencial compreender a quadrilha junina como uma tradição⁴ artística tradutora de um movimento criativo que ressignifica modos de existir em coletividade, por meio da música, da dança e do teatro, como arte e também como práticas educativas e de conscientização política possíveis nas escolas e para além do espaço escolar formal.

Nas ruas, praças públicas, quadras poliesportivas, seja qual for o espaço público, a quadrilha junina está lá, no papel de transmitir uma mensagem, contar uma história de modo singular, cantando, dançando e encenando. O público espectador da quadrilha junina é o povo, na sua representação mais democrática e menos segregadora. O marcador anuncia que uma história será contada e o espectador se prepara para conhecê-la.

Quadrilhas possuem dinâmica e organização cênicas que provocam emoções nos sujeitos envolvidos, incluindo espectadores. Isso porque a dinâmica tradicional de apresentação inicia-se com a escolha do tema que será desenvolvido durante 25 minutos ao longo do roteiro que contará a história de uma pessoa, de um lugar ou de um povo.

As cenas são representadas pelas personagens dos dançarinos – chamados de brincantes ou quadrilheiros, do casal de noivos, da rainha e do marcador. Nessa dinâmica, as cenas são cuidadosamente encadeadas e intercaladas pelos gêneros musicais: marcha inicial, xote, xaxado e marcha final.

⁴ Apesar de nos referirmos constantemente aos termos “tradição” e “tradicional”, é preciso expressar claramente que aqui se está tratando especificamente sobre a modalidade de *quadrilhas estilizadas*, justamente aquelas mais conhecidas dos públicos que acompanham as apresentações em festivais e concursos de quadrilhas juninas.

A marcha (inicial e final) na quadrilha estilizada é uma variação da marcha gonzaguiana, (conhecida como arrasta-pé), mas com uma métrica diferente. Enquanto a marcha gonzaguiana tem na composição da célula musical uma métrica ternária, em três tempos⁵, a marcha estilizada assume um tempo binário, dois tempos: tempo e contratempo, o que torna a marcha mais rápida e o ritmo mais frenético.

A marcha na quadrilha estilizada traz uma atmosfera alegre e de energia voluptuosa, ela vem anunciar quando a quadrilha começa e se encerra, como num ciclo que inicia e se fecha transbordando animação, interagindo e contagiando os espectadores.

O xote, é um tipo de polca alemã, originou-se de uma dança chamada *schottisch*, que significa *escocesa* (DIAS; DUPAN, 2017, p. 13). É uma dança que tem um ritmo lento, obedecendo uma métrica ternária, para cada compasso há três unidades de tempo, uma batida mais forte e outras três mais fracas. Essa batida mais forte coincide com o acento frasal na música.

Ela é uma dança arrastada, mais próxima do chão, conhecida pelos famosos “dois prá lá dois prá cá”, e por essas características, o xote faz os pares deslizarem com muita sedução. É por isso que na quadrilha junina estilizada, o momento do xote é o da paquera, onde toda a história inicia e se desenrola até chegar no casamento dos noivos.

É importante frisar que todo o roteiro é escrito em torno do casamento dos noivos, numa história encadeada desde o momento em que ainda nem há o envolvimento entre os dois, o momento da paquera em meio aos obstáculos que dificultam o namoro, até finalmente acontecer o laço matrimonial celebrado pelo padre.

O xaxado, este ritmo contado em três, é de alta intensidade, velocidade e foi inspirado nos movimentos da enxada e inventado pelo cangaço na figura de Virgulino Ferreira, o Lampião. Era ele quem reunia o bando e realizava os bailes para comemorar suas vitórias de combate. Nos bailes, o bando de Lampião arrastava a sandália de couro pelo solo seco e o barulho que fazia era de um chiado tão singular, que a sua onomatopeia deu nome à dança, Xaxado (CASCUDO, 1975).

Na quadrilha junina estilizada, o Xaxado é indispensável e mantém a mesma estética criada por Lampião: a indumentária de couro, o rifle e a faca (objetos cênicos) são artefatos

⁵ Na contagem do tempo da música, quanto menor o tempo, mais acelerada ela é. Então, a música binária é mais ligeira do que a ternária e assim por diante. Consequentemente, a velocidade da dança é proporcional ao tempo da música.

que não podem faltar, cartucheiras, cabaças, bornais, chapéu⁶, alpercata, as músicas com temas das pelejas e peripécias vividas pelos cangaceiros pelo sertão nordestino, a expressão séria dos brincantes dando a intenção da batalha e o protagonismo das personagens de Lampião e Maria Bonita.

Nessa dança que era “de cabra macho”, como já dizia Luiz Gonzaga (GONÇALVES, 2018), as muitas “Marias Bonitas” também dançam. São passos complexos e com muitas variações que exigem de dançarinos muita resistência, condicionamento físico e agilidade. Os passos mais conhecidos são: o passo Base, o Corta-Jaca, Devorteio, Meia Lua, Miudinho, Xaxado batido, Xaxado corrido, Xaxado para o lado, Trás adiante, Ataque pra frente, Ataque pra trás, Galope, Gilvan, Vitorioso, Mané, Catarino, entre outros. Durante a dança, esses passos são intercalados em “momentos altos”, preenchidos por passos mais rápidos e movimentos para cima, e “momentos de descanso”, constituídos por passos um pouco mais lentos.

No xaxado, os passos são geralmente verticais e saltitantes, apenas o passo que representa o movimento de ataque é que o tronco do dançarino curva um pouco para frente, apontando o rifle. No roteiro da quadrilha junina, o Xaxado sempre aparece para representar a complicação da trama, é o clímax da narrativa, quando a ação atinge o momento crítico.

Ainda fazem parte da espetacularidade do xaxado os gritos de guerra trazidos também por Lampião em diversos momentos, fosse para convocar seu bando, “Simbora, cambada” (GONÇALVES, 2018), ou para iniciar um ataque, “Êêê” ou até mesmo para comemorar uma vitória, “Xaxado”. Todas essas expressões ganham uma força em sua sílaba tônica com a finalidade de exprimir na dança, a volúpia de derrotar o inimigo e vencer a batalha.

Se o xaxado na quadrilha junina representa o momento de homenagem à vida e luta de Lampião e seus bandos, ele vem para mostrar “[...] uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar” (PRADIER, 1999, p. 24) dos cangaceiros. A arte do xaxado põe o corpo em cena e exhibe o espetacular de um povo, eternizando a história que existe há 10 décadas.

⁶ Para além da energia que deve ser despendida no xaxado, toda a indumentária com todos esses artefatos, só dificultam os movimentos do corpo do dançarino.

Por essa razão, Bião (2009) uniu os conhecimentos das Artes Cênicas, percepção e compreensão das práticas e comportamento humano para falar que em algumas interações humanas, mas não todas, se percebe a organização de ações e do espaço com a finalidade de atrair e prender a atenção e o olhar de uma parcela das pessoas envolvidas.

Nesta mesma passagem, o autor ainda acrescenta que se trata de uma forma habitual ou eventual, inerente a cada cultura, tornando-se um costume genuíno e legítimo que será transmitido por gerações, como uma espécie de “respiração coletiva mais extraordinária” (BIÃO, 2009, p. 35), mesmo que uma parcela das pessoas envolvidas vivenciem o comportamento como um hábito trivial do cotidiano. Bião conclui que a teatralidade e a espetacularidade contribuem para a coesão e a manutenção viva da cultura.

Nesse jogo de atrair olhares, as quadrilhas juninas buscam sempre inovar e surpreender os espectadores, assim como todo artista que faz do seu trabalho um constante reinventar a roda. Por isso, é comum, nos espetáculos de quadrilha junina estilizada, a presença de músicas autorais a cada ano.

As quadrilhas criam letras e arranjos nos ritmos de xaxado, xote e marcha, depois gravam em estúdios. Como nem sempre a quadrilha tem recurso financeiro para todas as gravações, ela acaba priorizando seu hino, porque é o mesmo em todos anos, independente dos temas criados ano a ano para cada espetáculo.

O hino geralmente é gravado em ritmo de marcha e apresentado no momento mais vibrante do espetáculo. Este é um dos pontos mais altos⁷ da apresentação, e sempre acontece no desfecho do enredo, culminando na saída de quadra dos brincantes. Quando se canta o hino, explode no quadrilheiro a paixão e a empolgação de dançar sob os olhares atentos, gritos e aplausos da plateia.

De uma forma coletiva, as sensações, emoções e os sentimentos se confundem com os movimentos produzidos pelo corpo do brincante, na verdade são a mesma coisa, não havendo dissociação entre eles. Essa é a prova de que o corpo não se move de forma mecânica no espaço, e essa é também uma proposição defendida em espetacularidade sob o conceito de corpo espetacular, para então dizer que o corpo não é cartesiano, ao

⁷ “Ponto alto” é uma expressão comum nos concursos de quadrilha junina e muito usada na escrita da sinopse do roteiro que será entregue aos jurados, para marcar os momentos mais expressivos e o clímax da história.

contrário, ele uno, como afirma Pradier ao relatar que o orgânico e o simbólico se fundem no mesmo lugar onde habitam, o *skène*:

Na origem, *skéne* significa uma construção provisória, uma tenda, um pavilhão, uma choupana, uma barraca. Em seguida, a palavra ganhou, eventualmente, o sentido de templo e cena teatral. A *skéne* era o local coberto, invisível aos olhos do espectador, onde os atores vestiam suas máscaras. Os sentidos derivados são numerosos. A partir da ideia de abrigo temporário, *skéne* significou as refeições comidas sob a tenda, um banquete. A metáfora gerada pelo substantivo feminino deu a palavra masculina *skénos*: o corpo humano, enquanto abrigo para a alma que nele reside temporariamente. De alguma maneira, o “tabernáculo da alma”, o invólucro da *psyché*. Neste sentido aparece junto aos pré-socráticos. Demócrito e Hipócrates a ele recorrem (*Anatomia*, I). A raiz gerou, igualmente, a palavra *skenoma*, que significa também corpo humano. *Skenomata*: mímicos, malabaristas e acrobatas, mulheres e homens, apresentavam-se em barracas de feira no momento festas (Xenofonte, *Helênicas VII*, 4, 32) (Pradier, 1996, p. 21).

Na composição do corpo que performa em quadrilha junina, o figurino, a maquiagem, a iluminação, a música, os efeitos com fogos de artifícios, elementos cênicos, concretizam o espetacular como poética de cena. A expressão poética de cena, segundo Ramos (2006) surge no séc. XX para legitimar a presença do espetacular no teatro contemporâneo, sendo mais um recurso do drama, mas com características próprias que traduzem o discurso singular de cada segmento artístico, independente da formalidade estrutural do teatro pós-moderno.

Daí a noção da poética da cena enquanto pluralidade cênica. Se o teatro pós-moderno se baseava na dramatização da cena para ser observada pelo espectador, o teatro contemporâneo faz o movimento de incluir o espectador na cena, tornando-o um sujeito ativo na trama. Com essa nova poética de cena, o teatro quebra a quarta parede e derruba a estrutura que distanciava o palco da plateia, o ator do espectador.

Se houve contribuintes para esse feito, quem popularizou atende pelo nome de Bertolt Brecht. As inovações técnicas do dramaturgo se aproximam da espetacularidade quando afirma que a intenção do ator afeta o espectador e o convoca a pensar criticamente sobre a trama.

Trazendo esse discurso ao universo junino, percebe-se que essa é a estrutura que sustenta o espetáculo na quadrilha. O principal aqui, não é ter um corpo de baile ou núcleo de teatro que dominem as técnicas cênicas oficiais, mas ter uma narrativa relevante que construa o melhor dançarino e o melhor ator para interagir com o público, na perspectiva de possibilitar uma transformação. Para tratar dessa relação entre o artista cênico e a plateia, Brecht nos diz que:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto (Brecht, 2005, p.142).

No contexto da quadrilha junina, é o marcador ou marcadora quem faz a mediação entre os brincantes e a plateia. Geralmente essa função é desempenhada por um homem, mas está cada vez mais frequente a presença feminina. Independente do gênero, quem executa esse papel tem a responsabilidade por manter animada a quadrilha do início ao fim.

A voz forte e acentuada do marcador, anuncia os passos coreográficos, as formações e evoluções na dança, dirige os dançarinos, narra a história, canta, e tudo isso sem parar de dançar e interagir com o público. O olhar e a voz entoada do marcador estão sempre convocando a plateia para chamar sua atenção, ao mesmo tempo que incita a dança entre os brincantes. Essa é a típica triangulação existente na quadrilha, brincantes-marcador-plateia.

O marcador joga com a plateia e espera dela uma reação que irá recepcionar a ação dos brincantes, É uma relação planejada para dar certo e estabelecida com a finalidade de provocar sensações entre os envolvidos, mas principalmente de engendrar um efeito transformador no público.

A função lúdica da quadrilha junina é também sua função social. Na dança, se joga com a inscrição de um texto no corpo, que será capturada e compreendida, na forma de um subtexto, pelo outro que observa. Ao falar desse corpo que joga, o historiador Huizinga (1971, p.184) cria o conceito *homo ludens*; e revela que “a dança é uma forma especial e especialmente perfeita do próprio jogo”.

Para observar esse corpo espetacular através das lentes acadêmicas, a etnocenologia surge como marco teórico que aborda a espetacularidade associada a situações ou eventos extra cotidianos. A etnocenologia que é um campo de pesquisa ainda muito recente, desde 1994 é tema de debates na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia-UFBA, mais precisamente no Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (GIPE-CIT), fundado por Armindo Bião, tornando-se o lugar de encontros para realizar discussões, apresentações, e de permanência e consolidação da etnocenologia no Brasil.

Na França, Jean-Marie Pradier fundou em 1995 o Laboratoire d’Etnoscénologie em Paris 8. A etnocenologia, que sempre trabalhou com temas relacionados às minorias e aos

marginalizados cultural e socialmente, já prova que ela nasceu e se manteve política. Por essa razão, Bião (1999) afirma que todo artista não deve abandonar sua arte, mas em paralelo, não deve dispensar a importância da produção acadêmica, uma vez que protege a arte que nasce nas ruas e contribui para avançar e difundir os estudos nessa área.

Mas, pensar o fazer em etnocenologia, é antes de tudo realizar práticas através do corpo, para só depois explicar. O corpo estudado pela etnocenologia não entra aqui como um objeto apartado do sujeito, nem do seu entorno, neste caso é preferível usar a expressão “Eu Corpo”, como diz Ciane Fernandes numa aula da disciplina Laboratório de Performance do Programa de Doutorado de Artes Cênicas-UFBA em 2020. Fernandes (2012), diz que a noção do “eu corpo” dá lugar a experiência/sentido, sem que esta relação seja um binômio e sem que haja uma técnica *a priori*. A própria vivência com a experiência artística, no mover do corpo, é quem cria a técnica, portanto ela é *a posteriori*. E quem participa deste momento são os brincantes, o marcador e quem assiste.

É nessa tríade onde a quadrilha junina se dá, nenhum é sem o outro, se um deles faltar, perde-se a essência de ser quadrilheiro. Uma vez consolidada essa relação de experimentação, é que o quadrilheiro aprende, treina e ensina as técnicas corporais da dança e do teatro aos novos quadrilheiros, num ciclo constante da experiência sensível para que o resultado seja apresentado no acontecimento do espetáculo, ou como diz o quadrilheiro, botar a quadrilha na rua. Para Bião (2009), toda cena de rua extra cotidiana é um macroevento, portanto está no âmbito da espetacularidade e etnocenologia.

Quando se convoca o olhar da etnocenologia sobre a quadrilha junina, é possibilitar que o popular extraordinário atravesse a retina das lentes acadêmicas e possa construir um discurso que traduza e potencialize as expressões humanas, valorizando o brincante enquanto artista e fazedor de cultura.

Referências

BIÃO, A. Um trajeto, muitos projetos. In: _____. **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P& A, 2007.

_____. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CASCUDO, LUÍS DA CÂMARA. Xaxado. In: **FOLCLORE**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1975.

DIAS, I.; DUPAN, S. **O que é forró: um pequeno apanhado da história do forró**. Campina Grande: LATUS, 2017.

FERNANDES, CIANE. **Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa**. Anais do VII Congresso da ABRACE. Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/territorios/Ciane_Fernandes_-_Movimento_e_Memoria.pdf>. Acessado em: 29 de agosto de 2022.

GONÇALVES, CARLOS CLEITON EVANGELISTA. **Xaxado e criação artística: um estudo sobre ressignificações da cultura popular no ambiente escolar formal**. Dissertação de Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES), pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 2018. Disponível em: <https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/6635/CARLOS_GON_ALVES___PROFARTES_UFPB_15561140187796_6635.pdf>. Acessado: 30 de julho de 2022.

HUIZINGA, JOHAN. Homo Ludens: **O Jogo como Elemento da Cultura**. São Paulo: Perspectiva/ Editora da USP, 1971.

RAMOS, LUIS FERNANDO. La Piedra de Toque. Pós Dramático ou Poética da Cena? In: **Revista de Humanidades, Universidade de Brasília**, 2006, n. 52, pp.27-34. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/17176473-Lapiedra-de-toque-luiz-fernando-ramos-o-conceito-de-um-teatro-pos-dramaticovem-galvanizando-o-interesse-de.html>>. Acesso em: 22 de agosto de 2022.

REY, A. (Org). **Le Robert Dictionnaire Historique de la Langue Française**. Paris: Le Robert, 1998.

PRADIER, J. M. Etnocenologia. In: BIÃO, A e GREINER, C. **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

A low-angle photograph of a large tree trunk and its branches, with a white text box overlaid in the center. The tree trunk is thick and textured, and the branches are spread out, creating a complex network of lines against a light sky. The overall tone is muted and naturalistic.

11. GT HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO

ANTÔNIO JOSÉ DUARTE COIMBRA: A CREDIBILIDADE DE UM “PORTUGUÊS RECIFENSE” NAS ROTAS COMERCIAIS DO TEATRO BRASILEIRO

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz¹

RESUMO

A intenção é desvelar um pouco da trajetória de Antônio José Duarte Coimbra, artista do século XIX que se iniciou no teatro na capital pernambucana ainda em espaços de reputação questionada, e, após integrar o primeiro elenco a ocupar o palco do suntuoso Teatro de Santa Isabel, em 1850, convidado pelo fluminense Germano Francisco de Oliveira e tendo-o como principal mestre, galgou créditos com a imprensa e o público por sua dedicação como ator. Em meio às constantes temporadas no Recife, ele passou a dedicar-se à gestão do negócio teatral a ponto de se notabilizar também como diretor e empresário a percorrer outras casas de espetáculos no Maranhão, Pará, Ceará e Alagoas, inclusive reestruturando algumas delas. Partindo de vestígios espalhados pela imprensa e de raros livros que trazem rastros da sua trajetória, a ideia é averiguar contextos e condensar dados sobre a existência desse português emigrado, reconhecendo, principalmente, sua importância nas rotas comerciais do teatro brasileiro pelo Norte e Nordeste em meio a intensos encontros e permutas culturais.

Palavras-Chave: História e Crítica; Rotas Comerciais do Teatro; Século XIX; Teatro Brasileiro.

ABSTRACT

This article aims to reveal a bit of the trajectory of Antônio José Duarte Coimbra, a 19th-century artist who started out in theater in the capital of Pernambuco still in spaces of questionable reputation, and, after being part of the first cast to occupy the stage of the sumptuous Teatro de Santa Isabel, in 1850, invited by Germano Francisco de Oliveira – natural from Rio de Janeiro – and having him as his main master, he gained credit with the press and the public for his dedication as an actor. During constant seasons in Recife, he began to dedicate himself to the management of the theatrical business to the point of also becoming notable as a director and theatrical entrepreneur, visiting other venues in Maranhão, Pará, Ceará and Alagoas, including restructuring some of them. Starting from traces scattered through the press and rare books that bring traces of his trajectory, the main idea is to investigate contexts and condense data on the existence of this portuguese emigrant, recognizing, mainly, his importance in the commercial routes of Brazilian Theater through the North and Northeast amid to intense encounters and cultural exchanges.

Keywords: History and Criticism; Theatrical Trade Routes; XIX Century; Brazilian Theater.

Escrever sobre a trajetória de um artista do século XIX, quando, por enquanto, só tenho pistas dos jornais da época através de notas, anúncios e críticas, é reconhecer que, num verdadeiro quebra cabeças, várias peças estarão ausentes. No entanto, como é impossível dar conta de uma vida num artigo tão sucinto, fica a sensação de que pelo menos sua existência foi ressaltada, ainda mais quando tão poucos que atuaram no “Norte”

¹ Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), com orientação de Henrique Buarque de Gusmão. Ator, jornalista, crítico e historiador do teatro. E-mail: leidson.ferraz@gmail.com.

do país daquele período² figuram com algum destaque nos livros canônicos da historiografia teatral brasileira. A personagem em destaque é Antônio José Duarte Coimbra, português que aportou no Recife ainda criança. Quando chegou não se sabe, nem por que, mas foi no teatro que se encontrou como artista profissional.

Talvez tenha se dedicado ao comércio antes, como muitos portugueses emigrados, mas esta questão ficará ecoando sem resposta. Se o passado, mesmo quando bem documentado, permanece fugidio (LOWENTHAL, 1998), seguirei nesse desafio de lançar pinceladas sobre um agente teatral ainda quase invisibilizado pelos livros da história do teatro no Brasil e em Portugal. Digo quase porque encontrei alguns indícios sobre ele. No raro livro *Carteira do Artista* (1898), o dramaturgo e empresário teatral lusitano Sousa Bastos registra:

Coimbra – Ator bastante estimado no Norte do Brasil e que, segundo me afirmaram, tinha realmente bastante mérito. Foi empresário durante muitos anos. Era em Pernambuco que mais residia e onde dava mais espetáculos. Deixou um filho que continuou na carreira de ator e que trabalha também no Norte (BASTOS, 1898, p. 627).

Mas vamos por partes. As primeiras aparições de palco do nosso homenageado provavelmente se deram no Recife, a terra que veio viver antes de começar intensa troca com outros lugares deste país como artista viajante. Por não ter encontrado referência a ele em jornais e outros livros de Portugal, ousou cogitar que se iniciou mesmo na capital pernambucana, mas, como raramente os nomes dos intérpretes apareciam nos anúncios da época, fica difícil precisar sua estreia e em quantas peças atuou no início de carreira.

A primeira apresentação que consta o nome dele – com 23 ou 24 anos – é no domingo 5 de setembro de 1847, no drama *O Padre Casimiro, Guerrilheiro Intrépido*, exibido no Teatro Público (a antiga Casa da Ópera, o primeiro prédio teatral da capital pernambucana³), sob direção do também ator Pedro Baptista de Santa Rosa, num diminuto papel. Quase dois anos depois, a 22 de abril de 1849, ainda o vemos no elenco daquela

² De acordo com o pesquisador Magela Lima (2019), somente no governo do paraibano Epitácio Pessoa, presidente entre 1919 e 1922, houve novo recorte de mapeamento no Brasil para além da oposição entre Norte e Sul, fazendo emergir o Nordeste durante a República.

³ Seu nome referia-se a qualquer peça que intercalasse trechos cantados e falados, como era praxe na época. Construído em 1772, no bairro de Santo Antônio, provavelmente sob o estímulo do Alvará de 17 de julho de 1771 que aconselhava à colônia brasileira o estabelecimento de teatros públicos bem regulados, a Casa da Ópera, o primeiro teatro da vila do Recife, era “um edifício térreo e acaçapado, sem forma e arquitetura alguma que indicasse o seu fim” (COSTA, 1958, p. 135), aparência que reforçava a má fama que ganhou. O espaço, funcionando até 1852 e sendo demolido em 1855, recebeu outros nomes: Teatro Público, Teatro do Recife e Teatro de São Francisco.

mesma casa de espetáculos, agora intitulada Teatro de São Francisco, com a peça *A Ponte do Diabo ou A Explosão de Uma Passagem*, drama francês traduzido em Portugal. Coimbra vivia a personagem Paulo Escudeiro, ainda de pequena participação.

Na sequência, vamos encontrá-lo atuando em *Castelo de Laval e o Rei Francisco I*, drama histórico que se passa no século XVI, com sessões nos dias 23 de julho e 30 de agosto de 1849. A obra tematiza o reinado de um prodigioso patrono das artes que iniciou o Renascimento francês e Coimbra fazia o papel do Conde de Chateaubriand. Ele integrou ainda o elenco de duas outras inéditas produções melodramáticas bem ao gosto daqueles tempos: *A Entrada de D. Pedro no Porto ou O Desembarque das Tropas Libertadoras nas Praias de Mindelo*, em que já vivia a personagem principal, D. Pedro, Duque de Bragança, e *Os Jesuítas ou O Bastardo d'El-Rei*, única peça de autor identificado, o gaúcho José Manoel Rêgo Vianna.

Esta última montagem foi exibida a 24 de novembro de 1849, no Teatro da Rua da Praia, com Coimbra no papel de Affonso Peres. A farsa *A Parteira Anatômica*, do dramaturgo português António Xavier Ferreira de Azevedo, encerrou a apresentação⁴. Até então atuando em duas modestas casas de espetáculos, Antônio José Duarte Coimbra foi contratado para integrar o primeiro elenco a subir no palco do imponente Teatro de Santa Isabel, que veio preencher uma lacuna no progresso do Recife. Inaugurado pelo presidente da província, Francisco do Rêgo Barros, o espaço teve clara influência francesa e missão civilizatória. Assim, um público bem maior se sentiu atraído a desfrutar daquela novidade.

1. Palco luxuoso, credibilidade renovada

O drama histórico *O Pajem d'Aljubarrota*, do português José da Silva Mendes Leal Júnior, foi escolhido como peça de abertura, no dia 18 de maio de 1850, tendo no elenco a companhia arregimentada pelo ator e ensaiador carioca Germano Francisco de Oliveira, que iniciou ali sua função de administrador de casas de espetáculos. Além do artista-empresário e de mais dois outros atores da Bahia, uma maioria de intérpretes que já atuava há tempos no Recife compôs aquela equipe. Coimbra deve ter assumido um papel

⁴ As longas sessões teatrais começavam com um enredo dramático ou trágico, de 4 a 5 atos, seguido de uma comédia em 1 ato, uma farsa ou um entremez, além dos entreatos musicados ou dançados, mas raramente os autores das peças divertidas eram divulgados. Neste artigo, optei por acrescentar o nome do dramaturgo quando consegui descobrir a autoria.

insignificante, pois somente a partir de 8 de junho de 1850, com o drama *A Gargalhada*, de Jacques Arago e Alexandre Martin, há referências à sua participação com algum destaque.

Nesse primeiro ano de atividade, 29 textos puderam ser programados, entre tragédias, dramas, farsas e comédias, com parte dos espetáculos em grande aparato. A turma foi bem recebida pelo público recifense, mas não faltaram dicas de uma crítica então nascente de regularidade nos jornais a apontar mais estudo àqueles profissionais da cena:

Nunca tivemos uma escola onde os moços de talento, que se quisessem dar à vida de ator, pudessem aprender; cada um seguia suas tendências naturais, suas vocações com defeitos e vícios que se enraizavam sem nunca haver quem lhes advertisse do que era bom ou mau. [...] não havia onde fazer escolhas e [o público] aceitava resignado o que se lhe dava. Sempre ávido de distrações, procurando dar ao espírito certo alimento que lhe faltava, ele dirigia-se ao que então existia, essa capoeira do Gambôa, verdadeiro patíbulo das melhores produções literárias, e aí o seu humor se excitava, seus olhos fatigavam-se como se vissem na cena o triste espetáculo de uma guilhotina [...] para apresentá-la [a arte] ao público desgrenhada, desfigurada, despida e nodoadá [...] (O KLAPA, *A União*, 20 jul. 1850, p. 1-2).

A “capoeira do Gambôa”⁵ a que o anônimo crítico O Klapa se refere era o primeiro teatro em que Coimbra trabalhara, nódoa que o perseguirá por anos, vide a lembrança sempre pejorativa dos críticos. Quanto à atuação do nosso “português recifense” no palco do Santa Isabel, os primeiros comentários sobre ele são curtos, provavelmente pela miúda importância que ainda tinha nos espetáculos. No drama histórico *D. Maria de Alencastro*, de Mendes Leal Júnior, exibido a 13 de julho de 1850, um crítico oculto apenas reconheceu que ele agradou no papel de D. Francisco. Quando da repetição da peça, quatro noites depois, afirmou: “O sr. Coimbra igualmente esteve bom; não foram portanto infundadas e vagas as esperanças que concebemos deste sr.” (TEATRO..., *Diário de Pernambuco*, 22 jul. 1850, p. 1).

Visto como promessa no correr da temporada, Coimbra foi assumindo personagens de maior peso. No entanto, mesmo diante dos elogios crescentes, não faltavam referências negativas ao seu início de carreira em teatro tão desacreditado. O resenhista do *Diário de Pernambuco*, por exemplo, chegou a intitular a equipe que ali trabalhava de “assassinos dos melhores dramas” (TEATRO, *Diário de Pernambuco*, 5 ago. 1850, p. 1), lembrando que

⁵ O português Francisco de Freitas Gambôa foi o mais inquieto, produtivo e polêmico de todos os administradores que passaram pela Casa da Ópera. Ele a assumiu em 1827, numa associação com um grupo de artistas preocupados com os rumos que as artes tomavam no Recife, a Companhia Cômica Regeneradora do Teatro de Pernambuco. Mas somente a partir de 1830 tornou-se, sozinho, o empresário do Teatro do Recife, como passou a ser chamada aquela casa de espetáculos.

o povo do Recife por longo tempo “gemeu sob o enorme peso da desorganização teatral da *capoeira* do Gambôa, sofrendo o triste espetáculo que a seus olhos se apresentava sempre no funeral que ali se fazia das mais belas produções [...] da arte dramática” (*Ibidem, idem*).

A lembrança ao seu passado numa casa precária, com espetáculos de qualidade duvidosa, segundo os críticos, perduraria por muito tempo nas referências a ele, mesmo diante do franco progresso das suas atuações, tendo agora por mestre o grande ator fluminense Germano Francisco de Oliveira. Quando da apresentação de Coimbra como o Conde de Tentugal em *O Cativo de Fez*, por exemplo, obra do dramaturgo português Antônio José da Silva Abranches, seus primeiros passos no tablado foram novamente lembrados como abismo para o momento atual de elogios:

O sr. Coimbra, que, segundo o nosso fraco entender, tem propriedade e muita habilidade para a cena, fez o seu tirocínio dramático no galinheiro do Gambôa [...], não podia assim desenvolver o seu gênio; mas, agora que tem um mestre perfeito na sua arte, [...] com as sábias lições do sr. Germano, já é outro muito diferente do que era antes. Consta-nos que este sr. não despreza qualquer ocasião que tem de aprender, já consultando ao seu digno diretor, já a alguns de seus colegas, e já finalmente exercitando-se na prática das lições que recebe (TEATRO, *Diário de Pernambuco*, 5 ago. 1850, p. 1).

Como se vê, num período em que escolas de teatro não existiam, a prática era a alternativa de aprimorar-se profissionalmente, ainda mais junto a um artista experimentado que vinha de fora. Em 25 de setembro de 1850, com o drama *O Marinheiro de Saint-Tropez ou O Envenenamento*, dos franceses Auguste Anicet-Bourgeois e Adolphe d’Ennery, Coimbra já apareceu como segundo nome, no papel de Antonio Caussade, com elogios maiores por atender às lições do mestre-empresário. Sua ascendência era tanta que até pedidos do público surgiram para que ganhasse mais destaque. Um dado curioso neste seu início é que ele quase nunca participava das comédias em 1 ato ou farsas apresentadas na sequência aos dramas, como se fosse apenas das peças sérias. Mas, como necessária versatilidade, sua carreira deslancharia para outros gêneros no correr dos anos.

2. Irradiando talento a outras praças

Depois que o Santa Isabel passou para outras mãos empresariais, em setembro de 1852 Germano Francisco de Oliveira foi contratado para trabalhar no Teatro de São Luiz,

na capital maranhense, levando consigo seu principal discípulo, o Coimbra. A primeira aparição do mesmo foi bem vitoriosa:

Subiu ontem à cena o drama *Os Dois Renegados* [de Mendes Leal Júnior]. Foi muito aplaudido e, no nosso entender, com muita justiça. Tudo andou bem. Debutou o sr. Duarte Coimbra fazendo a parte de Lopo da Silva. No fim do 1º ato lançaram-lhe da plateia uma linda coroa; felicitamo-lo pela sua boa estreia no Teatro de São Luiz. O sr. Coimbra é discípulo do sr. Germano (SUBIU..., *O Globo – Jornal Comercial do Maranhão*, 8 out. 1852, p. 4).

Com a Assembleia Legislativa Provincial entregando a empresa teatral a Germano no ano seguinte, junto a uma prestação mensal de dez contos de réis, seu seguidor continuou ainda a ser louvado. A temporada perdurou até 31 de abril de 1855 e por várias vezes a crítica registrou que Coimbra, à custa de estudo e prática, já atingira “a um grau de artista de alto merecimento” (CORRESPONDÊNCIAS..., *Diário de Pernambuco*, 15 mai. 1854, p. 2). Com o fim do acordo firmado com o Governo do Maranhão, parte da equipe foi trabalhar no Ceará, junto ao empresário Germano Francisco de Oliveira, e outra leva seguiu para o Teatro Providência, no Pará.

Em Belém, agora contratado pelo ator-empresário paraense Francisco de Sales Guimarães e Cunha, Coimbra, sempre referendado por seu talento e simpatia, continuou a acumular glórias. Junto ao parceiro de cena Silvestre Francisco Meira, o artista chegou mesmo a ficar à frente do Teatro Providência para dirigir a companhia dramática e fazer subir à cena alguns dos espetáculos. Estrepitosos aplausos, como dizia a crítica da época, o perseguiram:

A nossa Companhia Dramática é hoje uma das melhores de todo o Império, e o teatro acha-se tão decente que se torna por todos os motivos digno da proteção do público. E o público paraense sabe retribuir com generosidade os sacrifícios que se fazem para apresentar-lhe um recreio digno dele. A última representação, *Os Três Amores* [do professor franco-brasileiro Luís Antônio Burgain], atesta que os artistas que hoje possuímos são da melhor qualidade. [...] Na parte de Frei Eusébio brilhou o sr. Duarte Coimbra como costuma (BELÉM..., *A Sentinela*, 14 jul. 1855, p. 1).

A estação teatral somente foi destruída pelo cólera, a disseminar inúmeras mortes. Com o contrato de subsídio suspenso pelo Governo, o empresário Francisco de Sales Guimarães e Cunha arruinou-se: “Os credores foram implacáveis, tomaram-lhe tudo. [...] Os artistas se dispersaram, alguns fugindo da epidemia, procurando terras mais saudáveis, outros porque estavam desempregados” (SALLES, 1994, p. 41). A despedida do Pará foi inevitável e Coimbra partiu para o Maranhão. Lá, em fevereiro de 1856, junto a Antônio

José da Silva, recebeu a concessão oficial para representar no Teatro de São Luiz enquanto não chegava uma companhia lírica italiana.

Somente em janeiro de 1857 Antônio José Duarte Coimbra retornou à terra que adotou como sua, com esposa e quatro filhos, e foi chamado a trabalhar com o carioca João Caetano dos Santos, confirmado para cumprir sua primeira e única estada nos palcos do Recife. Contratado pelo presidente da província e com enorme expectativa do público, o mais afamado ator do Brasil no século XIX ocupou o Teatro de Santa Isabel de fevereiro a abril de 1857, contando com alguns poucos atores locais selecionados para o seu elenco provisório, como era comum acontecer numa companhia em turnê.

Entre eles, destacou-se Coimbra, que viveu o Conde d'Aubrive no espetáculo de estreia, a 14 de fevereiro, *A Dama de Saint-Tropez*, original ainda não conhecido pelo público recifense, da dupla Auguste Anicet-Bourgeois e Adolphe d'Ennery. Apesar das poucas horas que teve para estudar o papel – pois não era ele quem o tinha de representar –, Coimbra pareceu ao crítico do *Diário de Pernambuco* ter desempenhado satisfatoriamente: “Nós o recomendamos ao sr. João Caetano, que, como tem feito há muitos, generosamente lhe dê a mão, proteja-o, ensine-o, apresente-o, que o sr. Coimbra não será esquecido ao mestre e ao amigo” (REVISTA..., *Diário de Pernambuco*, 17 fev. 1857, p. 2).

A temporada seguiu vitoriosa em todos os sentidos, mas, com a partida do astro maior, quando todos achavam que o enorme público atraído continuaria a prestigiar os espetáculos locais, agora representados pela Sociedade Dramática Empresária, sendo Coimbra um dos líderes deste núcleo, o resultado de bilheteria não compensou. No entanto, foi nesse período que o ator estreou seu maior sucesso, a comédia em 2 atos *O Conde de Paragará*, do português Aristides Abrantes: “O sr. Duarte Coimbra, o Barão [Gaspar], compreendeu excelentemente o seu papel, desempenhando com inteireza aquele tipo de homem ambicioso que com tanta habilidade soube caracterizar, confirmando brilhantemente a reputação de que goza” (CRÔNICA..., *Diário de Pernambuco*, 6 jun. 1857, p. 1), lembrou a crítica.

Somente quando a Empresa Germano voltou a ocupar aquele palco, de 7 de setembro a 22 de dezembro de 1857, a situação melhorou. No elenco contratado, misturando artistas de fora com outros locais, Coimbra mais uma vez esteve presente, mas houve uma querela a apontar possível desentendimento entre ele e o seu mestre-empresário – parece que, durante a temporada, o ator chegou a ser afastado –, com a

plateia dividida em partidos consagratórios a cada um deles. Falou-se até que o discípulo estava a preparar uma pateada ao seu antigo orientador, ideia que gerou ofensas ao acusado, agora visto como de insignificante mérito artístico:

O sr. Coimbra, viciado como está ainda, ignorante das regras d'arte, com o péssimo costume de fazer caretas, e que não se corrige ainda do defeito de gritar descompassadamente; com tantas imperfeições cremos que nunca passou por sua cabeça o "pensamento soberbo e ridículo" de se pôr em paralelo ao sr. Germano. Para honra sua acreditamos que o caluniam, atribuindo-lhe essa maquinação, e que o sr. Coimbra sabe muito bem que um ator não se eleva com a derrota alheia, mas com o mérito próprio (H., *Diario de Pernambuco*, 22 dez. 1857, p. 2).

É curioso como agora, diante de uma possível disputa entre o grande ator Germano Francisco de Oliveira e o até então elogiado Antônio José Duarte Coimbra, a mesma crítica que o incensava passe a vê-lo como cheio de defeitos, acomodado em vícios e até o considerando "ignorante das regras d'arte". Estaria a crítica apenas tomando partido em defesa de um contra o outro? Para piorar, uma surpresa foi reservada ao encerramento daquela temporada, quando um desconhecido procurou injuriar o ator principal, com Germano no papel de João Gauthier (já vivido antes por Coimbra) na comédia em 3 atos *As Memórias do Diabo*, de Frédéric Soulié, jogando-lhe uma réstia de alho. Talvez por conta desse contratempo, o nosso ator emigrado seguiu para trabalhar em outros lugares.

Em 1859, por exemplo, vamos encontrá-lo fazendo sucesso no Ceará, no Teatro Thaliense, com dramas como *Afronta Por Afronta*, do português Lopes de Mendonça; ou *Pedro Sem Mais Nada*, de Mendes Leal Júnior; e *Os Irmãos das Almas*, comédia em 1 ato de Martins Penna. A 20 de março de 1859, quando houve récita em seu benefício, exibindo o drama em 5 atos *A Cruz ou O Talismã*, de Luiz de Vasconcellos de Azevedo e Silva, atestaram: "O beneficiado, o sr. Coimbra, no papel de Jorge, esteve acima de todo o elogio, deu-nos mais provas de seu talento artístico e nós o reconhecemos e admiramos" (AO FUMEGAR..., *Pedro II*, 23 mar. 1859, p. 1). Três meses depois nova decepção o atingiu, quando teve frustrada a ideia de arregimentar companhia para ocupar o Teatro de São Luiz, na capital maranhense, pois a Assembleia Legislativa Provincial de lá indeferiu o pedido diante do péssimo estado do edifício, além da falta de meios financeiros para tal.

3. Na gestão do negócio teatral

No início de 1860, optando por regressar ao Recife, Coimbra formou a Sociedade Dramática Nacional e passou a dirigir peças no Teatro Apolo, lançando trabalhos ainda não vistos pelo público recifense, como o drama em 3 atos *Abel e Caim*, de Mendes Leal Júnior. Num esforço tremendo, pois não contava com incentivo algum do Poder Público, o ator-empresário solicitou a concessão do Santa Isabel e chegou a ser reverenciado por sua genialidade: “Nos rasgos do gênio teu, feres, comoves as almas; o povo, o tributo seu, vem traduzir-te nas palmas” (MONTEIRO, *Diário de Pernambuco*, 26 mar. 1860, p. 2), escreveu um de seus admiradores.

Em junho de 1861 é em Fortaleza, no Ceará, que Coimbra amplia afazeres teatrais. O bom gosto e cuidado que teve com o Teatro Thaliense, totalmente remodelado por ele, chamou a atenção dos críticos que o consideravam até como escola de interpretação. Voltando a trabalhar no Recife, Coimbra assumiu a direção artística do conjunto organizado pelo amigo Pedro Baptista de Santa Rosa, e o resultado foi uma enxurrada de poesias em sua homenagem: “És o ídolo do povo, oh, gênio da arte! Ah, tu encantas o auditório imenso, rindo, chorando, na alegria ou dor; [...] artista, tu és digno de louvor!” (BESSONI, *Diário de Pernambuco*, 27 nov. 1862, p. 2).

Na derradeira sessão agendada, com a peça *O Negociante Honrado ou Um Forçado às Galés*, de Bessoni de Almeida, novos elogios foram direcionados àquele “apóstolo do teatro”, que levava à frente sua coroa de glórias: “É impossível que ele trabalhe melhor [...], seja em que papel for” (VAROTA, *Diário de Pernambuco*, 3 dez. 1862, p. 2), assegurou mais um crítico anônimo da época. Sem deixar de lutar constantemente por incentivos do Governo, Antônio José Duarte Coimbra optou por fazer nascer firma própria em 1863, a Empresa Coimbra, no intuito de administrar o Teatro de Santa Isabel, e aventurou-se a contratar figuras ainda mais ilustres.

Dois distintos artistas portugueses, já radicados no Brasil, mas pela primeira vez trabalhando no Recife, ficaram à frente dos 18 componentes contratados: Eugênia Câmara e Furtado Coelho (este também na direção artística). Sem poupar esforços e avultadas despesas na intenção de exhibir produções da “moderna” literatura dramática, tanto nacional quanto portuguesa e francesa, ainda não vistas no Santa Isabel, Coimbra programou mais de duas dezenas de dramas, comédias, vaudevilles e cenas cômicas, mostradas com todo o esmero de cenário, mobílias, adornos, atuação e orquestra musical.

No inédito repertório, destaque para *O Demônio Familiar*, comédia de José de Alencar, pela primeira vez exibida no Recife a 22 de abril de 1863, na qual Eugênia Câmara desempenhava o irrequieto papel de Pedro, o Moleque. Ainda no elenco reunido, Antônio Teixeira de Carvalho Lisboa, Flávio Wandeck, Thomaz Espiúca, Lima Penante, Joanna Januária de Sousa Bittencourt e Jesuína Josephina da Silva, entre outros. “O gosto do sr. Duarte Coimbra pela arte dramática que professa por naturalíssima e bem pronunciada tendência, é geralmente conhecido entre nós que porventura o temos acompanhado desde sua estreia e repetidamente o havemos saudado em seus triunfos” (UM MATUTO, *Diário de Pernambuco*, 8 abr. 1863, p. 2), escreveu outro entusiasta.

4. Pelo fim das intrigas artísticas

Somente quando Coimbra e Germano foram contratados como atores no Maranhão (o primeiro também como ensaiador), pela Empresa Carlos Colás & Couto Rocha, os dois se reconciliaram. Ao ponto de formarem a Empresa Germano & Coimbra, que promoveu reparos e nova pintura no Teatro de Santa Isabel, quando a dupla ficou à frente daquela casa de espetáculos. No drama *O Correio de Lyon ou O Processo Lesurques*, original francês com tradução do próprio Germano, a atuação do seu parceiro voltou a ter brilho especial: “A execução que o sr. Coimbra costuma dar aos papéis que lhe são confiados dispensa-nos de dizermos que elevou a do velho Lesurques à altura da expectativa pública e à imaginação do autor” (O DRAMA..., *Diário de Pernambuco*, 12 out. 1864, p. 8).

Já no ano seguinte, foi apenas a Empresa Coimbra quem organizou nova companhia dramática, tendo como destaques Germano e a atriz Eugênia Câmara, além de orquestra regida pelo maestro Colás Filho. A 29 de março de 1865, o drama em 4 atos do carioca Francisco Pinheiro Guimarães, *História de Uma Moça Rica*, sobre a regeneração social e moral de uma mulher, fez um sucesso incontestável. Pouco depois, o elogiado ator português Luiz Carlos Amoêdo teve que substituir Germano nas peças programadas. Ao final daquela temporada, Antônio José Duarte Coimbra celebrou mais uma sonhada vitória: naturalizou-se brasileiro.

À frente do Santa Isabel em 1866, ele contratou novos outros importantes artistas do Teatro Ginásio Dramático, do Rio de Janeiro: Adelaide Amaral, Pedro Joaquim da Silva Amaral (também como ensaiador) e Clélia de Carvalho, prometendo peças inéditas entre as 30 récitas. Em 1867, na intenção de voltar a circular, Coimbra até pediu à Assembleia

Legislativa Provincial subvenção para fundar uma companhia que deveria trabalhar na Paraíba, mas não conseguiu a aprovação. Augusto César de Lacerda, ator e dramaturgo português, e Carolina Augusta Falco, sua esposa, ex-contralto do Teatro Lírico, figuraram entre seus novos contratados.

Quando da exibição do drama em 4 atos *Mistérios Sociais*, do próprio César de Lacerda, pela primeira vez representado no Brasil, um crítico anônimo saudou o incansável empresário-ator: “É levando à cena dramas como este, e distribuindo com justiça e critério os diversos tipos que o formam, pondo cada papel nas mãos do artista que estiver na sua altura, que o sr. Coimbra obterá, como tem sempre obtido, os favores do nosso público” (REVISTA..., *Diário de Pernambuco*, 9 abr. 1867, p. 1). Mesmo assim, polêmicas sobre as verbas públicas que recebia lhe perseguiram aqui e ali.

Em 1868, já sem atuar, Coimbra continuava a administrar o Santa Isabel. Sua companhia dramática estreou a 5 de fevereiro, dando destaque ao casal Joaquim Augusto Ribeiro de Souza (para diretor de cena também) e Maria Velluti, no drama em 5 atos *O Pelotiqueiro*, de Paulin Ménier. A seguir, ele anunciou outro casal, Manoel De-Giovanni e Jesuína Montani como novos componentes. Para reforçar sua credibilidade, passou a fazer benefícios para viúvas e órfãos dos pernambucanos que morreram na Guerra do Paraguai, mas houve quem o acusasse de lucro desenfreado e até mesmo a Assembleia Legislativa cogitou o fim das suas subvenções.

Na intenção de marcar presença com os melhores artistas que pisavam em solo pernambucano, no elenco de 1869 brilhou o conhecido comico carioca Martinho Corrêa Vasques, além do galã português Eduardo Álvares da Silva e da jovem maranhense Apolônia Pinto. Por essa época, não faltou até uma peleja com o italiano Manoel De-Giovanni, que agora trabalhando no Teatro Ginásio Dramático, no bairro do Monteiro, não lhe escondeu mágoas e o apontou como um empresário astuto, “apesar de analfabeto e de ser nulidade em matéria teatrológica” (DE-GIOVANNI, *Jornal do Recife*, 7 mai. 1869, p. 2), acostumado a pagar meios ordenados aos contratados. A polêmica rendeu farpas na imprensa.

Até que um terrível incêndio destruiu o Teatro de Santa Isabel quase por completo, na data 19 de setembro de 1869, e Coimbra, como empreendedor nato, resolveu inaugurar o seu Teatro de Santo Antônio, na rua da Florentina, estreando com grandes bailes mascarados de 26 de fevereiro a 1 de março de 1870. Dos variados ofícios que assumiu, ele chegou até a gerir o Santa Isabel concomitantemente, quando este foi reestruturado,

diminuindo, de vez, as turnês aos estados. Sua atuação à frente do Teatro de Santo Antônio durante 19 anos – desde 1876 era seu filho, José Clemente de Souza Coimbra, quem gerenciava o local – renderia outro artigo, mas vale registrar que o prédio foi repassado à atriz e empresária portuguesa Helena Balsemão em 1889, funcionando até dezembro de 1893 quando entrou em penhora.

5. Reclusão que mata

Depois de ter perdido parte dos filhos, todos também dedicados à vida teatral itinerante, Antônio José Duarte Coimbra, já envelhecido e adoentado, fez sua provável última aparição no palco em 1891, no Teatro Maceioense, na capital alagoana, na peça *O Conde de Paragará*, quando foi convidado a reviver o papel do Barão Gaspar numa temporada que a equipe liderada por outro rebento seu, Antônio José Duarte Coimbra Júnior (Coimbra Filho), realizava por lá. Assumiu a mesma personagem que havia lançado 34 anos antes, em 1857, no Teatro de Santa Isabel. O órgão literário e noticioso *O Horizonte* salientou sua ilustre presença em Maceió:

Este distinto ator, pai do nosso sempre apreciado artista Antônio Coimbra, acha-se entre nós vindo da cidade do Recife. De todo coração nós abraçamos ao respeitável ancião que tantas glórias tem tido na sua vida, como só acontece a todos aqueles que em sua frente têm a auréola do gênio (ANTÔNIO..., *O Horizonte*, 19 jul. 1891. p. 1).

Mesmo que parte dos familiares continuasse na vida errante dos palcos, uma inevitável abstinência da cena aconteceu até sua morte aos 79 anos, no dia 31 de janeiro de 1904, no Hospital Português, no Recife, instituição da qual era sócio. A causa do falecimento deixou de ser divulgada, mas ele foi lembrado como um artista dramático muito bem quisto. Desde 1903, na verdade, vivia num leito daquele hospital por conta de uma paralisia. E o teatro brasileiro perdeu um de seus portugueses emigrantes mais dinâmicos, infelizmente esquecendo-o quase que por completo. Este artigo tenta fazê-lo ativo novamente, como sempre foi na prática de homem da cena e dos bastidores, atingindo o posto de empresário-artista que mais ocupou o Teatro de Santa Isabel no século XIX, chegando também a representar e cuidar de outras casas de espetáculos pelo Norte e Nordeste brasileiro num devotado amor ao seu ofício.

Referências

- ANTÔNIO... **O Horizonte**. Maceió, 19 jul. 1891. p. 1.
- AO FUMEGAR... **Pedro II**. Fortaleza, 23 mar. 1859. Folhetim. p. 1.
- BASTOS, SOUZA. **Carteira do Artista**. Lisboa, Portugal: Antiga Casa Bertrand, 1898.
- BELÉM... **A Sentinela**. São Luís, 14 jul. 1855. Retrospecto Semanal. p. 1.
- BESSONI. A Antônio José Duarte Coimbra no seu esplêndido benefício. **Diário de Pernambuco**. Recife, 27 nov. 1862. Publicações a Pedido. p. 2.
- CORRESPONDÊNCIAS... **Diário de Pernambuco**. Recife, 15 mai. 1854. Interior. p. 2.
- COSTA, FRANCISCO AUGUSTO PEREIRA DA. **Anais Pernambucanos (1795-1817)**. Vol. VII. Recife: Secretaria do Interior e Justiça: Arquivo Público Estadual, 1958.
- CRÔNICA TEATRAL. **Diário de Pernambuco**. Recife, 6 jun. 1857. Página Avulsa. p. 1.
- DE-GIOVANNI, MANOEL. Contra fatos não há argumentos. **Jornal do Recife**. Recife, 7 mai. 1869. Publicações Solicitadas. p. 2.
- H. O teatro entre nós III. **Diário de Pernambuco**. Recife, 22 dez. 1857. Comunicados. p. 2.
- LIMA, MAGELA. **Os Nordestes e o Teatro Brasileiro**. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2019.
- LOWENTHAL, DAVID. Como conhecemos o passado. In: **Revista Proj. História**. São Paulo: PUC/SP, 1998.
- MONTEIRO, J. Ao ator Antônio J. Duarte Coimbra no dia do seu benefício. **Diário de Pernambuco**. Recife, 26 mar. 1860. Publicações a Pedido. p. 2.
- O DRAMA... **Diário de Pernambuco**. Recife, 12 out. 1864. Literatura/Teatro de Santa Isabel. p. 8.
- O KLAPA. Teatro de Santa Isabel. **A União**. Recife, 20 jul. 1850. Folhetim. p. 1-2.
- REVISTA TEATRAL. **Diário de Pernambuco**. Recife, 17 fev. 1857. Pernambuco. p. 2
- REVISTA DIÁRIA. **Diário de Pernambuco**. Recife, 9 abr. 1867. Pernambuco. p. 1.
- SALLES, VICENTE. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época** – Tomo 1. Belém: UFPA, 1994.
- SUBIU... **O Globo – Jornal Comercial do Maranhão**. São Luís, 8 out. 1852. Notícias Diversas. p. 4.
- TEATRO DE SANTA ISABEL. **Diário de Pernambuco**. Recife, 22 jul. 1850. Folhetim. p. 1.

TEATRO DE SANTA ISABEL. **Diário de Pernambuco**. Recife, 5 ago. 1850. Folhetim. p. 1.

UM MATUTO. A Empresa Coimbra. **Diário de Pernambuco**. Recife, 8 abr. 1863. Comunicados. p. 2.

VAROTA. Teatro de Santa Isabel. **Diário de Pernambuco**. Recife, 3 dez. 1862. Comunicados. p. 2.

CENOTECNIA, O SABER DO FAZER NA SKENE: LEVANTANDO NOVOS QUESTIONAMENTOS NA INVESTIGAÇÃO DO OFÍCIO CENOTÉCNICO TEATRAL

Priscila de Souza Chagas do Nascimento¹

RESUMO

O presente artigo trata das etapas preliminares ao desenho atual do projeto de pesquisa de doutorado intitulado *Cenotecnia, os saberes do fazer na cena: Um estudo sobre a transmissão e institucionalização dos conhecimentos do ofício cenotécnico*. O projeto propõe um estudo histórico-cultural sobre as formas de constituição que operam na formação e institucionalização dos conhecimentos e saberes do ofício da cenotécnica. A proposta é uma continuidade dos questionamentos levantados em minha dissertação de mestrado, principalmente no que diz respeito às exigências para a obtenção do registro profissional e para regularização do trabalhador cenotécnico – seja por intermédio do Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos e Diversão (SATED), ou diretamente pelo Ministério do Trabalho e Previdência por meio da Delegacia Regional do Trabalho (MTE/DRT). Observamos que ambas as exigências não correspondem às condições de formação e aprendizagem identificadas na pesquisa sobre o trabalhador cenotécnico.

Palavras-Chave: Cenotécnica; Saber-Fazer; Transmissão do Saber; Formação Profissional; Institucionalização.

ABSTRACT

This article deals with the preliminary stages of the current design of the doctoral research project entitled *Scenotechnics, the knowledge of doing on the scene: A study on the transmission and institutionalization of knowledge of the scenography craft*. The project proposes a historical-cultural study on the forms of constitution that operate in the formation and institutionalization of knowledge and know-how of the craft of scenography. The proposal is a continuation of the questions raised in my master's thesis, mainly with regard to the requirements for obtaining a professional registration and for regularizing the scenotechnical worker - either through the Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos e Diversão (SATED), or directly by the Ministério do Trabalho e Previdência through the Delegacia Regional do Trabalho (MTE/DRT). We observed that both requirements do not correspond to the training and learning conditions identified in the research on the scenotechnical worker.

Keywords: Cenotechnics; Know-How; Knowledge Transmission; Professional Qualification; Institutionalization.

1. Apresentação

Durante a XI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), foi realizado o compartilhamento do projeto de doutorado intitulado *Cenotecnia, os saberes do fazer na cena: Um estudo sobre a transmissão e institucionalização dos conhecimentos do ofício cenotécnico*, que propõe uma análise histórico-cultural sobre as formas de constituição que operam na formação e

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO), sob orientação da Profa. Dra. Vanessa Teixeira de Oliveira. Mestre em Artes Cênicas pela UFSJ. Graduada em Artes Cênicas (licenciatura) pela UFOP. Cenotécnica e Professora Substituta de Arte do Instituto Federal de São Paulo (IFSP – Câmpus São Paulo). priscilachagasn@gmail.com.

institucionalização dos conhecimentos e saberes do ofício da cenotécnica. Desenvolvido no âmbito da Linha de Pesquisa em História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO), sob orientação da Profa. Dra. Vanessa Teixeira de Oliveira, o projeto de tese do doutorado é resultado de questionamentos levantados em minha dissertação de mestrado intitulada *Cenotecnia, os operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo* (NASCIMENTO, 2022) – defendida no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei (PPGAC/UFSJ), sob orientação do Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella e com bolsa CAPES. Ao final da dissertação, o principal ponto salientava sobre as exigências para a obtenção do registro profissional na regularização do trabalhador cenotécnico – seja por intermédio do Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos e Diversão (SATED), ou diretamente pelo Ministério do Trabalho e Previdência por meio da Delegacia Regional do Trabalho (MTE/DRT). Observamos que ambas as exigências não correspondem com as condições identificadas sobre a formação dos trabalhadores cenotécnicos entrevistados durante a pesquisa. A cenotécnica, enquanto área profissional, corresponde ao instrumento que organiza e orienta um evento, seja ele um espetáculo teatral, de dança ou ópera, audiovisual, show, feira, stand etc.

A pesquisa proposta e desenvolvida no mestrado teve como objetivo a compreensão do ofício e das funções da cenotécnica. Para isso, foram selecionados três tipos de materiais para análise: i) materiais bibliográficos que abordavam e/ou definiam a cenotécnica; ii) documentos legais nos parâmetros federal, estadual e municipal; iii) depoimentos de profissionais que iniciaram sua carreira na década de 1970 e atuantes na cidade de São Paulo. Este último documento (iii) foi produzido durante os dois anos de pesquisa, por meio da produção em registro audiovisual e transcrição do material coletado, formando um arquivo que hoje torna-se fundamental para essa nova abordagem proposta no projeto de tese. Um roteiro de entrevistas para os profissionais foi elaborado para discorrer sobre os seguintes pontos: a) o início na carreira teatral; b) a trajetória profissional: etapas e acontecimentos; c) processos e relação de trabalho; d) transformação: do tempo, na história e no fazer; e) compreensão do que é ofício da cenotécnica; e f) expectativa: o futuro da profissão.

Com relação aos métodos e procedimentos, a pesquisa partiu do materialismo histórico-dialético (MARX; ENGELS, 1998) e do materialismo cultural (WILLIAMS, 2011),

os quais possibilitaram trabalhar com dicotomias empregadas sobre arte e técnica, criação e execução, assim como as forças de trabalho mental e manual. Também foi desenvolvido um diálogo com os procedimentos da história oral (ALBERTI, 2013), que amparou as realizações das entrevistas, suas transcrições e análises.

2. As entrevistas: condições e contradições

A escolha por entrevistas que abordassem a história de vida de profissionais da cenotecnia nos possibilitou acessar outros pontos relevantes apresentados nas narrativas desses entrevistados – como a formação e a produção de conhecimentos. Nesse caso, percebemos que a formação e a produção de conhecimentos ocorreram durante o exercício do trabalho, dando início à trajetória e ocupando papéis como ajudantes (que podemos considerar aprendizes) e a partir da experiência e troca com profissionais experientes (considerados mestres); esses conhecimentos do ofício são passados de geração em geração através do fazer. Podemos exemplificar essa observação através dos depoimentos de quatro participantes da pesquisa que narram o processo dessa transmissão de saberes em suas carreiras:

Sobre os conhecimentos da cenotécnica, Ermelindo Terribele Sobrinho diz que o cenotécnico:

[...] Tem que conhecer a planta, primeiramente. Conhecer os desenhos e saber todas essas funções que eu te falei. Ele tem que ser um marceneiro, ele tem que ser um pintor, ele tem que ser um serralheiro; não que ele seja totalmente completo, mas conhecer as medidas, conhecer os tubos, o que vai ser necessário, se vai usar roda nisso aqui. O cenotécnico, ele sabe trabalhar com todos esses negócios (TERRIBELE SOBRINHO, 2021. Informações verbais).

Jorge Ferreira Silva aborda que quando começou a trabalhar na cenotécnica foi:

[...] Ajudando quem ficava na serra circular; depois, a posicionar os sarrafos: por exemplo, se as poleias eram grandes, um apontava o prego numa ponta e o outro também, ou seja, se fazia com duas pessoas. Eu sempre estava ajudando alguém, ou a cortar na serra, ou a pregar, ou a segurar as poleias; porque esse tipo de construção, claro que você pode fazer sozinho, mas para fazer mais rápido, precisa de uma pessoa ajudando (SILVA, 2021. Informações verbais).

Já Aníbal Marques compartilha:

[...] Foi com o Pupe que eu aprendi isso tudo. Aprendi a ler planta na prática, porque ele colocava a planta no painel, mostrava pra gente, pegava um papelzinho, rabiscava, fazia um desenho e falava: “Vai fazer tantos painéis, de tanto por tanto, com esse ângulo aqui”. A gente olhava e já começava a cortar as madeiras. “Se não

entendeu, está ali a planta, vai lá e olha”. “Pergunta”. “Faça devagar, mas faça bem-feito para você fazer uma vez só”. Eu não me esqueço dessa frase até hoje. Ele sempre falava isso pra gente. Aí eu aprendi isso tudo com ele (MARQUES, 2021. Informações verbais).

E Francolino Manoel Gomes, quando recordado de ter me ensinado a técnica de corte redondo na serra circular de carrinho (Figura 1), compartilha:

[...] Cortar aquele disco redondo na serra, eu aprendi depois de muitos anos trabalhando. Eu vi o cara passando, aí eu: “Mas como que é isso aqui?”. Você tem que prender a peça no carrinho, porque o carrinho vai pra lá e pra cá, aí você dá aquela diferença, aí você prende a peça no carrinho, leva, faz o corte, gira um pouquinho, leva e faz o corte. Se for fixo, em um tampo fixo, você não faz, você não consegue fazer o redondo (GOMES, 2021. Informações verbais).



Figura 1. Priscila Nascimento e Francolino Manoel Gomes (2020).

Fonte: Acervo da pesquisa, 2022.

Esses depoimentos fundamentaram as análises elaboradas na dissertação sobre a relação da técnica na produção dos conhecimentos e na criatividade presente na ação desses profissionais. Assim, fundamenta-se a noção sobre a tradição dos saberes do fazer da cenotécnica, transmitida oralmente durante o exercício do próprio trabalho. Entendemos que a cenotécnica exerce papéis fundamentais para o acontecimento cênico antes, durante

e após as apresentações teatrais, pois ela também é responsável pelos reparos e desmontagens quando o espetáculo chega ao fim de sua temporada. Essa relevância em torno do papel desempenhado pela cenotécnica também ocorre por meio de sua participação criativa, nas proposições e soluções de eventuais problemas (a exemplo, nas manobras ou movimentos de cenários) – o que relaciona a sua interferência no resultado estético do espetáculo e não apenas no resultado operacional. Diante disso, questiona-se: É possível institucionalizar um ofício tradicional? Por quais vieses?

Quando relacionamos os testemunhos com os materiais bibliográficos e documentos de parâmetro legal, principalmente sobre a Lei nº 4.641 de 27 de maio de 1965 – que dispõe dos cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondente –, percebemos que as mobilizações sobre a formação nível médio apresentada no Art. 3º não correspondiam com o modo em que esses profissionais se formavam e aprendiam seu ofício. Esse confere que o “Ator, o Contra-regra, o Cenotécnico e o Sonoplasta serão formados em cursos únicos de nível médio, organizados de acordo (sic) com o parágrafo único do art. 47 da Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961” (BRASIL, 1995). Mesmo diante de uma lei imputada em 1965, ainda não há reconhecimento do curso nível médio na área específica da cenotécnica.

Para obter o registro profissional (conhecido como DRT) nas categorias regulamentadas pela Lei 6.533/78, identificamos que o profissional tem duas opções: a) apresentar-se ao SATED com documentos que comprovem sua experiência na categoria profissional escolhida (exemplo, fichas técnicas) ou uma carta certificada por alguma instituição de ensino técnico livre, além do pagamento de taxa; ou b) apresentar-se diretamente à uma Delegacia Regional do Trabalho com o diploma de nível médio ou superior em áreas relacionadas (Artes Cênicas ou Teatro) – neste caso, não há pagamento de taxa.

3. Laboratório de Artes Cênicas – 1983

Durante o desenvolvimento da pesquisa de mestrado, no período de pandemia da COVID-19, o cenotécnico Jorge Ferreira Silva publicou seu primeiro livro autobiográfico: *Os Invisíveis do teatro: Primeiro ato* (SILVA, 2020). Nesse livro, ele relata sua participação na criação e ocupação do Laboratório de Artes Cênicas (LAC) em São Paulo no ano de 1983.

Ainda em 2020, quando realizei o estágio de docência na disciplina “Ofícios da Cena – os fazeres da coxia”, sob responsabilidade do professor orientador da pesquisa, Berilo Nosella, convidamos Jorge Ferreira para uma aula/palestra sobre sua experiência no ofício da cenotécnica. Nessa aula, ele nos apresentou registros fotográficos da revista de inauguração do LAC (FIG. 2) que, segundo ele, era um espaço de pesquisa e experimentação para os ofícios técnicos teatrais. Tanto os relatos apresentados por Jorge Ferreira Silva em seu livro, quanto o texto de apresentação do LAC, no jornal compartilhado, tornaram-se caminhos para pensar a elaboração da pesquisa de doutorado, uma vez que se fazem atuais sobre a formação e organização do fazer e saber do ofício cenotécnico.

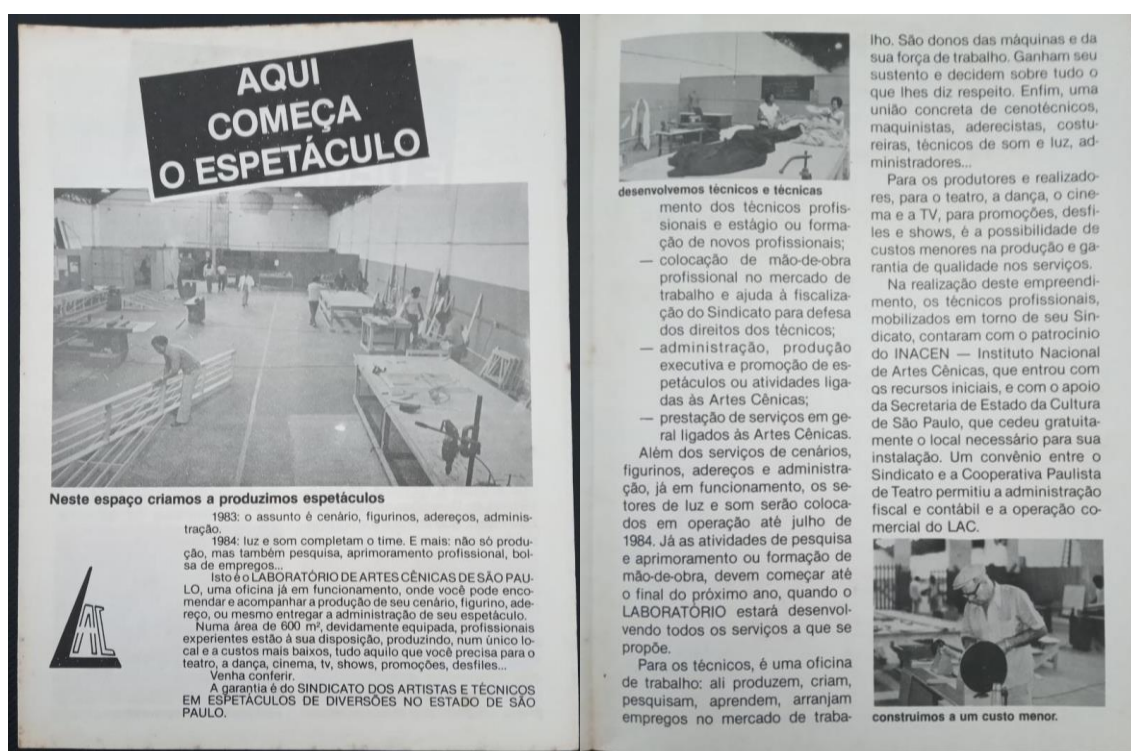


Figura 2. Revista de inauguração do LAC (1983).

Fonte: Acervo de Jorge Ferreira Silva.

O LAC foi um projeto mobilizado por profissionais técnicos teatrais no período de 1980, junto ao Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculo e Diversão de São Paulo (SATED-SP), em busca de criar um ambiente no qual também seria possível desenvolver uma série de investigações sobre os procedimentos construtivos nos quais esses profissionais pudessem experimentar novas possibilidades de criação na área. O LAC se situava na Rua Coronel Albino Bairão, nº 196, junto à Casa de Cultura Mazzaropi, no bairro

do Belenzinho, cedido pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, e que teve a compra dos maquinários sobre patrocínio do Instituto Nacional das Artes Cênicas (INACEN). Jorge Ferreira Silva, cenotécnico atuante na capital paulista e que desenvolveu atividades no LAC, relata em seu livro que “o próprio nome Laboratório significava um projeto experimental – um local comunitário onde se pudesse executar cenários para diferentes produções” (SILVA, 2020, p. 106).

4. Centro Técnico de Artes Cênicas – 1992

Outros materiais fundamentais utilizados na pesquisa para dissertação de mestrado foram os livros publicados pela Fundação Nacional de Artes (Funarte): *Projeto Resgate e Desenvolvimento das Técnicas Cênicas: Oficina Arquitetura Cênica* (BRASIL, 2003); *Oficina Cenotécnica* (BRASIL, 1997); *100 termos básicos da cenotécnica: caixa cênica italiana* (BRASIL, 1995). Essas publicações representam um período que considero chave na mobilização sobre a formação e aprendizagem das áreas técnicas teatrais: primeiro, pela criação e inauguração da Oficina Pernambuco Oliveira² em 1987, no Rio de Janeiro; segundo, pela criação do Centro Técnico de Artes Cênicas (CTAC), convocando encontros nacionais e internacionais com cenotécnicos, arquitetos cênicos e luminotécnicos (JORGE, 2017). No Projeto Resgate e Desenvolvimento de Técnicas Cênicas do CTAC, além das oficinas de cenotécnica, de arquitetura cênica e de iluminação cênica que foram registradas em livro impressos, houve também encontros com participantes representantes de alguns países da América Latina (Brasil, Argentina, Uruguai, El Salvador e México), com patrocínio da Organização dos Estados Americanos (OEA):

Priorizamos as áreas de arquitetura cênica, cenotécnica e iluminação cênica para serem trabalhadas, pois julgamos serem as mais carentes de informações, e estruturamos o projeto em quatro fases. A primeira, realizada em abril de 1992, foi a nossa visita aos países interessados e convidados para apresentar o projeto e dar início, junto com os órgãos de cultura locais, à seleção dos técnicos participantes. A segunda, realizada em maio de 1992, foi a reunião preparatória no Rio de Janeiro, com a presença de interlocutores dos países envolvidos, para definição detalhada das atividades a serem realizadas e seleção dos participantes. A terceira, realizada durante todo o mês de julho de 1992, foi onde ocorreram as três oficinas técnicas sobre as áreas priorizadas, com a participação de quatro mexicanos, quatro uruguaios, três argentinos, três salvadorenses e quinze brasileiros de vários estados (BRASIL, 1997, p. 11-12).

² Localizado na Rua do Lavradio, nº 54, onde se desenvolvem oficinas de capacitação técnica.

Até o ano de 2020, o site oficial do CTAC (www.ctac.gov.br) se encontrava ativo, disponível para consultas, quando era possível encontrar materiais sobre o histórico da instituição, parte das pesquisas desenvolvidas pelo Centro (como a catalogação de espaços visitados) e a lista do acervo físico disponível para consulta. No momento da escrita deste artigo, ao tentar visitar a página, não foi possível localizar esses materiais, uma vez que o site está inacessível.

5. No projeto de doutorado

A leitura dos materiais bibliográficos apresentados serviu para compor o entendimento que desenvolvemos sobre a definição do ofício cenotécnico. Observamos que essas publicações da Funarte foram e são marcantes na elaboração do reconhecimento e compreensão desse ofício hoje e, por isso, merece ser melhor investigada. Diante destes dois projetos (LAC e CTAC), observamos que nas décadas de 1980 e 1990 ocorreram movimentos relevantes para o pensamento dos ofícios técnicos teatrais, e nos cabe pensar o que esses movimentos e a forma como foram constituídos contribuíram para as condições da formação desses ofícios hoje. A pesquisa de mestrado não focou na formação e aprendizagem do ofício cenotécnico, mas ao buscarmos compreender a dinâmica que determinam os fazeres e os saberes desse ofício, conseguimos levantar documentação e questões que nos levam hoje à busca sobre a institucionalização na transmissão do saber desse ofício.

O objetivo principal é identificar as transformações sobre o ofício da cenotécnica, a partir da transmissão dos saberes do fazer e da institucionalização que constitui os conhecimentos aplicados por esse trabalho, diante das exigências cabíveis para a formação técnica nível médio. Para isso, é preciso analisar a organização dos espaços que atendem à formação de profissionais cenotécnicos (trazendo o mesmo recorte da pesquisa realizada no mestrado) que iniciaram suas carreiras na década de 1970. Podendo, assim, discutir sobre as alterações na formação do ofício e na formação desses profissionais a partir da Lei nº 4.641/65, e verificar a relação entre a criação e manutenção dos dois espaços citados (LAC e CTAC).

De forma geral, o LAC e o CTAC são instituições participantes da criação e da manutenção e que serão adotadas para busca documental (registros, jornais, sanções, decretos e alvarás), buscando compreender: Como foi elaborado este projeto? Quais foram

os investimentos? Havia uma diretoria de gestão? Quem era responsável pelo espaço? Havia cronograma e agendamento de trabalhos? Para realizar atividades no espaço era necessário se sindicalizar? Havia um cadastro? Quantos projetos foram executados? Quais oficinas existiam nesse espaço (marcenaria, serralheria, pintura de arte, adereço cenográfico)? Quais motivos causaram seu fechamento?

Tendo como fundamentação metodológica para análise o materialismo histórico-dialético cunhado por Karl Marx e Friedrich Engels (1998), a atual pesquisa de doutorado busca trabalhar com a totalidade da vida social e seu caráter relacional, rompendo com as abstrações dualísticas provocadas por uma estrutura das classes sociais e econômicas. Segundo Williams (2007, p. 269), o materialismo histórico introduz a “atividade humana como força primordial”, e é só mais tarde que “o sentido de dialética passou a indicar uma unificação progressiva por meio da contradição de opostos, o que Engels chamou de materialismo dialético” (WILLIAMS, 2007, p. 142).

Nessa perspectiva, quando se propõe a investigação do que se considera um saber do fazer transmitido por uma tradição oral e por um processo de institucionalização dos conhecimentos do fazer, aponta-se que essa distinção é fruto da estrutura, das divisões do trabalho social e das forças do modo de produção (mental e manual). Assim, reconhece-se o processo de institucionalização como um processo de classificação e dominação dos conhecimentos e dos saberes adquiridos nas relações de trabalho a partir das atividades humanas – o que gera a especialização, a capacitação, o desenvolvimento de fórmulas e competências que estruturam uma base de ensino e que transforma esses saberes em produto a ser, em alguns casos, consumido, além da universalização da técnica (tecnologia).

No livro *A Escola não é uma empresa: o neo-liberalismo em ataque ao ensino público* (2004), Christian Laval discute sobre a submissão da escola às exigências do mercado de trabalho:

A esta primeira divisão geral entre trabalho intelectual e manual, se acrescentou uma segunda. No meio do processo de produção, os conhecimentos "vivos", incorporados aos trabalhadores, foram, ao mesmo tempo captados e substituídos pelos saberes formalizados que se impõem como fonte de prescrições e normas exteriores aos gestos profissionais, saberes que se tomaram o apanágio de certas categorias de assalariados (LAVAL, 2004, p. 30).

Pierre Bourdieu (2010) observa no *habitus* o fator que garante a estrutura de classes e que, a partir das organizações e manutenção dos poderes simbólicos, essa força se mantém através da formação do indivíduo:

A razão e a razão de ser de uma instituição (ou de uma medida administrativa) e dos seus efeitos sociais, não está na “vontade” de um indivíduo ou de um grupo mas sim no campo de forças antagonistas ou complementares no qual em função dos interesses associados às diferentes posições e dos *habitus* dos seus ocupantes, se geram as “vontades” e no qual se define e se redefine continuamente, na luta – e através de luta – a realidade das instituições e dos seus efeitos sociais, previstos e imprevistos (BOURDIEU, 2010, p. 81).

Ambos os autores, que não estão diretamente ligados à linha materialista histórico-dialética, indicam dois pontos importantes a respeito das mudanças sobre os mecanismos de ensino e aprendizagem: o primeiro sobre o capital cultural, em Bourdieu (2010), e o segundo sobre o capital humano, em Laval (2004), que indica os interesses econômicos sobre a organização social.

6. Considerações Finais

Entende-se que essa busca e os resultados gerados por essa investigação, possibilitarão a ampliação dos estudos sobre a história do teatro brasileiro, considerando que o fazer da cenotécnica encontra-se presente no escopo do fazer teatral, e quanto melhor pensarmos na formação desse ofício, melhor pensaremos a realização dos eventos cênicos, seja através da sua estética apresentada ou das relações de trabalho fundamentais para seu acontecimento.

Referências

ALBERTI, V. **Manual de história oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRASIL. **100 termos básicos da cenotécnica**: caixa cênica italiana. Rio de Janeiro: FUNARTE – Departamento de Pesquisa e Documentação, 1995.

BRASIL. **Oficina Cenotécnica – Projeto Resgate e Desenvolvimento de Técnica Cênica**. 3. ed. Rio de Janeiro: Funarte - Centro Técnico de Artes Cênicas, 1997.

BRASIL. **Oficina Arquitetura Cênica** – Projeto Resgate e Desenvolvimento da Técnica Cênica. Rio de Janeiro: Funarte, Centro técnico de Artes Cênicas, 2003.

JORGE, R. **Teatros multiconfiguracionais: o espaço cênico experimental como um jogo de armar**. Rio de Janeiro: FUNARTE, v. 192, 2017.

LAVAL, C. **A Escola não é uma empresa: o nelo-liberalismo em ataque ao ensino público**. Londrina: Planta, 2004.

MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. Tradução de Luiz Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NASCIMENTO, P. S. C. **Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo**. 2022. 244f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei - MG. 2022.

SILVA, J. F. **Os invisíveis do teatro: primeiro ato**. São Paulo: Intermezzo Editorial, 2020.

WILLIAMS, R. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Tradução de Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.

Entrevistas

GOMES, FRANCOLINO MANOEL. [Entrevista cedida a] Priscila de Souza Chagas do Nascimento. São Paulo, 2021. In: NASCIMENTO, P. S. C. **Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo**. 2022. 244f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei – MG, 2022, p. 111.

MARQUES, ANÍBAL. [Entrevista cedida a] Priscila de Souza Chagas do Nascimento. São Paulo, 2021. In: NASCIMENTO, P. S. C. **Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo**. 2022. 244f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei – MG, 2022, p.129.

SILVA, JORGE FERREIRA. [Entrevista cedida a] Priscila de Souza Chagas do Nascimento. São Paulo, 2021. In: NASCIMENTO, P. S. C. **Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo**. 2022. 244f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei – MG, 2022, p. 164.

TERRIBELE SOBRINHO, ERMELINDO. [Entrevista cedida a] Priscila de Souza Chagas do Nascimento. São Paulo, 2021. In: NASCIMENTO, P. S. C. **Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade**

de São Paulo. 2022. 244f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei – MG, 2022, p. 94.

PRINCÍPIOS DO TEATRO DE AGITAÇÃO E PROPAGANDA NA BRIGADA TEATRAL DO MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA NO DISTRITO FEDERAL

Beatriz Valquíria Ribeiro¹
Carina Maria Guimarães Moreira²

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo trazer um relato dos princípios teóricos orientadores da prática teatral realizada pelo Coletivo Fuzuê do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena da Universidade Federal de São João del-Rei com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST em uma Brigada Teatral organizada no Distrito Federal. Na ocasião trabalhamos com os princípios do teatro de agitação e propaganda, a partir das pesquisas acadêmicas empreendidas pelas autoras sobre o teatro desenvolvido na Rússia no período da Revolução Vermelha de 1917. Nesse contexto, nos deparamos com uma metodologia própria do movimento, o que gerou profícuas reflexões acerca da noção de socialização dos meios de produção teatrais, bem como das possibilidades metodológicas emergentes do encontro entre os estudos acadêmicos do teatro e o movimento social em questão.

Palavras-Chave: Teatro de Agitação e Propaganda; Teatro Político; Movimentos Sociais.

ABSTRACT

The present work aims to bring an account of the theoretical principles guiding the theatrical practice carried out by the Coletivo Fuzuê of the Research Group in History, Politics and Scene of the Federal University of São João del-Rei with the Movimento dos Trabalhadores Rural Sem Terra – MST (Movement of Landless Rural Workers) in a Theatrical Brigade organized in the Federal District. At the time, we worked with the principles of the theater of agitation and propaganda, based on academic research undertaken by the authors on the theater developed in Russia during the period of the Red Revolution of 1917. In this context, we are faced with the movement's own methodology, which generated fruitful reflections on the notion of socialization of theatrical production means, as well as the methodological possibilities arising from the encounter between academic theater studies and the social movement in question.

Keywords: Theater of Agitation and Propaganda; Political Theater; Social Movements.

O Laboratório Coletivo Fuzuê é uma prática do Coletivo Fuzuê³, que desenvolve metodologicamente investigações cênicas, conjugando teoria e prática teatral, e possui como objetivo a socialização dos meios de produção do teatro de agitação e propaganda utilizados pelo grupo em seus experimentos cênicos. Tal socialização deve visar a materiais

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ; Bolsista Fapemig.

² Professora do Departamento de Artes da Cena e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ e coordenadora do Coletivo Fuzuê de Teatro e do Núcleo de Estudos em Teatro Político do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (CNPq) – Netep/GPHPC, do qual também é vice-líder.

³ Grupo de teatro universitário formado com discentes da graduação em teatro e pós-graduação em artes cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (GPHPC).

populares e formas pedagógicas, ágeis e coletivas; dessa maneira, é possível tratar por meio do teatro de assuntos que dialogam criticamente com a realidade e reivindicações de grupos específicos, bem como propiciar a multiplicação futura dessa metodologia em diferentes contextos.

1. MST e o teatro de agitação e propaganda

Trazemos aqui os objetivos mais claros do teatro de agitação e propaganda e sua necessidade de propagação, destacando a fonte herdada pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra: a Revolução Vermelha de 1917⁴. Pavel Kerjentsev, teórico do Proletkult e diretor da Rosta (agência telegráfica russa) descreve categoricamente a proposta que o teatro de agitação e propaganda lançava então ao mundo:

O teatro de agitprop explicita nos seus procedimentos os seus objetivos: informar e, decorrente da informação, educar e mobilizar para a ação. Para tanto, não dissimula a utilização de recursos cênicos – ao contrário, procura torná-los conhecidos e acessíveis – e não esconde sua pretensão de manipular (ou estimular) a vontade do espectador (KERJENTSEV, 1977, p. 28-29)⁵.

Para explicitar melhor o Laboratório Coletivo Fuzuê, faremos aqui um recorte sobre a perspectiva do teatro de agitação e propaganda proveniente da Revolução Vermelha. A fim de promover a união entre camponeses, operários e soldados em meio a conflitos políticos que tinham como eixo a revolução proletária, o teatro de agitprop⁶ espalhou-se na Rússia pré-revolucionária com o objetivo de agitar as massas, encorajar a arte itinerante, estimular a acessibilidade do povo a intervenções político-culturais e dar alento aos projetos políticos da revolução. Perante a ausência de letramento nas classes populares naquele período, o teatro de agitprop significou um importante instrumento de disseminação das ideias revolucionárias, conservando crescente acúmulo de técnicas que envolvem a colaboração de recursos plásticos, sonoros e linguísticos.

Na perspectiva de atingir o melhor proveito e socialização dessas técnicas, o agitprop desenvolveu diversos recursos dentro e fora de ambientes previamente forjados

⁴ A Revolução de Outubro, Revolução Bolchevique ou Revolução Vermelha de 1917 marca a eclosão responsável pela construção do primeiro país socialista do mundo e da vitória sobre o czarismo.

⁵ PAVEL KERJENTSEV, “*Le théâtre creatur*”, in *Le théâtre d’agitprop de 1917 a 1932*, vol. II, pp. 28-29.

⁶ Abreviação de agitação e propaganda.

para a formação política, como já afirmavam Kerjentsev (1977, p. 35) – “o teatro proletário não deve esconder nenhum de seus segredos de fabricação. Da primeira à última etapa, seu trabalho há de ser acessível a todos e a cada um” – e também Silvana Garcia⁷ (1990, p. 21) – “trata-se de socializar ao máximo o processo do fazer de modo a instituir um espectador privilegiado que não apenas frui a apresentação, mas participa crítica e ativamente de todas as etapas de montagem”.

Nesse sentido, a apropriação de uma forma artística de expressão e articulação por parte do povo obriga o fazer cênico a tornar-se amplo a ponto de alcançar locais em que a acessibilidade daquela área de conhecimento fundida à eficácia política seria menos viável; e, para que a viabilidade da apropriação ocorra, é necessário foco na perspectiva coletiva da construção e, conseqüentemente, da socialização dos meios. Kerjentsev (1977, p. 32) nos demonstra com detalhes o que seriam as características que definem o trabalho cênico coletivo:

A necessidade de todos conhecerem e participarem de todos os aspectos da produção; a encenação resultando de uma somatória do esforço de todos e de cada um; a possibilidade de até mesmo o diretor ser substituído por um grupo cujos membros se revezaram na condução dos ensaios; a possibilidade de o próprio texto ser desenvolvido coletivamente – e não apenas pequenas cenas mas mesmos conjuntos mais complexos, como peças inteiras – e, finalmente, a necessidade de introduzir o espectador no processo de escolha e discussão da obra e da montagem final, participando durante as apresentações nas cenas de massa (Kerjentsev, 1977, p. 32).

Faz-se necessária, reiteramos, a persistência do teor coletivo em todas as camadas de produção do teatro de agitação e propaganda, evidenciando o cenário no qual esteve debruçado o que hoje tomamos como estímulos, visando à essencialidade da união proletária nas circunstâncias da maior expansão do agitprop na Rússia. Sendo assim, armar os que anteriormente seriam permanentes espectadores para se tornar parte efetiva e essencial da construção da cena é, antes de tudo, não abandonar a perspectiva do público, mas antes deixar de restringir ao povo seu local de partida e permanência.

Para efeito da socialização e coletivização dos meios, a autorreprodução mostrou-se eficaz de forma que não houvesse grandes detentores do saber teatral, transformando os que já haviam tido contato com o teatro de agitprop em facilitadores do fazer cênico; como afirma Silvana Garcia (1990, p. 21), “é principalmente na prática, no contato direto

⁷ Silvana Garcia (São Paulo, SP, 1951-) é teórica, ensaísta e professora.

com o público, que os principais coletivos ‘fazem escola’ e seus modelos se multiplicam pelas principais cidades soviéticas em proporções numericamente espantosas”, destacando, além de tudo, o contato direto com o que, até então de forma imutável, era tido como público; e também fortalecendo uma das características fundamentais dos grupos autoativos definidas por Kerjantsev na I Conferência Moscovita do Proletkult, em fevereiro de 1918: a multiplicação de agentes.

No período de 1920, durante a Revolução Vermelha, os grupos autoativos propiciaram especificidades essenciais para o amadurecimento do teor autorreprodutor e coletivista no teatro de agitprop. Nesse decurso é possível destacar as seguintes considerações:

Na base de toda essa ebulição cultural encontram-se os grupos *auto-ativos*. Muitos têm vida anterior à Revolução e organizaram-se em torno dos *clubes* operários, vinculados a fábricas e núcleos de bairro e são apoiados pelo Partido, pelos Sindicatos e por organismos soviéticos como KOMSOMOL, União de Jovens Comunistas. São coletivos de produção artística que congregam diferentes “círculos”, abrangendo os diversos aspectos da educação política e da vida cultural de seus membros. Desempenham também um papel de reprodutores, formando e estimulando outros coletivos, obedecendo à urgência de se promover a organização nos meios proletários (GARCIA, 1990, p. 6).

Prezando a urgência inevitável da socialização e coletividade, é inegável o legado exposto pelo autoativismo e sua aplicação. Não obstante o caminho traçado de forma decisiva, é indispensável salientar que, embora o compartilhamento de práticas e formas para fins cênicos viabilizasse a coletivização feita por não atores, a qualidade desse tipo de teatro não foi afetada de forma negativa, tampouco gerou uma variedade de natureza baixa na cena teatral. Ao contrário, desde a produção até a propagação, o decorrer dos episódios provam que a agitação e propaganda exibiu, de forma visceral, a potência do teatro como método, não suprimindo a dimensão da presença de profissionais durante todos os processos. Acerca disso, Silvana Garcia (1990, p. 27) destaca que, no nível do movimento autoativo,

A preocupação com a socialização do conhecimento e do fazer artístico se reflete também e principalmente no interior do próprio grupo, pela adoção de modos coletivos de produção e criação. A grande maioria deles é integrada por participantes anônimos, que dividem as tarefas e reproduzem junto a outros grupos seu aprendizado. Isso não impede a presença de profissionais, atuando como orientadores técnicos: a estrutura de funcionamento permanece basicamente coletivista.

Na condição de observação de teor documental, o teatro autoativo foi considerado “mais importante fator de educação política e cultural”⁸ e, ainda assim, além das evidências de autorreprodução, os grupos autoativos enfrentavam o desafio da rigidez do repertório tradicional, sem que as ambições fossem destrutivas em relação ao que já havia sido construído acerca do teatro. Sobre isso, Silvana discorre:

No repertório dos inúmeros grupos que atuam excursionando pelas cidades e *fronts*, convivem o melodrama — agora tingido de vermelho pela mensagem comunista —; as montagens de textos e poesias (*litmontagens*) e todas as versões imagináveis de manifestações: corais, recitações, canto e dança; os esquetes e as cenas curtas, inspirados no cabaré literário e nas tradições populares, como o teatro de feira e o *guignol* russo, além da forma por excelência do agit soviético: o *jornal-vivo*, desenvolvido a partir das leituras orais do noticiário da Revolução (GARCIA, 1990, p. 10).

O jornal-vivo (*zivaja gazeta*) foi o método de maior uso durante a guerra civil (1918-1921), propiciando o acesso da população às notícias que envolviam o proletariado que, portanto, diretamente interessado, escutava, assistia e participava de forma ativa e crítica da construção e prática da cena, ininterruptamente trajando linguagem simples, clara e acessível; reorganizando a ordem da apresentação dos acontecimentos conforme o público ativo, para que o envolvimento popular fosse ainda mais efetivo. Ademais, vale ressaltar que não somente a linguagem seguia características específicas com o fim da acessibilidade e rápida associação crítica à realidade, mas também o todo que envolve a cena, como Garcia (1990, p. 10) nos relembra brevemente: “Utilizam equipamentos cênicos simples e expressivos, facilmente transportáveis, como telões pintados [...] e acessórios simbólicos”, o que coopera para a reprodução das cenas pelo público.

Com o fim da guerra civil e o início da nova política econômica (Novaya Ekonomiceskaya Politika – NEP) – retorno ao capital privado combatendo o boicote internacional –, o teatro autoativo sofreu grande redução de espaço, embora a agitação e propaganda continuassem compondo um dos principais pilares para a construção do socialismo soviético de maneira ágil, sólida e simples, como suas formas. Para que os moldes de produção coletiva das dramaturgias que atualmente são construídas nas ações teatrais de agitação e propaganda, é de grande relevância que vejamos as considerações acerca da transição de repertório, que não exclui a forma clássica em sua totalidade, mas sim reinventa seu fazer:

⁸ “Résolution prise sur le rapport de N. N. Evreinov: La construction du théâtre auto-actif” (AMEY, 1977, p. 38).

Não só a motivação de natureza ideológica mas também a ausência de uma dramaturgia pronta que sirva a seus propósitos faz com que os grupos em ação na campanha revolucionária saltem da encenação de textos clássicos para sua prática de produtos coletivos. Esse é o primeiro avanço qualitativo do teatro de agitação no rumo de uma pesquisa formal. Essa passagem aparece exemplarmente exposta no depoimento de V. L. Jemtchujny, encenador do Teatro Artístico do Exército Vermelho. Tendo por meta não apenas a educação e a agitação, mas também a pesquisa de novas formas teatrais e em consonância com a época, o ateliê de teatro amador do Exército Vermelho realizou suas primeiras experiências a partir do antigo repertório (em particular Ostrovzki), tentando enfocá-lo sob nova ótica. Mas os membros do ateliê compreenderam, durante o trabalho, que a revolução do teatro não deveria começar assim. Não encontrando entre as peças revolucionárias atuais nada que seja digno de uma atenção, os trabalhadores do ateliê chegaram à conclusão de que deveriam criar sua própria peça (mais concretamente, seu próprio argumento) (GARCIA, 1990, p. 27).

Ampliar as possibilidades de acesso às frentes de trabalho dentro de uma construção cênica significa acompanhar a natureza ideológica pela qual se luta, tendo em vista o cenário do qual partimos. A coletividade dentro das funções do ofício artístico e cênico não oferece, de forma automática e completa, a socialização dos meios de produção, e para isso foi necessário, em plena Revolução, forjar espaços em que fosse possível a coletivização dos processos, técnicas, formas e práticas para o proletariado, notoriamente, conforme sua adesão. Podemos lembrar, brevemente, um recorte da trajetória do grupo Terevsat⁹ acerca da expressiva popularização e coletivização com o povo de seu trabalho e luta:

Com o apoio do Partido, o Terevsat cresce e passa a contar com recursos extraordinários, como um bonde de três vagões com o qual o povo percorre a cidade, deslocando-se agilmente de um ponto a outro, fazendo apresentações-relâmpagos. No final de 1920, agora instalados no Teatro Nikitski, as adesões ao grupo são tantas que permite a criação paralela de três brigadas móveis, para atuação na periferia de Moscou, e vários grupos volantes que percorrem o *front*, integrando inclusive o corpo de artistas do *trem de agitação* do Exército Vermelho e do *barco de agitação* do Comitê Central (GARCIA, 1990, p. 11).

Contando com adesão popular e apoio de órgãos, coletivos, organizações, instituições ou partidos, a eficácia da fixação de locais em que é possível produzir possibilidades de troca e socialização dos meios torna-se uma arma a favor da luta popular. Esses espaços também podem funcionar como base para que leituras, discussões e novas reformulações acerca dos temas tratados no teatro de agitação e propaganda ocorram de forma segura, independente do contexto histórico em que se encontrem.

No Brasil, podemos considerar que a maior parte do que herdamos em relação a agitação e propaganda provém do berço soviético e da contínua persistência de Lênin em

⁹ Abreviação de Teatro de Agitação de Estado de Leningrado e o Teatro da Sátira Revolucionário.

registrar, por escrito, a indispensabilidade do agitprop para os caminhos adequados aos interesses da Revolução: “Nós devemos reeducar as massas e só o agitprop pode reeducá-las” (apud CARR, 1970, p. 209).

Considerando essa herança, continuemos trilhando o caminho da agitação e propaganda até os dias atuais, rememorando o primeiro capítulo brasileiro acerca do agitprop: Centro Popular de Cultura – CPC, da União Nacional dos Estudantes – UNE, existente de 1962 a 1964, quando foi liquidado pela ditadura militar.

Mesmo levando em conta as evidentes limitações do CPC da UNE, o senso das proporções históricas – obrigatório para marxistas – ainda assim nos autoriza a estabelecer a experiência socialista do agitprop histórico como a matriz desta primeira experiência brasileira. A presença de integrantes da Juventude Comunista no processo como um todo, por si só, já estabelece o vínculo que nos interessa, mas isso é apenas o começo da conversa. Um dos aspectos mais relevantes da experiência foi a ruptura ideológica, realizada na prática, com as determinações do mercado do entretenimento – particularmente notável nos espetáculos de rua para os quais não se cobravam ingressos –, tanto no âmbito da produção quanto no plano do debate crítico. Os militantes do CPC divergiam abertamente das demandas culturais burguesas e pequeno-burguesas apresentadas nos jornais e, como contrapartida, estes veículos de comunicação simplesmente ignoravam (para não dizer boicotaram) os seus trabalhos¹⁰.

O segundo episódio de grande notoriedade da agitação e propaganda nos territórios brasileiros foi o surgimento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra na década de 1980, a arte já ocupando grande parte do cotidiano de luta de seus militantes. Podemos apontar a identidade visual do movimento – pensando em sua marca registrada aos olhos da maioria dos brasileiros, sua bandeira vermelha com um casal de camponeses armados para a luta com instrumentos de uso comum no campo, a fim de construir a reforma agrária popular – como arte itinerante que propagandeia de forma simples e ágil o cerne do objetivo final do movimento. Nesse sentido, o MST abre caminhos em relação à arte e à luta unidas para a construção de um projeto de país e sustenta, até os dias atuais, suas iniciativas artísticas. Para elucidar o trajeto de forma cronológica, vejamos:

O segundo capítulo do agitprop no Brasil, ainda em andamento, vem sendo escrito pelo MST desde os anos 1980, quando inventou seu próprio teatro de agitprop (a mística) e já tem seu principal teórico, que é Ademar Bogo, autor de O vigor da mística. Para um movimento político com as características do MST, a começar pela música, a relação política com as linguagens artísticas é simplesmente lógica. [...] Por razões que dispensam considerações teóricas, o MST deu início à sua militância cultural pela música. Passados tantos anos de luta, é provável que o movimento tenha a maior rede de violeiros do país – todos alheios ao mercado da música, é claro. Em Congresso realizado no ano de 2000, ficou definida a providência de criar as brigadas de teatro (e depois de cultura), bem como solicitar o apoio teórico e

¹⁰ Em “Agitprop e o Brasil” (ESTEVAM, COSTA, VILLAS BÔAS, 2015, p. 30).

técnico de Augusto Boal¹¹ e seu CTO¹², solicitação que foi imediatamente atendida com o empenho conhecido por todos os que tiveram o privilégio de trabalhar junto com o mestre Boal (ESTEVAM, COSTA, VILLAS BÔAS, 2015, p. 33).

A relação do movimento com a música atravessa a intimidade e aponta o caminho que o teatro traça enquanto braço fundamental para a luta dentro das considerações do próprio movimento. Luz Helena, integrante do Coletivo de Juventude Sem Terra e do Setor de Cultura do MST no estado do Ceará, expressa a relevância da arte no MST e sua relação com o campo:

Cultura é a nossa forma de viver, nossos valores, hábitos, costumes, forma de pensar, é o nosso modo de existir e se relacionar com as pessoas e com o nosso meio. A palavra cultura tem a sua raiz na palavra cultivar, está ligada ao campo. Para nós a cultura camponesa significa ocupar a terra, trabalhar na terra, viver na terra. Nosso projeto de Reforma Agrária Popular é o nosso programa cultural para o campo brasileiro (LUZ HELENA, 2019).

Além de toda a relação das origens do movimento e a potência da arte como método, o que permeia a continuidade da incansável batalha do MST em favor da coletivização de seus meios artísticos com fim claro da implantação do projeto de país pelo qual se luta é a manutenção das condições estruturais para a sobrevivência do que já se manifestou no próprio bojo do movimento. Não é passível de compreensão o esquecimento de sua parceria com Augusto Boal ou de suas raízes musicais referentes ao povo do campo. É passível de compreensão, no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, que a juventude se aproprie dos métodos que conversam diretamente com o povo para que ele volte o olhar para seu próprio benefício, ou seja, o benefício coletivo. Nesse sentido, a arte encontra-se em plena disponibilidade de combate e troca de ideias, além da expansão dos interesses em comum; e o teatro em relação ao amontoado de possibilidades de troca com o povo é, sem dúvida, a linguagem que se expande constantemente para a relação com outras linguagens, tecendo um infinito emaranhado de potências.

2. Laboratório Coletivo Fuzuê nos territórios do MST

O Laboratório Coletivo Fuzuê surge em uma primeira instância como experiências de sala de ensaio para a construção de experimentos cênicos. Tais práticas, pautadas em

¹¹ Augusto Boal (1931-2009), diretor brasileiro, ensaísta, teatrólogo, dramaturgo e fundador do Teatro do Oprimido.

¹² Abreviação do Centro do Teatro do Oprimido.

investigações teórico-práticas em sala de ensaio, ampliam-se com o passar do tempo para práticas que incluem a apresentação de experimentos cênicos e debates junto ao público, além da elaboração de oficinas teatrais, nas quais compartilhamos nossos processos de criação, sempre nos pautando pelos princípios laboratoriais do confronto entre teoria e prática cênica.

No presente momento, a pesquisa conjuga o interesse teórico-metodológico no teatro de agitação e propaganda em diálogo com a produção cultural do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra. Tais pesquisas fomentam o diálogo entre a academia, na pesquisa das formas estéticas alinhadas às revoluções sociais, e a experiência do MST, que traz práxis histórica em processos de organização com base nos anos de existência do movimento.

O teatro no MST nos revela uma experiência histórica orgânica, entre o teatro e a luta de classes, e assim o é na experiência desenvolvida pela Brigada Patativa do Assaré, que contou com o trabalho de Augusto Boal em sua fundação e continua nas experiências contemporâneas desenvolvidas pelas Brigadas Estaduais e Nacional, como, por exemplo, a Escolas de Artes João das Neves, as brigadas nacionais de agitoprop, bem como grupos permanentes formado por militantes, como é o caso do Coletivo de Teatro Banzeiros (PA). Em 2022 o Coletivo Fuzuê realizou duas circulações artísticas nos territórios do MST, sendo possível, na oportunidade, a partir do trabalho laboratorial com o teatro de agitação e propaganda, desenvolver e aprofundar algumas metodologias, que vêm sendo experimentadas, para a construção de cenas que conjugam partituras corporais e textuais, bem como a construção de músicas cênicas. Tal experiência já soma algumas produções de experimentos curtos, no formato de cenas de Agitprop, construídas com militantes do movimento, bem como a produção artística *Toró: ode à natureza ou quando o crime acontece como a chuva que cai*, um espetáculo teatral, que desenvolve a temática das lutas que envolvem a questão da terra no Brasil, entrelaçando narrativas do passado colonial a questões históricas do tempo presente; refletindo, histórica e criticamente, como se configura essa questão na percepção da desvalorização de vidas e na naturalização de crimes que há séculos ocorrem em nosso país.

As pesquisas laboratoriais acerca do teatro de agitação e propaganda e o MST encontram-se em andamento. No presente momento somam duas dissertações em

andamento, sendo uma delas a da autora Beatriz Valquíria Ribeiro, além do desenvolvimento do estágio de pós-doutorado¹³ da docente Carina Moreira.

As diversas frentes de trabalho do MST em direção à prática e expansão da agitação e propaganda, especialmente do teatro, reforçam, contudo, a relevância de metodologias que não são um fim em si mesmo. Ou seja, o processo de socialização dessa forma de luta está em constante aprimoramento, autoavaliando-se dentro da conjuntura do país no qual residimos e construindo uma organicidade que congrega a forma cênica ao coletivo, diretamente vinculado à cena desde a construção, prática e perpetuação, e a socialização para sua continuidade.

Entre a prática do teatro de agitprop no cenário da Revolução Vermelha e a prática do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, existe um caminho extenso de construções coletivas de metodologias de socialização. No Brasil, o MST representa, atualmente, um campo de pesquisa para a sistematização metodológica do agitprop vasto e fértil, para o surgimento e aprimoramento de inúmeras propostas. O Laboratório Coletivo Fuzuê, dessa maneira, procura em seu caráter de pesquisa teórico-prático trazer à tona a relevância dessa discussão em relação à construção cênica política brasileira atual e seu caráter de urgência social; registrar e refletir tais experiências, levando em conta o potencial de investigação metodológica e coletivização como parte da história do teatro brasileiro.

Referências

AMEY, CLAUDE. **Le theatre d'agit-prop de 1917 a 1932, L'URSS écrits theoriques. Pièces**. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1977. v. 2.

CARR, EDWARD HALLETT. **Socialism in one country**, v. 2. London: Penguin Books, 1970. ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; VILLAS BÔAS, Rafael (orgs.). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

GARCIA, SILVANA. **O teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

KERJENTSEV, PAVEL. **Le théâtre creatur** em *Le theatre d'agit-prop de 1917 a 1932, V.2. L'URSS écrits theoriques. Pièces*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1977. v. 2.

¹³ Projeto “Gambiarra Teatral: a socialização dos meios de produção cênicos nos territórios da rede Nuestra America”, com financiamento da Chamada CNPq nº 26/2021 – Apoio à Pesquisa Científica, Tecnológica e de Inovação: Bolsas no Exterior, em desenvolvimento na Universidade de Bolonha, Itália, sob supervisão de Alessandro Tolomelli.

LUZ HELENA. **Arte para revolucionar: juventude sem terra e a cultura no MST na batalha das ideias**. 2019. Disponível em: <<https://mst.org.br/2019/08/11/arte-para-revolucionar-juventude-sem-terra-e-a-cultura-no-mst-na-batalha-das-ideias/>>. Acesso em: 01 de janeiro de 2023.



12. GT MITO, IMAGEM E CENA

CHAMA MATINTA: UMA MITOLOGIA AMAZÔNICA PARA UM PROCESSO E IMPULSO CRIATIVO - EXPERIMENTOS VIRTUAIS EM PRÁTICAS CORPORAIS COM A COMICIDADE

Priscila Romana Moraes de Melo¹

RESUMO

Este ensaio pretende discorrer sobre experimentos e procedimentos metodológicos com práticas corporais cênicas através do arquétipo da Matinta Perera, personagem presente na mítica amazônica (FARES, 2007), denominada de bruxa da Amazônia. Em contextualização histórico-político-social da perseguição das mulheres e suas reverberações nos tempos atuais (FEDERICI, 2017), os encontros – em formato virtual – buscaram travar diálogos sobre as relações de gênero e a atuação da mulher na comicidade em três momentos como parte das ações do projeto Máscaras e Imaginários: diálogos e tradições populares – Teatro-Máscara-Ritual – PIBIQ/UFBA. São eles: 1) Apresentação: “Fit, fite... Matinta Perera” - Exposição teórica com base em pesquisas acadêmicas e trabalhos artísticos como fotografias, vídeos, músicas, pinturas, grafites etc. sobre a Matinta; 2 e 3) Experimentos Corporais: “Chama Matinta”, com base em exercícios propostos pela pesquisadora em seus processos artístico-pedagógicos na formação em palhaçaria, aplicando técnicas da comicidade, trabalhos energéticos pelas figuras dos bichos e características do imaginário mitológico da bruxa. Com os experimentos chegou-se a um trabalho coletivo e momentos de conexão entre as participantes, mesmo em modo remoto, sendo estimulada a descoberta de caminhos ancestrais pelo corpo dilatado da personagem. Desta primeira prática verificou-se nas alunas-atrizes formas exacerbadas, pondo em evidência como cada máscara-matinta age e se relaciona com a imaginação, o improviso, o riso, e, sobretudo, com o público, neste caso através da tela. Tal experimento faz parte das ações metodológicas da pesquisadora em constante desdobramentos e descobrimentos de seus traços particulares como palhaça-formadora.

Palavras-Chave: Máscara da Matinta Perera; Comicidade; Processos Metodológicos; Experimentos Corporais; Imaginário Amazônico.

ABSTRACT

This essay intends to discuss about experiments and methodological procedures with scenical practices through Matinta Perera archetype, character present in the mythical Amazon (FARES, 2007), named witch of Amazonia. In your contextualization historical-political-social the persecution of women and their reverberations in corrent times (FEDERICI, 2017), the meetings – in virtual mode – search dialogues about gender relations and the act of woman inside the comic in three moments as part of the project Masks and Imaginaries: dialogues and popular traditions – Theater-Mask-Ritual – PIBIQ/UFBA. Are they: 1) Presentation: “Fit, fite... Matinta Perera” - theoretical exposition based on academic research and artistic works with photographs, videos, songs, paintings, graffities, etc, about Matinta; 2 and 3) Body Experiments: “Call Matinta”, based on exercises proposal to the research in her artistic pedagogical process in formation on clowning applying techniques energetic works by the figures of animals and characteristics of the mythological imagery of the witch. From this experiments reached a collective work and connections moments between the participants, even in remote mode, being stimulated the discovery of ancestral ways for the dilatated body of character. Of this first practice it was verified in the actresses-students exacerbated forms, putting in evidence how each matinta-mask acts and relates with the imagination, the improvisation, the laugh, and with

¹ Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2019), sob orientação da Prof^a. Dr^a. Joice Aglae Brondani; Bolsista CNPq. Palhaça, atriz, artista-pesquisadora, produtora cultural e nutricionista. Integrante do grupo de teatro Palhaços Trovadores, do Circo Ver-a-Lona, das Preciosas Ridículas - Núcleo de Mulheres Cômicas de Belém e da Rede “Palhaças do Norte na Rede”.

the public, in this case through the screen. Such experiment is part of the researcher's methodological actions in constant unfolding and discovering her particular traits as a clown-trainer. **Keywords:** Matinta Perera Mask; Comicity; Methodological Processes; Body Experiments; Amazon Imaginery.

*Ela piou, piou
Piou lá na beira
Ela é um mito
Matinta Pereira*

(Matinta Pereira - Carimbó Frenético Filhos de Maiandeua, 2018).

Minha mãe conta que quando menina escutou o assobio da Matinta Perera certa noite e a ofereceu tabaco. No dia seguinte, em sua porta, uma senhora da vizinhança foi cobrá-la o prometido. “Socorrinhoooo, vim buscar”. Quis se fazer de desentendida, mas logo senti no olhar da velha mulher que era melhor não brincar com coisa séria.

A Matinta Perera, esse ser amazônico que é denominado como uma bruxa na região Norte do Brasil vem me acompanhando em minhas pesquisas e experimentos cênicos junto à comicidade. Trago sua força imagética para pensar a potencialidade do corpo cômico da mulher que rir, sua liberdade através do riso e de gargalhadas interruptas que reverberam em sua matéria física que chamamos de corpo.

Tal interesse em trazer esta entidade – parto do pensamento que os lendários amazônicos são seres presentes, seres encantados; habitantes da floresta, fazendo-se presentes em áreas rurais e urbanas; visíveis e invisíveis – se dá pela sua presença constante em meu cotidiano, seja pelas narrativas orais, lembranças de infância com causos escutados, sons de assobios durante a noite, e pelas vivências contadas por minha mãe com a senhora que a cobrou o fumo prometido.

Também tais inclinações pela busca desse corpo-matinta se fazem em conexão com as minhas ancestrais. Vinda de famílias matriarcais, materna e paterna, as forças das mulheres que me deram passagem são evocadas, assumindo em mim a mulher-pássaro: filha de quituteira; neta de mascate; bisneta de mãe de santo. Todas feiticeiras, sábias conhecedoras do preparo da comida, da lábia comercial e do poder do sacerdócio, que abrem portais em mim. São elas, minhas pretas velhas, as matintas que me alimentam, dando-me a magia do riso.

Assim, é com “Chama Matinta” que venho propondo através de meus processos artístico-pedagógicos na formação em palhaçaria o poder do riso como parte das minhas

ações metodológicas em constante desdobramentos e descobrimentos de meus traços particulares como palhaça-formadora, voltando olhares principalmente às mulheridades.

Neste ensaio compartilho o experimento virtual conduzido em 2022 com o arquétipo da Matinta com alunas do projeto *Máscaras e Imaginários: diálogos e tradições populares – Teatro-Máscara-Ritual* – PIBIQ/UFBA, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Joice Aglae Brondani, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. O projeto voltou-se ao Imaginário e Cultura popular, relacionando-se áreas das humanidades e ciências sociais, ligado ao campo simbólico e suas contribuições para os processos identitários sociais. Com o foco em experimentos cênicos híbridos, atravessados por mitologias brasileiras afro-ameríndias, práticas espetaculares populares de outras culturas e imaginários, buscou-se trabalhar técnicas específicas da prática de Máscara e mitologias que pudessem gerar máscaras-objetos e suas construções com um corpo-máscara das discentes que participaram do projeto. Desta forma, trazendo a máscara da Matinta Perera como parte este processo, buscou-se apresentar e despertar a energia da mesma nas alunas-atrizes.

Os encontros ocorreram em três momentos – em formato virtual:

1) Apresentação: “Fit, fite... Matinta Perera” - Exposição teórica com base em pesquisas acadêmicas e trabalhos artísticos como fotografias, vídeos, músicas, pinturas, grafites etc. sobre a matinta; levando em consideração que as alunas faziam parte de outras regiões do país e nunca tinham ouvido falar do ser mitológico amazônico em questão.

2 e 3) Experimentos Corporais: “Chama Matinta” - Com base em exercícios e dinâmicas voltada a linguagem da palhaçaria e técnicas da comicidade; trabalhos energéticos pelas figuras dos bichos e características do imaginário mitológico da bruxa.

Titulei o primeiro encontro de apresentação oral sobre o arquétipo de “Fit, fite... Matinta Perera”, em referência a uma das características presentes desta figura: o assobio. Ela, que na maioria das narrativas orais se transforma em pássaro, outra de suas características, sobrevoa entre matas e casas assobiando seu “fi-fit” estrondoso, anunciando sua passagem. Assim, para este início trouxe seu som como porta de entrada.

Uma das pesquisadoras que trouxe como base teórica das configurações do mito da matinta foi Josebel Akel Fares, professora da área de letras e literatura da Universidade Estadual do Pará, ligada à Cultura e à Educação na Amazônia.

Como o foco do encontro não era fazer grandes explicações conceituais e teóricas sobre o arquétipo apresentei algumas características apontadas por Fares (2007) em um de seus textos:

- “A nativa matinta tem ares das bruxas do mundo medieval, mas também se miscigena com outros personagens do lendário universal e regional” (p. 64);

- Matinta Perera – “personagem das matas, dos ares e dos rios amazônicos: um mito regional – bruxa amazônica” (p. 65);

- Metamorfose – bicho – pássaro – Rasga Mortalha – desassossegando os humanos com o assobio;

- Personagem mítica multifacetada – “caminha da invisibilidade à materialidade” (p. 67);

- Matintas invisíveis – voejantes, terrenos, sem definições pela invisibilidade;

- Matintas pássaros – seres aéreos;

- Matintas terrestres – habitante da mata – vira bicho (porco, cachorro, cobra, onça, entre outros animais terrestres);

- “Feições diversas, entre elas a das bruxas construídas pelo imaginário popular medieval, que se pontificam até os dias de hoje” (p. 67);

- É uma personagem humanizada – pode ser uma pessoa jovem ou idosa, homem ou mulher, branca ou negra; tendo maior recorrência a mulheres idosas;

A partir deste recorde inicial das características pontuadas pela autora alguns direcionamentos com bases bibliográficas foram disponibilizados às alunas, como artigos de periódicos e dissertações, além de obras artísticas inspiradas na personagem mitológica da Matinta Perera.

É importante salientar que o mito parte da culta indígena, sendo aportuguesado com a colonização portuguesa. Segundo Simone Norberto “entre os Mundurucus, no Pará, o Matinta era a visita dos antepassados, uma presença das almas. Por isso talvez é descrita como uma pequena coruja. Ou ainda relacionada à própria Tapera Naevia, identificada no nordeste por peitica e também Fem-Fem” (2014, p. 395). A autora tendo como base estudiosos folcloristas brasileiros, como Câmara Cascudo, destaca que para o mesmo, na “Amazônia há Saci-ave”, de “Saci-Tapera naevia”, considerado a “mãe das almas” pelos indígenas.

Fares (2007), Silva e Nascimento (2018) também trazem em seus textos os estudos de Cascudo e outros pesquisadores para salientar a origem do mito à cultura indígena, destacando o processo metamórfico em animais e seus aspectos ornitomórficos pelos pajés e feiticeiros para cumprir suas vinganças.

Para Rosangela Colares Lavand a hipótese da aparência da matinta com a bruxa europeia se relaciona ao processo de colonização na Amazônia que ao se depararem com “poder e liderança que determinadas mulheres indígenas representavam” logo perceberam “um perigo tão grande quanto aquele relacionado às bruxas que foram queimadas nas fogueiras” (2022, p. 19).

Não à toa esta relação interliga-se ao sistema capitalista e seus processos de colonização global e suas constantes perseguições e reconfigurações de caça às bruxas, visto que,

(...) enquanto encarnação de um mundo de sujeitos femininos que o capitalismo precisou destruir: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só, a mulher *obeah* que envenenava a comida do senhor e incitava os escravos à rebelião (FEDERICI, 2017, 23-24).

Assim, a propagação que a matinta é um ser agorento, feiticeiro está diretamente ligado a “interferência da cultura do colonizador europeu” e seus temores as “mulheres sábias, guardiãs de vários e importantes conhecimentos do seu próprio corpo, do seu ambiente e das magias da floresta” (LAVAND, 2022, p. 19).



Figura 1. Desenho de Andrei Miralha como parte das ilustrações do romance Cabanagem de Gian Danton (2020).

Fonte: <https://www.catarse.me/cabanagem_a9fd>. Acessado em 09/1/2023 às 12:18.

Nas narrativas orais o virar bicho ainda se faz muito presente nas comunidades ribeirinhas em várias regiões da Amazônia brasileira, ligada aos típicos míticos da ave que se transforma em velha e vice-versa.

(...) Pessoal fala que bem dali pra cima tem uma história do Matinta Pereira, né? Passarinho que... (...) Aí aquele negócio forte no meu ouvido. Pinnnnnn... Um assovio. (...) É um negócio estranho isso, eu não sei não se foi isso, na realidade eu nunca tinha escutado, esse lance... Normalmente as pessoas falam que aparece mais em praia, em locais assim. Que é umas pessoas que se transformam, principalmente velha, mulher velha, né? E, não é em todo canto que tem isso não. Eu acho que tem, inclusive o Carlão falou que lá lado da casa dele, ele escudou o bicho, ele tava falando que... É uma barulho diferente (NORBERTO, 2014, p. 396-397).

Mesmo a matinta podendo ser uma pessoa de ambos os sexos e de diferentes idades, a maioria das histórias relatadas são de mulheres velhas, “matinta perera são essas bruxas velhas que quando moças cometeram grandes pecados e por isso ficam cumprindo seu fadário”, diz Mestre José em outra narrativa oral, referindo-se a uma senhora de sua comunidade (FARES, 2007, p. 71).

É notório que tal relação entre matinta x bruxa vem de um processo de colonizador e de tornar a mulher um ser perigoso a associando a feiticeiras, comedoras de criancinhas e destruidora de lares, quando estas se apresentam como mulheres novas, a exemplo do curta-metragem “*Matinta*”, interpretado por Dira Paes², que deseja o vizinho casado, assombrando e enfeitiçando sua esposa que adoece sem motivos aparentes.



Figura 2 e 3. Cartaz e foto do curta-metragem Matinta (2010).

Fonte: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-202678/fotos/>>. Acessado em: 09/1/2023 às 12:26.

² Filme do cineasta Fernando Segtowick (2010), vencedor do Edital do Ministério da Cultura (Minc) de 2008 e Exibido no Festival de Cannes em 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=etyy0dx95Zk>>. Acessado em: 09 de janeiro de 2023 às 10:20.

O fato é que as mulheres sempre foram possuidoras de conhecimentos, sua relação com a terra, a sabedoria das ervas, a função de parteiras, entre outras sabedorias se tornaram ameaças aos padrões capitalistas, machistas e eurocêntricos impostos. De tal modo, curupiras e matintas entrecruzam-se “com outros mitos e discute sobre origem e relações com personagens do mundo europeu e afro” e são usados como forma de coação quando “as mães brasileiras para assustar as crianças contam-lhes que esse grito é de uma feiticeira negra ou índia” (FARES, 2007, p. 71). Assim, a contextualização histórico-político-social da perseguição das mulheres, seus atravessamentos históricos e reverberações nos tempos atuais (FEDERICI, 2017) também se fizeram presentes pela figura da matinta em correlação com as bruxas medievais da Europa e seus contos de fadas.



Figura 4. Ilustração de Pablo Ribeiro na Praça Waldemar Henrique em Belém do Pará. (Reprodução: Foto - Flávia Rocha).

Fonte: <<https://www.oliberal.com/belem/matinta-pereira-relatos-da-aparicao-da-bruxa-na-casa-de-uma-moradora-de-belem-entenda-1.421567>>. Acessado em: 09/1/2023 às 12:58.

Após este apanhado geral, teórico e ilustrativo, partimos para o segundo momento da atividade, a prática, com experimentos corporais denominado de “Chama Matinta”. Este ocorreu em dois dias, sendo proposto como base geral um aquecimento corporal usando músicas, instrumentos musicais e sonoros (pandeiro, maraca e apitos) como indutores e exercícios dos bichos, utilizando indicadores dos répteis, felinos, primatas pertencentes ao gênero Macaca – macacos, *Homo sapiens* e aves, relacionando-se a técnicas de comicidade e ao arquétipo da bruxa.

O aquecimento corporal e vocal iniciou-se com as participantes deitadas de peito para cima, de olhos fechados e com o trabalho de respiração – inspirar e expirar; durante este momento ia conduzido as ações corporais. Parto do princípio que a respiração coloca o corpo e a mente em equilíbrio; sua ação estimulada vai oxigenando as células, fazendo com que o relaxamento também componha o conjunto de movimentações a serem aplicadas.

Chamo este exercício de “despertar o corpo”. Nele, após deixar que a pessoa entre em um processo consigo mesma, vou aos poucos fazendo indicações: primeiro a cada inspiração e expiração (puxando o ar pelo nariz e soltando pela boca, respectivamente) peço que direcionem o ar para cada parte do corpo, até que sintam o relaxar e sentindo o corpo pesar sobre o chão, pela força da gravidade. Após esta reconexão com o seu corpo vou indicando que aos poucos conhecem a movimentá-lo, primeiramente pelas pontas dos dedos dos pés, lentamente, cada uma ao seu tempo; seguindo para as panturrilhas, quadril, costas, pescoço e cabeça.

Já com o corpo ativo e em movimento contínuo, aproveitando a música como indutora, vai-se iniciando um tocar, acariciar, o cuidado consigo mesmo pelas suas próprias mãos, ainda de olhos fechados. Com trabalhos específicos só com mulheres vou enfatizando a importância de se tocar, conhecer cada parte do seu corpo, visto que somos constituídas a não nos tocarmos, fruto de uma construção social patriarcal em que sempre somos podadas no que diz respeito ao nosso corpo.

A medida que este despertar vai acontecendo, indico que iniciem uma dança pessoal ininterrupta, sem que pensem nas ações ou criem coreográficas pré-determinadas, deixando ela acontecer de forma livre, em vários níveis de altura, ritmo e velocidade; atento que mesmo que estejam em uma velocidade lenta o corpo continua em movimento e que é de suma importância que o trabalho de respiração acompanhe todo o processo, com ele também se chegará ao aquecimento vocal, com produções de sons que emanam do corpo, tragam gemidos e liberem gritos. A proposta é que a junção dos aquecimentos – corporal e vocal - liberte as emoções, emoções estas produzidas e não pensadas e/ou emotivas. Com isso chega-se à exaustão e a dilatação, levando o corpo a produzir seu campo magnético, deixando-o grande e presente: corpo aberto, ocupando o espaço, emanando energias e ampliando do olhar.

É um trabalho muito comum no jogo cênico, a ideia não é propor nada novo em especial, mas que possa chegar ao nível de um corpo que produz estados energéticos, jogando-os para o universo. Não pretendo aqui me debruçar sobre teorias ou teóricos que já desenvolveram tal compilação deste trabalho, parto aqui das minhas experiências como artista, de várias oficinas e cursos que participei e como cada experiência como aluna vai compondo minhas metodologias como formadora. Contudo, trago como base de trabalho alguns processos produzidos pelo Lume de Teatro, muito pelas práticas vivenciadas com Carlos Simioni, um dos integrantes do grupo, juntamente com minhas práticas, ressignificações e reinvenções a cada processo ministrado. Para maiores embasamentos teóricos ver Burnier (2009) e Ferracini (2003).

Após ativar as energias corpóreas iniciei a condução dos exercícios com os bichos. No trabalho com mulheres denomino como “Bicho-mulher / Bicho-palhaça”, utilizando músicas de Marlui Miranda³ e sons dos animais trabalhados.

A indicação é que os bichos não devam ser imitados em si, mas perceber como as características, formas, movimentação e energia de cada um se manifesta em seu corpo, pois o trabalho não é de imitação e sim de buscar estados e perceber a transição de um para o outro sem que se perca o que já foi ativo em cada processo.

Retornando ao chão o primeiro animal a ser explorado é o réptil, trazendo imagens da cobra, jacaré e lagarto, ligados à terra e a água. Com movimentos arrastados, podendo o corpo se arrastar ou ter as mãos como apoio e dobra das articulações do joelho; a cabeça se levanta e se move com ângulo de visão baixo, girando o corpo total para ir para outro ponto ou para olhar para outro lado. Passando para a posição quadrúpede indico trazer o felino trabalho com as mãos fechadas e punhos firmes, em movimentação lenta do quadril, passos mais precisos, coluna reta na horizontal, olhar sempre ao espaço e agilidade corporal. Base do corpo semiereto, pés no chão, mãos fechadas apoiadas no chão, mas já abertas, ficando momentos de fora da terra (chão), posição de agachamento, andar mais ritmado/balançado, entramos no corpo primata dos macacos. Em transição para o *Homem sapiens*, trabalhou-se o corpo ereto, andar mais agitado, movimentos rápidos, pronto para correr. Olhar em descoberta e atento. Já direcionando os movimentos altos, trazendo a relação com o céu, a ave buscou um corpo livre, solto, leve, olhar preciso, longitudinal, com

³ Álbum Ihu - todos os sons, 1995. Trabalho resultante da Pesquisa sobre a música indígena brasileira da artista.

leveza e precisão, subindo e descendo, jogando-se de cabeça como o voo do pássaro, sem perder o movimento do corpo mesmo estando em pouso (MELO, 2016).

Depois de passar por cada bicho a condução partiu para que se experimentasse todos eles de forma intercalada, indo de um animal para o outro e reagindo com espaço, as pessoas presentes e a tela do computador. A partir disso a orientação foi que cada uma encontrasse a seu “Bicho-mulher / Bicho-palhaça”, experimentando formas de andar, se relacionar e rir.

Ao despertar este estado nas alunas a condução partiu para a junção com o trabalho de técnicas em comicidade, focando no olhar - olhos grandes e expressivos -, construções de caretas e liberação de gargalhadas, misturando-se então o arquétipo da bruxa que cada uma trazia em si. Também aqui era importante que o exercício expandisse e dilatasse o corpo, fazendo com que elas jogassem umas com as outras, mesmo que estivessem se relacionando de forma virtual. O brincar com a câmera era fundamental para que a dinâmica corporal acontecesse e surgisse os bichos coletivos para se chegar na matinta.

O terceiro encontro teve como base o dia anterior. Já despertado o corpo bicho a condução partiu do mesmo princípio, dando continuidade ao experimento “Chama Matinta”, sendo que desta vez se focou apenas nos bichos terrestres e aéreos, característicos da personagem.

Agora com seus “Bicho-mulher / Bicho-palhaça” ativadas e com a utilização de xales as participantes iniciaram um trabalho em que o objeto a conduzisse a um corpo metamorfoseado, atuando como uma espécie de portal para chegar a máscara-matinta.

Neste dia as alunas reuniram-se na casa de uma delas, que havia um quintal, aproveitando o local em que estavam fui dando indicações imagéticas de lugares, conduzindo-as a entrar na “mata”, evocando suas ancestrais – mães, avós, bisavó... este jogo chamei de “Quem quer? Quem quer?”, uma expressão presente na mítica quando uma matinta quer passar seu fado, oferecendo até que alguém responda “eu quero”. Com isso, ao evocarem suas velhas minha intenção era que ao andassem pelo quintal se reconectassem com seus caminhos ancestrais, trazendo todo o encanto de suas heranças pessoais aceitando o que lhe fora oferecido. Depois de perceber que a máscara da matinta se fazia

presente coloquei a música “*Matinta-perêra*” do compositor paraense Waldemar Henrique⁴, na interpretação de Raíssa Amaral⁵.

MATINTA PERÊRA (Waldemar Henrique)

Matintaperêra
chegou na clareira
e logo silvou...
No fundo do quarto manduca
Torquato de medo gelou.
Matinta quer fumo
quer fumo migado, meloso,
melado que dê muito sumo,
Torquato não pita,
não masca nem cheira,
Matintaperêra vai tê-la bonita...
Matintaperêra de tardinha vem buscar
O tabaco que ontem à noite eu prometi:
Queira Deus ela não venha me agoirar...
Ah! Matinta Preta Velha,
Mãe Maluca,
Pé-de-pato,
Queira Deus ela não venha me agoirar...
Matintaperêra
chegou na clareira
e logo silvou...
No fundo do quarto manduca
Torquato de medo gelou.
Que noite infernal,
soaram gemidos, resmungos,

⁴ Música composta em 1933 por Waldemar Henrique (1905-1995), artista paraense da cidade de Belém (DIAS, 2020).

⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=83B_TyjTw0A. Acessado em 09/1/2023 às 10:45.

bulidos do gênio do mal
e até de manhã,
bem perto da choça
a fúnebre troça
dum vesgo acauan
acauan acauan!

Ao ar livre foi proposto que elas liberassem suas gargalhadas, soltando o corpo a partir do riso em um contágio coletivo pela ação de rir. Aos poucos foi orientado que diminuíssem a intensidade deixando que o processo ficasse mais interno, fazendo reverberar o que foi ativado em seus corpos, sentimentos, emoções e campos energéticos.

Com a finalização do trabalho corporal fizemos um momento de compartilhamento do processo em que cada participante pudesse falar sobre seus experimentos e sensações.

Alguns pontos foram destacados pelas participantes: a interação coletiva, o processo identitário cultural a partir da mitologia da matinta perera, a presença corporal pela dilatação e expansão, as possibilidades nas formas de andar, as construções de imagens e momentos para se conectar com a personagem. A respiração enquanto potencial criativo com a voz, a construção da máscara via caretas que remetesse à cultural popular e sensações de asas e mangas com a utilização do xale.

Com isto, os experimentos proporcionaram um trabalho coletivo e momentos de conexão entre as participantes, mesmo em modo remoto, sendo estimulada a descoberta de caminhos ancestrais pelo corpo dilatado da personagem. Desta primeira prática verificou-se nas alunas-atrizes formas exacerbadas, pondo em evidência como cada máscara-matinta age e se relaciona com a imaginação, o improviso, o riso, e, sobretudo, com o público, neste caso através da tela.

Trazer o arquétipo da Matinta Perera e seus cruzamentos com o espaço – no caso o quintal –, com a figura clássica da bruxa e o riso, fez com que o trabalho fosse direcionado ao encontro com as ancestrais de cada uma, visto que,

Os quintais são um desses lugares, além de suas múltiplas funcionalidades, apresentam-se como lugares onde se manifestam forças mágicas e místicas, em que a capacidade transformacional é central e orienta o proceder de humanos e não humanos (PEIXOTO, 2019, p. 102).

A matinta aqui torna-se um caminho para o riso em conexão com as mulheres que nos perpassam. Sua evocação dilata um corpo ancestral, hereditário e de resistência. E se “*Somos as netas das bruxas que não conseguiram queimar*”, somos também as matintas, seres da mata, em lutas constantes aos direitos e liberdade das mulheres.

Matinta é mulher livre da tutela masculina, ela vira, ela transmuta, é um devir animal, selvagem, um feminino indomável, furioso e não domesticável, um bicho da Amazônia. Ela não se dobra ao domínio porque sabe seu poder e aí é que está o perigo que mora nela. (...) Uma fêmea meio humana e meio animal que é dona da sua paixão e prazer pode desequilibrar todo um sistema de repressão sobre a mulher. (...) Matinta é essa fêmea sábia e livre, que voa (LAVAND, 2022, p. 20).

É o bicho que ri, que feitiça e provoca temores com suas gargalhadas.

Se para Lavand em sua performance ao dançar sua matinta lhe leva ao giro para engerar-se (virar-se) bicho assumindo seu fado herdado de sua vó, eu, engero-me em bicho pelo riso, chamando a matinta que existe em mim herdada das mulheres que me deram passagem.

Ser mulher cômica, matuta, bufa e palhaça é um ato transgressor no universo cômico. Ser ridícula é desafiar-se ao que lhe foi renegado. Chamar a matinta presente em nós é se assumir subversiva, honrar mãe, avó, bisavó, tataravó... é resistir e retomar nossas heranças indígenas e africanas difamadas pelos invasores. “É compreender o corpo como território de retomada” (LAVAND, 2022, p. 25).

Minha performance de Matinta me conduz ao meu ser mulher palhaça formadora, fazendo-me engerar o “Bicho-mulher / Bicho-palhaça” no meu corpo e passando adiante o fardo para quem se dispõem engerar-se matinta comigo em meus processos metodológicos artísticos-pedagógicos em constante desdobramentos e descobrimentos de seus traços particulares como transeunte do riso.

Referências

BURNIER, LUÍS OTÁVIO. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2.ed, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

DIAS, ROBERT MADEIRO. A Amazônia de Waldemar Henrique e de Mário de Andrade no modernismo brasileiro (1927-1945). **Contraponto** - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Teresina, v. 9, n. 2, p. 279-296, 2020. Disponível em: <<https://revistas.ufpi.br/index.php/contraponto/article/view/12586/7413>>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2023.

FARES, JOSEBEL AKEL. Imagens da Matinta Perera em contexto amazônico. **Boitatá**, Londrina-PR, v.2, n.3, p.62–77, 2007. Acesso em: 15 de janeiro de 2023. DOI: <https://doi.org/10.5433/boitata.2007v2.e30706> .

FEDERICI, SILVIA. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERRACINI, RENATO. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

FERREIRA, RUBENS DA SILVA; NASCIMENTO, CLEIDE FURTADO. O mito da matinta perera e suas formas variantes em Curuçamba, Bujaru (Pará, Brasil). **Boitatá**, Londrina, v.13, n.25, p.242-258, 2018. Acesso em: 10 de fevereiro de 2023. DOI: <https://doi.org/10.5433/boitata.2018v13.e35139>.

LAVAND, ANA ROSANGELA COLARES. Matinta chegou! engerar como movimento de criação em dança. IN: Luiza Monteiro e Souza, Simei Santos Andrade (Orgs.) **Dança da/na Amazônia [recurso eletrônico]: práticas de ensino e poética de(r)existência**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2022. Acesso em: 10 fev. 2023. Disponível em: <<https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1120>>.

MELO, PRISCILA ROMANA MORAES DE. **Embutidos gastronômicos de estrelita e uisquisito**: memorial e poética cênica de uma palhaçaria agridoce. 2016. 244 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

NORBERTO, SIMONE. Mitos ribeirinhos: a lenda de Matinta Pereira nas narrativas orais de Nazaré. **Revista Eletrônica Igarapé**, Porto Velho-RO, v.03, n.2, p.390-402, 2014. Acesso em: 26 mai. 2022. Disponível em: <<https://periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/1025>>.

PEIXOTO, LANNA BEATRIZ LIMA. A mulher e seu quintal, caminhadas por um universo mágico-místico-transformacional. **CAMPOS**, Curitiba-PR, v.20, n.1, p.101-121, 2019. Acesso em: 10 de fevereiro de 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/cra.v20i1.70019>

O MITO À CENA NOS 21 ANOS DA CIA. LIVRE PRIMEIRO ATO: EM BUSCA DE UMA “DRAMATURGIA BRASILEIRA” OU DO ESTUDO PÚBLICO SOBRE MITOS DE MORTE E RENASCIMENTO NA CULTURA BRASILEIRA ATÉ A CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *DEM VEM VAI – O CAMINHO DOS MORTOS*

Cibele Forjaz Simões¹

RESUMO

O artigo faz um breve relato da história do grupo de teatro Cia. Livre, da sua origem, em 1999, até 2006, quando teve início o projeto de pesquisa “Mitos de morte e renascimento [povos ameríndios]”. A partir daí analisa em detalhes o processo de estudo de narrativas sobre a morte – ritos fúnebres, relações entre vivos e mortos e caminhos dos mortos – dos povos Amuesha, Araweté, Jívaro, Juruna (Yudjá), Kalapalo, Kaxinawá, Kuikuro, Marubo, Tupinambá, Wari, Wayãpi e Yekuana e sua tradução para a cena, até a estreia do espetáculo *Vem Vai – O Caminho dos Mortos*, escrito por Newton Moreno em processo colaborativo com a Cia. Livre.

Palavras-Chave: Cia. Livre, Narrativas de Morte, Teatro e Povos Indígenas, Equívoco Tradutório.

ABSTRACT:

This article summarizes the history of Cia. Livre, from its inception in 1999, until 2006, when the research project “Myths of death and rebirth [Amerindian Peoples]” began. From this point on, the article makes a detailed analysis of the research process about death narratives – funeral rites, the relationship between deceased and living people and the paths of the dead – as per the following Nations: Amuesha, Araweté, Jívaro, Juruna (Yudjá), Kalapalo, Kaxinawá, Kuikuro, Marubo, Tupinambá, Wari, Wayãpi e Yekuana. It ends by describing the translation of these narratives to the stage and the opening of the play “*Vem Vai – paths of the Dead*”, written by Newton Moreno in collaboration with Cia. Livre.

Keywords: Cia. Livre, Death Narratives, Theater and Indigenous Peoples, Mistaken Translation.

1. Antecedentes da ação: da trupe ao grupo

A Cia. Livre surgiu em 1999 do desejo de um grupo de amigos, todo(a)s artistas-criadores, de fazer parte de um grupo aberto, que não girasse em torno de um diretor, mas de projetos em comum; e do mote “*As pessoas valem mais do que as coisas*”. Qualquer um de nós poderia encabeçar um projeto, desde que conseguisse convencer os outros a irem junto e que conseguisse, em coletivo, produzir as condições de trabalho.

Começamos por realizar um estudo público sobre as tragédias Cariocas e dois espetáculos de Nelson Rodrigues; onde nos revezávamos nas várias funções da cena. A

¹ Cibele Forjaz Simões é docente e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC/ECA/USP). Diretora e iluminadora de teatro, bacharel em direção teatral, mestre em Artes e doutora em Artes Cênicas pela ECA/USP, com Pós-Doutorado em Antropologia das Formas Expressivas no Programa Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/FFLCH/USP). É diretora artística e pesquisadora no grupo de teatro *Cia. Livre*, desde 1999.

partir dali trabalhamos muito, realizando muitos espetáculos juntos, em um caminho bem plural². Éramos mais uma trupe do que um grupo; uma trupe de amigos criadores – Cia. Livre.

Em 2004, o projeto da Cia. Livre de ocupação do Teatro de Arena exigiu de todos nós uma grande concentração de trabalho, em três grandes projetos: *Arena Conta Novos Dramaturgos* (projeto de leitura de textos de dramaturgos brasileiros contemporâneos, com 25 novos autores) / *Arena Conta Arena 50 Anos* (estudo público da história do Teatro de Arena, em seu cinquentenário, com debates, palestras e encontros) e *Arena Conta Danton* (releitura de Fernando Bonassi sobre *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, em processo colaborativo com a Cia. Livre, a partir do Sistema Coringa). Um ano de leituras, espetáculos, debates, palestras, depoimentos e, principalmente, encontros inesquecíveis, que fizeram girar aquela arena de quatro metros de diâmetro, vórtice fundamental do Teatro de Grupo em São Paulo. O resultado desses múltiplos trabalhos e encontros é que a Cia. Livre transformou-se finalmente, depois de sete anos de trabalho em continuidade, em um grupo de teatro que se volta para o trabalho de criação de uma dramaturgia brasileira contemporânea, sobre temas específicos da formação da sociedade brasileira, com vistas para um pensamento histórico e decolonial, ou pelo menos, em busca de estudar e revolver nossas raízes coloniais e escravocratas.

2. Morrer para renascer

Inspirados pela leitura de *O Povo Brasileiro*, de Darcy Ribeiro, ou melhor, pela sensação de “desconhecimento das próprias origens” que essa leitura nos causou, resolvemos começar o nosso próximo trabalho de pesquisa a partir da leitura de mitos de morte das três matrizes do tal “povo Brasileiro” e escrevemos um projeto para a Lei de fomento para a cidade de São Paulo chamado “Criação do Estúdio Teatro Livre com o estudo, dramaturgia e montagem de espetáculo teatral sobre o tema: mitos de morte e renascimento na cultura brasileira”.

² Toda Nudez Será Castigada e 7 Gatinhos, de Nelson Rodrigues, direções de Cibele Forjaz e Vadim Nikitin; Um Bonde Chamado Desejo, de Tennessee Williams, direção Cibele Forjaz; Pagarás com Tua Alma e De Quatro, textos e direção de Gustavo Machado; O Nome da peça Depende da Lua, texto e direção de Vadim Nikitin; Chico Cobra e Lazarino, de Racine Santos, direção Edgar Castro.

O tema “Mitos de morte e renascimento” é tão amplo quanto o Rio dos Mortos. Mas o ponto de partida tinha também um sentido ritual. Tratava-se de um rito de passagem da própria Cia. Livre. Um processo de transformação cujo objetivo explícito era tornar-se “outro”. O tempo das *pluralidades* havia terminado e concentrar-se era inevitável para a nossa sobrevivência naquele momento. Conseguir um espaço de trabalho e aprofundar a busca pelo nosso próprio caminho de criação, através da realização de uma pesquisa dramatúrgica e cênica colaborativa, esses eram nossos principais “superobjetivos” com esse projeto.

Quando fomos contemplados pela 13ª edição do Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, em janeiro de 2006, alugamos um galpão na Barra Funda e relemos cuidadosamente e de forma crítica, o próprio projeto que havíamos escrito.

Mitos de morte e renascimento, na cultura brasileira. Nosso senso crítico gritou de medo: “- *Cuidado!*”. Esse pronome de lugar abre um mundo de questões muito pertinentes ao nosso trabalho: cultura brasileira é conceito grávido e cheio de múltiplos pontos de vista. Mas “Cultura Brasileira”, de quem? Quem somos “nós”, brasileiros? Impossível começar com um tema tão amplo e conceitualmente espinhoso.

3. Procura-se um guia e uma bússola

Era necessário escolher uma direção inicial e um guia, para seguir caminho. Precisávamos de um pesquisador que pudesse orientar essa pesquisa, tão cheia de perigos e labirintos conceituais. Nessa busca, conheci Pedro Cesarino, na época doutorando em antropologia das formas expressivas do Museu Nacional, sob orientação de Eduardo Viveiros de Castro.

Pedro fez graduação em filosofia e foi parar na antropologia, interessado nas traduções e articulações entre as nossas literaturas e as literaturas e pensamentos não-ocidentais. Vinha de um longo trabalho de campo com o povo Marubo do Vale do Javari. A parceria foi imediata, pois a pesquisa dele era complementar à nossa. Buscávamos a tradução de mitos para o teatro. Ele, a tradução dos cantos e narrativas ameríndios para a literatura escrita. Pedro estava estudando precisamente os cantos funerários e as escatologias (as noções de morte) do povo Marubo e foi um parceiro fundamental para a descoberta conjunta de novos caminhos de criação em parceria com a antropologia.

Escolhemos, enfim, o foco da pesquisa: “Mitos de morte e renascimento [povos ameríndios]”.

Enquanto esperávamos a reforma do galpão acabar para começar os ensaios, Pedro preparou uma bibliografia e fez uma seleção inicial de mitos de morte de alguns povos, com traduções especiais para a pesquisa. Preparou também um curso de introdução à antropologia: um trabalho preliminar, de revisão das bases conceituais a partir das quais acessaríamos os textos propriamente ditos. Sem este percurso introdutório, seria impossível acessar esse universo radicalmente distinto do nosso.

Os textos teóricos estavam escritos em “*antropologuês*”, incompreensível para não iniciados, de modo que o trabalho com um tradutor desta ‘língua secreta’ foi fundamental. Por outro lado, descobríamos também que os mitos indígenas – que, em suas versões adaptadas eram consideradas como “histórias do folclore brasileiro para crianças” – eram na verdade um universo à parte, extremamente complexo.

Nas primeiras leituras que fizemos de narrativas indígenas - dois mitos Wayãpi sobre relações entre vivos e mortos - ficamos totalmente perdidos. Naquelas histórias que misturam de forma aparentemente indistinta homens, espíritos e animais, não conseguíamos sequer localizar quem era quem: sujeito da ação ou narrador; caça ou caçador; parente ou afim; vivo ou morto? Foi preciso uma análise detalhada para que esses mitos de tradição oral fossem compreensíveis para nossos ouvidos desacostumados com essas linguagens complexas.

Para Pedro, era também necessário tirar as ‘cascas’ de pressupostos que nós trazíamos em nossa bagagem, a fim de que pudéssemos entrar na complexidade e, principalmente, nas particularidades dos mitos e narrativas dos povos originários, ou melhor, de cada povo e cultura específica. Sim, pois nossos pressupostos sobre ‘índios’ e ‘mitos’ serviam justamente para *excluí-los* do campo possível de troca criativa. O trabalho de Pedro era o de nos mostrar que as culturas ameríndias eram *fatos criativos*, matérias contemporâneas inquietantes e complexas. ‘Des-domesticar’, por assim dizer, os nossos ouvidos e olhares para os textos que se apresentavam, vindos de um caldo milenar de cultura que havia atravessado as estepes siberianas para cair ali em nossas mãos, em um galpão da Barra Funda.

4. Estudo introdutório sobre povos ameríndios e suas noções de morte: “só sei que nada sei”

Você já se perguntou “O que eu sei sobre os “povos originários?” Qual a leitura que a “cultura brasileira” fez e faz dos “povos indígenas”? Como o Romantismo, o modernismo ou mesmo o tropicalismo cantaram os “índios” em prosa e verso? Quais as nossas referências concretas para além de que “*Peri matou Ceci ao som do Guarani*”?

As diversas apropriações deste vasto universo pela *cultura brasileira* costumam ter mais penas e miçangas do que olhar paciente e rigoroso sobre o outro. Naturalmente há sempre honrosas exceções, que em geral confirmam a regra. Pois bem, no primeiro dia de estudo, descobrimos que “índio” não existe. Enquanto os homens das caravelas olhavam para a praia e viam “índios”, o que viam os homens da praia no mar? Caravelas? Provavelmente não.

Os povos ameríndios têm culturas complexas e totalmente diversas da “nossa”, mas também diversas entre si. De acordo com a APIB, existem hoje 305 povos indígenas, que falam 274 línguas, de 5 troncos linguísticos distintos. Em 1500, em toda a América, deveriam ser milhares. Essas culturas foram, nos primeiros contatos, massacradas, primeiro pelo genocídio causado pela conquista de territórios, pelo apresamento para mão de obra escrava (os chamados “pretos da terra”) e pelas doenças endêmicas, geradas pelo próprio contato. Depois atropeladas, em geral, pela miséria e pela ideia de “integração”. No entanto, muitas delas resistiram e resistem, culturas vivas, que se proliferam e se transformam.

A educação brasileira oficial, infelizmente, não promove encontros mais profundos com as culturas indígenas ou africanas, embora elas sejam entendidas como formadoras da cultura brasileira. No entanto, o ponto de vista da história e da cultura na educação fundamental é quase sempre ocidental e, *via de regra*, colonizada.

“Quem sou “eu” para dizer isso? Bem, ninguém em especial. Sou simplesmente uma artista, nascida e criada no centro da floresta cinza de São Paulo. Uma cidadã brasileira que, embora razoavelmente “educada” em mais de vinte e cinco anos de escolaridade, até o final da graduação, não aprendeu NADA de realmente significativo sobre os (ou dos) povos indígenas. Assim como a grande maioria dos brasileiros. Desconhecimento inacreditável e compartilhado que perpetua mais de 500 anos de massacre no plano real e também simbólico, cultural. Nós somos cúmplices desse massacre, no mínimo por ignorância e desconhecimento. O que não justifica nada. A responsabilidade por este massacre é minha também. De cada um de nós.”³.

³ Forjaz, Cibele. Relatório final do Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, 2008.

De repente, percebemos o óbvio, que éramos responsáveis pela nossa própria ignorância. Era necessário aprender o que deveríamos saber, mas não sabíamos. Estudar era preciso⁴. Nosso foco, mitos de morte e renascimento. Porque a partir da noção de morte de um povo, podemos surpreender a vida e seus significados. As perguntas se abriram à nossa frente: Como os vários “povos ameríndios” entendem e ritualizam a morte? Como mitos e canções narram e vivificam a morte em vida? Que caminhos levam *daqui* para *lá*?

Foi necessário começar a estudar do princípio, tentando destruir as falsas ideias, os lugares comuns e os estereótipos que habitam nosso imaginário sobre “índios”. Era preciso matar a teoria do *bom selvagem*, que vige dentro de cada um de nós. Enfim, começar do começo.

Começamos a estudar desenfreadamente, guiados por Pedro Cesarino. Foram tantos textos e conceitos novos em tão pouco tempo, que resolvi incluir aqui um roteiro dos temas estudados para dar uma ideia do percurso trilhado pelo estudo:

Estudos Preliminares - Povos Ameríndios: Significados dos termos fundamentais para ler a bibliografia. Povos indígenas: Troncos linguísticos. Conexão entre Oriente e América pelo estreito de Behring. Diferenças fundamentais entre a cosmologia ocidental e similares, baseada na hierarquia, sacrifício, panteão e oráculo e a cosmologia ameríndia, baseada no xamanismo. Xamãs e pajés (atributos e relações). Diferença entre as cosmologias e organizações sociais dos povos do Brasil Central (cinturão sul da Amazônia e Xingu) dos povos do alto Amazonas e Acre. Noção de “pessoa”. Divisão original entre animais, gentes e espíritos. Diferenças entre o solipsismo e a noção de EU da cultura ocidental (metáfora da unidade do sujeito) e a polifonia e cisão da pessoa para os povos indígenas (eu sou um outro), entre seus corpos, duplos e almas. Relações de parentesco (consangüinidade) e afinidades. Conduta e proibições. Etnocentrismo e perspectivismo”⁵.

Estudos específicos: escatologia dos povos ameríndios. O que é a doença e a morte. Incompatibilidade entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, perigo da proximidade entre mortos e vivos. Os mediadores. O trânsito entre os diversos mundos realizados pelo pajé. Introdução ao canibalismo guerreiro e canibalismo funerário. Ritual funerário: passagem da conjunção à disjunção. Equívoco perspectivo na terra dos mortos. Mediadores e Psicopompos. Metamorfoses. Modos de mesa. O Cru, o cozido e o podre. O corpo é uma casa. Diferenças entre carcaça e duplos. Perspectivismo x Relativismo”⁶.

⁴ Buscamos também algum contato pessoal, inicialmente nos arredores de São Paulo. Descobrimos que vivíamos em uma cidade com, no mínimo, 16 aldeias urbanas. Fomos visitar várias delas e fizemos alguns amigos e amigas que começaram a ver nosso trabalho. Naquele momento, essas visitas esporádicas e sem nenhum método ou regularidade foram nossos primeiros “estudos de campo.

⁵ Cesarino, Pedro. Roteiro de estudos preliminares (povos ameríndios). Documento de pesquisa interna, Cia. Livre, 2006.

⁶ Cesarino, Pedro. Roteiro de estudos específicos (escatologia dos povos ameríndios). Documento de pesquisa interna, Cia. Livre, 2006.

5. O “Eu” explode em “outro”

A cultura ocidental pode ser lida como uma construção do EU. O *cogito* cartesiano⁷ é um paradigma válido para a nossa compreensão da realidade, cada vez mais subjetivada. O Eu no centro como eixo do mundo, o império do UM em todo o seu esplendor, sobre o qual funda-se nossa sociedade. Por incrível que pareça, ainda lidamos com a realidade como se o mundo girasse em torno do nosso umbigo.

No entanto, percebemos no início do estudo que o mundo pode virar de ponta cabeça num piscar de olhos, é só mudar o ponto de vista e a forma de olhar. Foi o que tentamos fazer. Imediatamente o sentido de EU e OUTRO explodiu em milhares de fragmentos. Os centros se multiplicaram.

O que pensar da consciência, diante da polifonia da pessoa humana? E as relações sociais entre homens e bichos, ou vivos e mortos? O *multi-perspectivismo* invadiu nossos jogos teatrais e começamos a brincar de olhar a realidade de vários pontos de vista: “Se para o povo das araras eu posso ser onça e para o povo das onças, paca? Para o povo espírito da Samaúma eu posso ser uma larva.” Paca tatu, cotia não. Não passamos de um bicho-praga que devora vorazmente tudo que vê pela frente.

Como metodologia de trabalho, resolvemos também olhar o nosso objeto de pesquisa através de diferentes pontos de vista: Durante uma semana tínhamos aulas, discussões e análises de mitos e textos teóricos sobre determinado tema específico. Na mesa, com cadernos e canetas coloridas, estudando e discutindo conceitos. Na semana seguinte, “devorávamos” todo o material pesquisado para degluti-lo através do teatro. Mitos, textos teóricos e conceitos complexos como polifonia da pessoa humana e *multi-perspectivismo* eram relidos do ponto de vista da teatralidade e viravam cenas-estudos. Ainda não era exatamente uma construção dramatúrgica, mas uma forma de compreensão através do teatro, de forma a criar uma *linguagem tradutiva* entre culturas diversas.

Esta *linguagem tradutiva* está latente em *Vem Vai – O Caminho dos Mortos*, mas ainda não foi plenamente realizada. Estávamos só no começo e o caminho em direção ao *outro* é longo e difícil e precisa deixar de falar sobre, para trabalhar com... mas isso ainda demorou a chegar. Naquele momento, a teatralidade foi o ponto de vista escolhido, a língua

⁷ *Cogito ergo sun* ou *Penso, logo existo*. In *Descartes; Discurso sobre o Método*, 1637.

que falamos e para a qual traduzimos todos os mitos e textos teóricos que lemos durante o estudo e pesquisa. O ponto de vista do teatro, possibilitando a multiplicação do *eu* em *nós*.

Partimos de nós mesmos em direção ao outro. Passo a passo. Começando pelos nossos próprios mortos e lutos pessoais para, depois, contrapô-los a formas diversas de luto, adentrando com cuidado nas noções de morte de alguns povos ameríndios: Amuesha, Araweté, Jívaro, Juruna (Yudjá), Kalapalo, Kaxinawá, Kuikuro, Marubo, Tupinambá, Wari, Wayãpi e Yekuana.

Todas as cenas desse estudo preliminar foram pensadas individualmente, depois combinadas em grupo e apresentadas para toda a equipe de trabalho, de forma improvisada. Depois eram discutidas por todos à luz dos textos estudados. Também fez parte de todo o processo a redação dos textos de cada cena trabalhada por seu(s) idealizador(es), que foram reunidos em um *Caderno de roteiros e textos dos Workshops*.

Aqui é preciso fazer uma pequena pausa para explicar que as cenas criadas pelos atores, atrizes e equipe de criação eram, até então, chamadas por nós (e por grande parte dos grupos que trabalham com processo colaborativo) de *workshops*. Uma palavra em inglês com uma miríade de significados distintos, dependendo do contexto. A partir da análise deste processo de criação de texto e cena que resultou no espetáculo *Vem Vai – O Caminho dos Mortos*, passei a chamar esse processo de estudo e reelaboração cênica de um tema, peças de teatro, textos teóricos ou mitos e narrativas de culturas distintas, de **deglutição cênica**, exatamente pela componente antropofágica que existe nesse processo de pesquisa e criação em coletivo.

Caminhos dos Mortos

A seguir, dedicamo-nos diretamente à leitura e análise de mitos e cantos sobre a morte. Voltamos para a seleção de mitos realizada por Pedro que, nas primeiras leituras, nos pareciam indecifráveis. Os mesmos mitos relidos à luz dos estudos, começaram aos poucos a se revelar em seus sentidos e formas múltiplas. Os cantos nos levaram aos “Caminhos dos Mortos” e suas cosmografias.

Cada um de nós escolheu um mito para ser encenado⁸, traduzindo para o teatro aquelas narrativas que, por sua vez, já tinham camadas e camadas de versões e traduções

⁸ Mitos escolhidos: 1. O Pente e o Escorpião – recriação sobre mito Wayãpi (Lucia Romano); 2) Perspectivismo Jaguar/índio – exercício sobre perspectivismo (Edgar Castro); 3) O Mito de Wanadi – ciclo

superpostas: primeiro de boca a boca, depois capturadas por um gravador, traduzidas e vertidas para o português, muitas vezes passando antes pelo inglês ou francês. Não por acaso, todas essas primeiras cenas sobre mitos traduziram o *perspectivismo* entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos por um *perspectivismo* teatral, entre o visível aqui e agora e a ilusão da cena. Ou seria o contrário?

Neste momento, entretanto, fez-se necessário encontrar o foco da construção do espetáculo. Qual o fio que poderia ligar diversas histórias? De onde partiríamos e qual direção tomar na escritura dramatúrgica do espetáculo? Como atravessar essas diversas mortes? Nas descrições e cantos sobre a morte, descobrimos diversas cosmografias e esquemas de ‘Caminhos dos Mortos’, que muito nos interessaram.

Os cantos que descrevem ‘O Caminho dos Mortos’, mais especificamente o canto Marubo *Vêi Vai* (caminho-morte) traduzido por Pedro e seus interlocutores indígenas, nos ensinaram a direção a seguir. A ideia de morte como “caminho” foi se desenhando como eixo sobre o qual seria possível construir o espetáculo.

Como o processo colaborativo é antes de tudo empírico, procuramos colocar intuições em cena imediatamente. O primeiro “mito escolhido” pela direção, na verdade não era um mito, mas a descrição do “Caminho dos Mortos” do povo Yudjá⁹, reinterpretada como um jogo. Um dos maiores perigos para o “morto” vem do fato de que ele não sabe que morreu. Por isso, chamamos estes “caminhos” de *cen*as de percurso para atores neófitos. O ator neófito era o “morto” que atravessa o caminho. Primeiro, sem saber de nada, o ator ou atriz esperava por nós na padaria da esquina – Iracema. Alguém chamava por ele (ou ela) e na hora de atravessar a porta de ferro do galpão, davam-lhe uma “paulada mortal” na cabeça. Começava então um percurso cheio de mistérios, equívocos perspectivos e portas. Em cada porta um “porteiro” ou “capitão das portas” tentava impedir o caminho do neófito ou confundir-lhe o percurso. Para chegar ao fim era necessário reconhecer-se como morto.

Essa sequência de caminhos deu origem à ideia de *VEMVAI – O Caminho dos Mortos* como espetáculo-percurso, das portas como ligação das várias cenas/movimentos e do público como personagem principal. O Público é quem atravessa o caminho, ele próprio neófito, morto ou *vaká* (alma/duplo, na língua marubo).

mítico Watunna (Eucir de Souza) e 4) O Caminho dos Mortos – recriação sobre a descrição do Caminho dos Mortos Yudja (Cibele Forjaz).

⁹ Lima, Tânia Stolze. A parte do Cauim, etnografia Juruna. Tese de Doutorado, PPGAS/Museu Nacional, 1995.

Dando sequência à experiência do *teatro-jogo* de *Arena Conta Danton*, procuramos criar um espetáculo inconcluso, que dependesse da participação da plateia para completar-se. É da relação entre a cena e a imaginação do público que se constitui de fato o espetáculo, são as experiências sobre a morte de cada espectador que atravessa o espetáculo, que preenchem os espaços vazios e lacunas e que dão sentido ao próprio caminhar.

6. Dramaturgia de “O Caminho dos Mortos”

No início de agosto de 2006, conforme combinado, chegou Newton Moreno, nosso dramaturgo convidado. Era necessário dedicar um tempo ao encontro. Propusemos uma revisão geral de todo o processo de estudo e pesquisa. Newton Moreno leu a bibliografia com muito afinco. Leu e releu os mitos e cantos escolhidos por nós. Viu as referências e registros filmados. Comeu e bebeu sem parar daquele universo, já em processo adiantado de elaboração. Quando achamos que já era possível retomar o trabalho prático, realizamos um **Festival para Newton Moreno**, onde apresentamos quase todas as cenas criadas até então. Foram três semanas de apresentação, horas e horas de material bruto, pronto para ser devorado pelo nosso dramaturgo.

No começo de setembro, começamos a fazer reuniões de criação para elaborar um roteiro que norteasse o trabalho de dramaturgia em processo colaborativo e a escritura do espetáculo. Não demorou muito e este roteiro estava pronto. A ideia era criar uma travessia: O público atravessa o espetáculo, presenciando histórias e narrativas míticas que resignificam os vários estágios do caminho dos mortos: a morte ritual, a morte física, os ritos funerários, o caminho morte, a devoração pelos deuses celestes canibais. No fim do caminho está a “morte” do morto e sua transformação em ‘outro’.

Dividimos o percurso em 5 movimentos distintos:

- **MOVIMENTO 1 – A MORTE RITUAL, SIMBÓLICA.**

Uma morte em vida, significando uma mudança de estatuto da pessoa.

1. Estudos: Os Ritos de Passagem. Diferenças entre ritos iniciáticos e ritos de passagem na Amazônia. Descrição e leitura comentada sobre os ritos de passagem dos Jívaro, Mundurucú e Kalapalo. Esquema geral da morte simbólica: dissociação, enfrentamento dos medos, estraçalhamento e morte ritual, recolhimento, renascimento.

2. Textos-matriz para as Deglutições Cênicas do primeiro movimento: i) “A descida de Ishtar ao Inframundo”¹⁰ ; ii) Mito Amuesha (Amazônia peruana): “A mulher que trouxe a festa dos mortos”¹¹. A partir destas deglutições cênicas, definimos uma estrutura recorrente para os três primeiros movimentos do espetáculo: um conflito é dado pela situação inicial e é resolvido a partir da narração de um mito pelo pajé.

3. Apresentação das deglutições cênicas para o dramaturgo e redação do texto do primeiro movimento:

SINOPSE CENA 1 - A MORTE RITUAL. RITO DE PASSAGEM

Av. Paulista Aqui e Agora. Executivo da av. Paulista procura Pai Penacho, um xamã charlatão, para saber se a morte é o fim ou uma fronteira. Pai Penacho realiza uma pajelança de iniciação. Nela, o executivo neófito penetra na floresta dos mortos e encontra a hiper-avó, um morto antigo. A hiper-avó conta o mito da mulher que trouxe a festa dos mortos”. No fim da pajelança, o executivo neófito faz uma fogueira do próprio corpo e se alimenta das suas cinzas como ritual de iniciação. O executivo acorda no “consultório” de Pai Penacho, que quer saber se ele vai pagar a consulta com Visa ou Credicard. O pássaro psicopompo chama o público, que se desloca para o espaço 2.

- **MOVIMENTO 2 – A MORTE VIOLENTA. VINGANÇA. CANIBALISMO GUERREIRO.**

A morte do inimigo no centro da praça e seus significados para a formação da cultura de um povo, a partir da anexação de seus inimigos.

1. Estudos: A Morte ritual no centro da praça dos Tupinambás quinhentistas, cronistas e interpretações da antropologia. Canibalismo guerreiro, diferentes formas e significados. Recolhimento do guerreiro e fusão deste com sua vítima. Mitos de Canibalismo guerreiro.

¹⁰ Dalley, S. *Myths from Mesopotamia*, Oxford, Oxford University Press, s/d.

¹¹ Santos-Granero, F. *The Power of Love*, Londres, Athlone Press, 1994.

2. Textos-matriz para as Deglutições Cênicas do segundo movimento: i) “Vingança e Temporalidade: Os Tupinambá”¹²; ii) história de Hans Staden¹³; iii) Kalapalo (alto Xingu): “história de Wapagepundaka”¹⁴.

3. Apresentação das deglutições cênicas e redação do segundo movimento:

SINOPSE CENA 2. A MORTE VIOLENTA. A VINGANÇA. CANIBALISMO GUERREIRO

Matador e vítima são idênticos. Executivo à procura da vítima. Agora um matador. Encontra-a na padaria. Captura. Trazê-lo para dentro da casa da mãe. Todos tratam a vítima até a cerimônia no meio dos parentes. Parentes e a vítima na mesa de jantar. Nutrem e cuidam. Narrativa e representação do mito O ÚLTIMO JANTAR (kalapalo). O teatro de matador e vítima. Ritualizam sua morte. Texto Hans Staden: descrição do canibalismo guerreiro Tupinambá e diálogo padrão entre o Matador e a Vítima. A execução e a festa. Corpo morto e seu duplo. O pássaro pede para que o público escreva o nome de um morto “seu” em um papel e o leve consigo. O público desloca-se para o espaço 3.

- **MOVIMENTO 3 - CANIBALISMO FUNERÁRIO. LUTO E DISSOCIAÇÃO ENTRE VIVOS E MORTOS.**

Os ritos funerários, onde preparar e devorar o corpo do parente morto ritualiza o processo de luto e disjunção entre vivos e mortos.

1. Estudos: Canibalismo Funerário: Associação extrema com o morto: choro ritual, parentes preparam o morto e afins comem. Modos de mesa. Dissociação entre vivos e mortos: queimar os objetos pessoais, esquecer o nome. Relações perigosas entre mortos recentes e seus parentes próximos. Perspectivismo entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

2. Texto-matriz para as Deglutições Cênicas do terceiro movimento: i) Mito Wayãpi (Amapá e Guianas): “*O Pente e o Escorpião*”¹⁵. Experimentamos a partir deste mito

¹² E. Viveiros de Castro e M. Carneiro da Cunha, “Vingança e Temporalidade: os Tupinambás” Anuário Antropológico 85, Rio de Janeiro, Tempo, 1985, p. 57 a 77.

¹³ Staden, H, *Hans Staden, Primeiros Registros Escritos e Ilustrados Sobre o Brasil e seus Habitantes*, São Paulo, Terceiro Nome, 1999.

¹⁴ Basso, E, *The Last Cannibals*, Austin, University of Texas Press, 1995.

¹⁵ Grenand, F, *Et l'Homme devint Jaguar: univers imaginaire et quotidien des Indiens Wayãpi de Guyane*. Collection Amérindienne, L'Harmattan, Paris, 1982.

diferentes formas de relação entre os três planos simultâneos da ação: Narração, mundo dos vivos e mundo dos mortos

3. Apresentação das deglutições cênicas e redação do terceiro movimento:

SINOPSE CENA 3 – CANIBALISMO FUNERÁRIO & RECOLHIMENTO DO MATADOR

Luto doloroso da mãe da vítima. Aproximação excessiva do morto. Perigo. Vontade de morrer com o filho. Mãe procura pai penacho com o panfleto na mão. Encontro. PAI PENACHO narra o mito “O pente e o escorpião”. Viúva decide elaborar o corpo morto do filho. Convida família para CHURRASCO SUBURBANO DA PAIXÃO. Churrasco: queima das memórias, liberação do morto. Ritual & Festa.

- **MOVIMENTO 4 - VÊI VAI – O CAMINHO-MORTE.**

Caminho cheio de perigos por onde passa o vaká (duplo) do morto.

1. Estudos: Leitura comentada dos cantos e descrições de vários “Caminhos dos Mortos”. Análise de suas estruturas e recorrências. Decupagem do texto de construção do ‘Caminho dos Mortos’ Marubo: Vêi Vai.

2. Texto-matriz para as Deglutições Cênicas do quarto movimento: i) Marubo (Amazonas): “O Caminho dos Mortos (Canto para conduzir os duplos dos mortos)¹⁶.”

3. Apresentação das deglutições cênicas e redação do quarto movimento. Decidimos que a construção do Caminho-Morte seria uma cena musical. Newton trabalhou sobre a tradução de Pedro e entregou uma versão adaptada para o diretor musical, Luiz Gayotto, que reescreveu os versos e compôs a música.

SINOPSE CENA 4. VÊI- VAI – O CAMINHO-MORTE

Cena construída sobre o texto traduzido do marubo: Vêi-Vai (O Caminho-Morte). Construção do Caminho. O pajé narra como as 3 mulheres mortes: i) Povoam o caminho com plantas e frutas; ii) Povoam o caminho com bichos; iii) Povoam o caminho com 3 mulheres-espectro. Perigos e astúcia. Alguns duplos de morto não conseguem passar e viram insetos. O duplo da vítima passa pelo caminho por um triz. Cena musical.

¹⁶ Cesarino, Pedro. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. Ed. Perspectiva. 2011.

- **MOVIMENTO 5 - CÉU DA TROCA DE PELE – CANIBALISMO CELESTE**

A devoração do duplo pelos deuses celestes canibais e a conseqüente “troca de pele”.

1. Estudos: Descrição e análise do destino *pos-mortem* para os Marubo, Araweté, Juruna e Kaxinawá. Paralelismos e diferenças. Esquema geral: (a) corpo duplo chega no destino post-mortem; (b) corpo duplo é estraçalhado, quebrado ou comido; (c) surge um novo corpo que vai viver em nova sociedade.

2. Roteiro para as deglutições cênicas do quinto movimento: Céu Araweté: Mai celestes, afins (perigosos) altos e fortes, devoram o *vaká*; jogam os ossos em uma banheira de pedra que ferve sem fogo, Araweté vira Mai Celeste¹⁷.

3. Apresentação das deglutições cênicas para o dramaturgo e redação do texto do quinto movimento:

SINOPSE CENA 5. CÉU DA TROCA DE PELE – CANIBALISMO CELESTE

O reconhecimento do duplo do morto. Merecer a troca de pele. Os Mai Celestes canibais “matam” o morto com uma pancada na cabeça. Banho na banheira de pedra. A pele sai. O morto vira um bebê que cresce depressa e vira um “outro”. Cada pessoa da plateia queima seu próprio morto na panela de barro com fogo.

7. O Fim

O processo de estudo, pesquisa, dramaturgia e montagem de “*VEMVAI - O Caminho dos Mortos*” durou 14 meses, com ensaios diários, de segunda a sexta-feira (seis horas por dia). Depois que o texto ficou pronto, nos dedicamos a criar as passagens de cena (portais entre os movimentos), arranjar e ensaiar as músicas, fechar os projetos de cenografia, figurinos, objetos e luz. Fomos burilando o espetáculo por camadas, movimento a movimento, com um ensaio geral aberto por semana. Entramos no SESC Paulista no dia primeiro de março de 2007, para preparar o espaço e montar cenografia, luz e som. Depois de dez dias de montagem, começamos a ensaiar e adaptar o espetáculo para o novo espaço, realizar ensaios técnicos, ensaios gerais e ensaios abertos. No dia 31 de março estreamos o espetáculo.

¹⁷ Viveiros de Castro, E, *Araweté, os Deuses Canibais*, Rio de Janeiro, Zahar/ANPOCS, 1986.

Espectáculo entendido como percurso, **VemVai – O Caminho dos Mortos** propôs a ocupação de um espaço por uma cenografia-instalação e sua teia textual, imagética, sensorial e musical. O público atravessava sete portas e cinco espaços, presenciando histórias e narrativas míticas que resignificavam as várias etapas e processos do morrer inspiradas nas noções de alguns povos ameríndios. O trabalho cênico acontecia num duplo sentido: a compreensão do universo ameríndio em sua concretude e a transposição destes mesmos signos para a nossa cultura, como metáfora artística e existencial. Esse duplo sentido, ou duplo ponto de vista, também foi explorado ao máximo através da linguagem teatral e seus truques. Através de ilusões de ótica ou jogos teatrais visíveis, a encenação criou signos cotidianos para representar mudanças bruscas de ponto de vista. A significação do espetáculo se deu pela justaposição do encadeamento das histórias ao espaço que elas ocupam. O público atravessava o espaço e era atravessado pelos acontecimentos.

8. Cartografia do Vem Vai

A Cia Livre chegou a “VemVai – O Caminho dos Mortos” tomando as culturas ameríndias como parceiras de interlocução criativa e oferecendo outros paradigmas do morrer para a nossa experiência estética.

E o que ocorre quando nos deparamos com a ideia, difundida em várias cosmologias indígenas, de que morrer significa deslocar-se, transformar-se em *outro*? Como um corpo que troca de pele, o morto vai viver com outros entes e povos – terrestres, celestes, aquáticos, arbóreos. As transformações pela qual passa a pessoa morta são, todas elas, outros pontos de vista, inacessíveis à posição dos vivos, e que nos esforçamos para traduzir em cena.

Algumas contribuições dos estudos recentes sobre as sociedades ameríndias, debatidos pelos etnólogos dentro e fora do Brasil, foram aproveitados pela linguagem cênica e suas possibilidades de significação. A relação da *dádiva* (ou do *dom*), por exemplo, é uma das bases para se pensar as cosmologias xamanísticas amazônicas, para as quais toda entidade existente pode vir a ser um *sujeito*, dotado de um duplo/alma humana sob um invólucro corporal, isto é, de um ponto de vista (sua perspectiva). Nada mais contrastante com o nosso mundo da *mercadoria* e da *reificação*, onde todo ser é uma *coisa* passível de ser comprada, possuída ou destruída. A experiência da morte que nos esforçamos para

traduzir *em cena* é, portanto, a experiência da relação entre a pessoa, seu continente corporal, e os duplos/almas que a habitam: os mitos indígenas são permeados, precisamente, de relatos sobre essa tensão entre os pontos de vista e as passagens dos duplos/almas para outras posições ou pontos de vista.

E como fazemos nós a mediação, não apenas entre dois códigos estéticos e metafísicos distintos, mas também entre duas situações políticas assimétricas, marcadas pela dominação, pela domesticação ou pela simples indiferença? A questão indígena é, juntamente com toda a estrutura escravocrata, um dos grandes tabus da formação do povo brasileiro. Mas como uma das funções da arte é a transformação do tabu em totem, tentamos realizar uma tradução para a linguagem teatral deste conflito estrutural de nossa formação.

Mergulhando nas narrativas míticas e etnografias de povos de diversas regiões da América do Sul, a *Cia. Livre* quis tomar as experiências ameríndias como *parceiras* do processo criativo. Nossa formação antropofágica oswaldiana vai se confrontar e se enriquecer com os universos ameríndios, neste que é, sobretudo, um exercício de criação a partir da diferença. A Antropofagia tornou-se, a partir de então, nosso tema de pesquisa e, também, nosso procedimento de trabalho e construção dramatúrgica.

Adentrar a vida pela morte, e vice-versa, é nossa forma de realizar uma festa em homenagem ao devir e suas múltiplas manifestações. E o teatro, fenômeno por natureza efêmero, é local privilegiado para isso.

Referências

BASSO, E. **The Last Cannibals**, Austin, University of Texas Press, 1995.

CESARINO, PEDRO. **Oniska: poética do xamanismo na Amazônia**. São Paulo, Ed. Perspectiva. 2011.

DALLEY, S. **Myths from Mesopotamia**, Oxford, Oxford University Press, s/d.

GRENAND, F. **Et l'Homme devint Jaguar: univers imaginaire et quotidien des Indiens Wayãpi de Guyane**. Collection Amérindienne, L'Harmattan, Paris, 1982.

FORJAZ, CIBELE. **Relatório final do Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo**, 2008.

LIMA, TÂNIA STOLZE. A parte do Cauim, etnografia Juruna. Tese de Doutorado, PPGAS/ Museu Nacional, 1995.

SANTOS-GRANERO, F. **The Power of Love**, Londres, Athlone Press, 1994.

STADEN, H, HANS STADEN. **Primeiros Registros Escritos e Ilustrados Sobre o Brasil e seus Habitantes**, São Paulo, Terceiro Nome, 1999.

VILLAÇA, APARECIDA. **Comendo Como Gente, Formas do Canibalismo Wari'(Pakaa Nova)**, Rio de Janeiro, *Mauad X*, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Araweté, os Deuses Canibais**, Rio de Janeiro, Zahar/ANPOCS, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, E; CARNEIRO DA CUNHA, M. **"Vingança e Temporalidade: os Tupinambás"** Anuário Antropológico 85, Rio de Janeiro, Tempo, 1985.

ESTRATÉGIAS POIÉTICAS PARA BRINCAR DE VER

Lílith de Moraes Marques¹

RESUMO

Trata-se de uma investigação prático-teórica movida por uma pergunta-passaporte: Como uma atriz cria por imagens? Inspirada na abordagem artístico-compreensiva proposta por Rangel (2009), a atriz pesquisadora se propõe a brincar de ver seu cosmo pessoal, partindo do exercício de criação cênica laboratorial. Nesse estudo da atriz sobre si mesma, a fim de per formar seu criar-pensar, são reconhecidos os modos de operação de sua poiesis cênica com imagens, que envolvem o reconhecimento dos princípios norteadores do processo criativo, as Lunetas (figuras *mitopoiéticas*) e mais cinco estratégias compositivas articuladas pela atriz para dar forma cênica a seu imaginário. Os cinco princípios norteadores identificados são: o pensar por imagens, o exercício do transver, a *mitopoiética*, a experiência e o devaneio. Tais princípios são forças impulsionadoras do processo, espreitando as possíveis insurgências na geração das Imagens articuladas pelas Lunetas (Suzana, Cassandra e Lilith Mito), três figuras *mitopoiéticas* forjadas pela atriz que articulam-se como seus duplos e criam tecituras entre Imagem, mito, memória e cena. Nesse jogo de brincar de ver, a atriz utilizou-se de mais cinco estratégias compositivas: lugar de espiar, perguntas-passaporte, poesguia, altares-instalação e geração de imagens. Cada uma dessas estratégias é mobilizada por um ou mais princípios norteadores e viabiliza um caminho metodológico para o jogo cênico do brincar de ver. A pesquisa dialoga, entre outros campos, com as teorias do imaginário, com a literatura lírica, com o teatro contemporâneo e com a psicologia analítica de Jung, em consonância com o pensamento de teóricos e de poetas.

Palavras-Chave: Criação Cênica; Imagem; Teatro Mitopoiético.

ABSTRACT

This is a practical-theoretical investigation conducted by the main question-passport: How does an actress create through Images? Inspired by the artistic-comprehensive approach proposed by Rangel (2009), the actress proposes play with seeing her personal cosmos, starting from the exercise of scenic laboratory creation. On the study about herself and in order to perform her create-thinking process, the actress's operation modes through her scenic poiesis with Images are recognized, which involve the recognition of the guiding principles of the creative process, the *Telescopes* (mythopoeitic figures) and more five compositional strategies articulated by the actress to give scenic form to her imaginary. The five guiding principles identified are: thinking by images, the exercise of the transver, the mythopoeitic, the experience and the reverie. Such principles are motion forces in the process, peeking out the possible insurgencies in the generation of Images articulated by the *Telescopes* (Suzana, Cassandra and Lilith Myth), three mythopoeitic figures forged by the actress who articulate as her doubles and create textures between Image, myth, memory and scene. In this *play with seeing*, the actress used five more compositional strategies: place to spy, questions-passport, poesguia, altars-installation and image generation. Each of these strategies is mobilized by one or more guiding principles and enables a methodological path for the scenic game of *play with seeing*. The research dialogues with the theories of the imaginary, lyric literature, contemporary theater and with analytical psychology by Jung, among other fields. It is also aligned with some theorists and poets.

Keywords: Scenic Creation; Image; Mythopoeitic Theater.

¹ Atualmente é professora substituta no Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe. Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC UFBA (Orientação: prof.^a Dr^a Sonia Rangel). Professora de Teatro Terapêutico na Pós-graduação em Arteterapia do Instituto Junguiano da Bahia (IJBA) e Escola Bahiana de Medicina. Atriz, dramaturga, poetisa, pedagoga e arteterapeuta junguiana. Áreas de atuação: Teatro, dramaturgia e poesia, teatro de animação/objetos, teatro terapêutico.

Pegadas na fina areia de meu ser, cujas origens desconheço. Busca que nunca cessa. Vestígios do mistério que, em cada um, se dá a ver por fragmentos de luz e sombra. Nossa própria história, a história conhecida e desconhecida de si a si. As Imagens antigas que me habitam, desde antes do *cogito*.

Nesse breve escrito, narrarei parte do encontro com a tríade (inseparável) do meu próprio corpo-pensamento-criação na busca de responder à pergunta “como eu atriz crio por imagens?”, convocatória ao exercício do *transver*. Esse encontro se conjuga sempre no presente, pois é tecido no espaço-tempo de partidas e chegadas, de perdidos e achados, devaneios e análises, nas experiências vividas ao longo de meu trajeto de artista pesquisadora, as quais me convocam a olhar de outro modo para meu próprio fazer.

Tais experiências me permitem o exercício do que eu chamo “brincar de ver”, ou o processo pelo qual venho reconhecendo e desenvolvendo minha *poiética* com Imagens, a partir do olhar para meu cosmo pessoal e para as Imagens que nele se constelam e se comunicam com o coletivo. Em grego antigo, a palavra *kósmos* (κόσμος) está relacionada à ordem e era utilizada, na filosofia grega, para referenciar o universo, suas leis regulares e princípios de organização (JAPIASSÚ; MARCONDES: 2008). Nesse trajeto de pesquisa, o cosmo pessoal expressa o universo de criação da artista, seus modos de criar-pensar-corporificar, princípios orientadores e demais vias constitutivas de sua poiesis. Trata-se de um estudo do ator sobre si mesmo (STANISLÁVSKI: 1997), no qual eu, atriz pesquisadora, aciono com o intuito de elaborar uma cosmovisão de meu fazer poético.

O fragmento aqui apresentado compõe parte da pesquisa de doutorado realizada no PPGAC-UFBA durante os anos de 2016 a 2021 sob orientação da prof^a. Dr^a Sonia Rangel. Uma pesquisa prático teórica que se constituiu também pela criação de um solo, com dramaturgia autoral, intitulado *Lunetas Para Espaço Aberto*, o qual ficou em cartaz durante o mês de agosto de 2019 no Teatro Martim Gonçalves (Salvador Bahia), tendo realizado dez apresentações para público aberto.

A pesquisa guiou-se pela abordagem artístico-compreensiva, uma proposta metodológica da pedagogia poética trazida por minha orientadora, a professora doutora Sonia Rangel. Nessa abordagem, é considerado o ponto de vista do artista e de seu processo criativo a fim de integrar aspectos conceituais e operacionais que compõem o percurso. Sonia enfatiza a dupla atuação do artista como “o que faz” e “o que olha” (RANGEL: 2009, 99). Personagens de natureza plural e, ao mesmo tempo, conjunta que representam uma unidade “imposta pelo desejo e pela necessidade de tornar a obra visível,

em seus meandros de vir a ser, seus processos subjacentes de urdidura interna” (Idem). O que faz é, ao mesmo tempo, o que olha e analisa. Nesse jogo, a lógica operativa é a lógica *poiética*, pois cada criador tem seu *modus operandi* e cada processo criativo constela os procedimentos e instrumentais necessários para seu desenvolvimento. A abordagem artístico-compreensiva é um convite para que o artista se estimule “a discorrer sobre seus próprios métodos e a experimentar seu pensamento como criação” (Idem, 100), prática que venho construindo e que aqui compartilho a fim de mapear o tecido anímico de minha própria criação – e, quem sabe, inspirar outros artistas que também estejam em busca de investigar sua poiesis.

Pontos de partida experimentais emergidos na prática me auxiliaram a reconhecer os cinco princípios que me impulsionam na criação com Imagens e a dialogar com eles considerando a linguagem da própria poiesis, uma vez que essa investigação se inscreve no campo da *poiética* e não somente da estética: “Chamamos de *poiética* o conjunto de estudos que se ocupam da instauração da obra, em particular a obra de arte. [...] Em resumo, a *poiética* é a promoção filosófica das ciências da arte que se faz [...]. Inversamente, estética é a promoção filosófica das ciências da arte que se consome.” (PASSERON: 1989, 13 e 16. Tradução da pesquisadora).

1. Os cinco princípios orientadores

Ao decidir me conduzir pela abordagem artístico-compreensiva, guiando-me pelo fazer-pensar como binômio inseparável da criação e tendo a Imagem como dínamo desse processo, busquei compreender como se instaura minha *poiética* e identificar os princípios orientadores desse caminho. Assim como o Kosmos que possui seus princípios regentes, penso que também o universo criativo de cada artista, ou o universo de cada processo criativo, instaura suas próprias leis e princípios norteadores.

No cosmo de minha *poiesis*, esses princípios são “vivos, operam por fluxos e conjuntos” (RANGEL, 2019, p. 68), conectam-se entre si e configuram desdobramentos uns dos outros: “[...] configuram ideias em processo, dão conta de reconhecer certas constantes, tanto formais, quanto de outras ordens, valores, qualidades que se inscrevem no percurso de uma única obra ou num fluxo de várias obras, que se repetem [...]” (Idem). São, em suma, como grãos vitais que alimentam toda a gênese da criação. Identifico, em

meu percurso criativo, cinco princípios norteadores, que agem como forças movedoras, gerando material criativo, desvios, transformações e princípio de vida.

Pensar por Imagens é o primeiro princípio, termo colhido nas proposições de Rangel (2009, 2015, 2019), e ampliado pelos estudos de Calvino (1990) e Damasio (2000). Trata-se da “capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados [...] de pensar por imagens.” (CALVINO: 1990, 107). O verbo pensar aqui usado não se refere à dimensão puramente cognitiva, mas ao pensamento criador, o qual abrange as funções de “perceber-sentir-pensar-intuir, não importa em que ordem ou com que graus de intensidades” (RANGEL: 2019, 88). O *pensar por imagens* acontece por meio de um “fluxo de Imagens” (Idem, 87) que são Imagens são tanto convergentes como divergentes e se amplificam seguindo a trilha de Damásio: “As imagens não são apenas visuais. Refiro-me ao termo imagens como padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustativa e sômato-sensitiva.” (DAMASIO: 2000, 402). Além das modalidades sensoriais, acrescento também, como agentes desse processo, as modalidades: mnemônica e imaginal, pois são a elas que competem as ações de seleção e criação que, segundo Damásio, mobilizam neurônios e redes no processo de interação do organismo com os objetos externos a ele, durante a formação das imagens mentais.

Desenvolvendo essa ideia, alio-me mais uma vez ao pensamento de Rangel, que propõe estudar as Imagens por três funções: visibilidade, visualidade e virtualidade, que podem operar concomitantes entre si. A função visibilidade da Imagem refere-se à propriedade de ver de olhos fechados, “a foto ou filme mental, o teatro interior” (RANGEL: 2019, 74). Relaciona-se a um modo de “organizar nossa experiência sensível” (Ibidem) e conecta-se com o sistema psico-bio-físico-cultural. A função visualidade refere-se ao nível da fisicalidade das “imagens produzidas por nós, ou não, mas percebidas no mundo, externas a nós” (Idem, 75), ligadas, portanto, aos sistemas de produção. Por terceiro, a função virtualidade, conectada com os sistemas de repercussão e recepção, no que diz respeito a “aura individual-coletiva que qualquer tipo de Imagem produz” (Ibidem), esta função está em constante conexão e interação com os demais sistemas supracitados.

A partir dessa acepção de Imagem que conjuga os pensamentos acima apresentados é que, no decorrer deste trabalho, doravante grafarei a palavra imagem com letra minúscula para referir às imagens visuais e Imagem, com inicial maiúscula, para falar

da Imagem nessa acepção mais ampla, que circunscreve visualidade, virtualidade e visibilidade e as dimensões sômato-sensitiva, imaginal e mnemônica.

Mitopoiética é o princípio seguinte, que se inspira na mitopoese como uma disposição para (re)criação do mito na vida e na arte. O mito nos convida à Imagem: no mito, elas são expressivas, dinâmicas, multiplicam-se por si mesmas e possuem carga arquetípica. Parto de uma acepção junguiana de mito, na qual ele é compreendido como uma representação coletiva que tenta explicar a realidade e os mistérios da alma humana, permitindo ampliar o conhecimento sobre as dinâmicas e o funcionamento da psique – esta, de acordo com Jung, opera por Imagem. Como explica o mitólogo junguiano Joseph Campbell, o mito está conectado à vida, com aquilo que é inexplicável pela razão, mas que, ao mesmo tempo, nos move e nos promove questionamentos sobre a existência (do mundo e de nós): “O mito coloca você lá, o tempo todo, fornece um canal de comunicação com o mistério que você é.” (CAMPBELL: 2008, 60). Trata-se de um portal de acesso ao invisível-indizível.

Tal perspectiva encontra esteio na compreensão de que “Todo mito é uma experiência poética da travessia humana, pois todo mito se tece e entretece em torno de alguma questão ou algumas questões. É nestas que todo ser humano realiza a sua travessia.” (CASTRO: 2011, 157).

Compreendo que o percurso criativo é, para mim, mitopoiético, ou seja, uma travessia na qual as matrizes míticas e simbólico-arquetípicas da poética da artista formam os pontos de partida e os referenciais desse trajeto. Reside, aí, a razão da grafia “mitopoiética” e não “mitopoética” como convencionalmente é utilizada por outros autores. O princípio da *mitopoiética* conserva a instauração do processo criativo, abrangendo nele a dimensão mítica, que diz respeito não somente a temas e Imagens deflagradoras para a criação, mas ao próprio mistério inefável que move o ato criativo e nele constela formas expressivas.

Mas como o artista realiza essa *Mitopoiese*?

O mito, considerado aqui como expressão daquilo que contém tudo, mas que não tem corpo – do invisível, do mistério intangível da vida –, tem, na arte, um de seus meios de transmissão. É pela *Experiência*, o próximo princípio que orienta esta investigação, que a artista se abre para vivenciar o mito, a vida, para que ela a toque e a atravesse, pois “experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.” (BONDIA: 2017, 18). No princípio da Experiência, o sentir a vida é o cerne da questão. No par

experiência/sentido, formamos nosso sentido sobre as coisas, poetizamos e criamos, damos novos sentidos usando nossos sentidos.

Devaneio é o princípio seguinte. Ele aponta para o cultivo de uma “consciência criante” ou “imaginante”, que “cria e vive a imagem poética.” (BACHELARD: 1988, 5). Bachelard nos diz que o devaneio sobre o qual versa sua obra é o “Devaneio Poético”, chamado por ele também de “Devaneio Cósmico”, o qual “é um estado de alma” (idem, 14) que “nos põe em estado de alma nascente” (idem, 15). Nele, todos os sentidos despertam e harmonizam, vislumbrando imagens cósmicas pertencentes à alma.

O devaneio poetiza o sonhador, mas não retira dele o estado de consciência. Funda, nele, um novo *cogito* pelo qual um novo espaço é criado (um espaço imaginal) e, com ele, nova forma de habitar o mundo. Mas, como o devaneio poetiza o sonhador? Ora, poetizar, como verbo transitivo direto, exige que um sujeito dê forma poética a alguma coisa, ou transforme algo em poesia. Porém aqui, eu, sonhadora, me autorizo o devaneio de deslocar a palavra de seu sentido corrente e pensar: pode o próprio sujeito ser o objeto a ser poetizado?

No ápice desse devaneio, me pergunto: não seria o ator único sujeito a realmente poder experimentar poetizar-se, sendo ele sujeito e obra em um só corpo? Imagens cósmicas me invadem. Para poetizar-me, preciso deixar que o devaneio me atravessasse por inteiro, instalando em mim nova lente para ver a existência. Lente imaginal.

No processo do devaneio, uma tripla ligação é feita entre imaginação, memória e poesia. O sonhador já não é o mesmo de outrora. Em seu cristalino, novos arcos de luz. Ele agora pode não somente ver, mas *transver*, quinto princípio que orienta minha poiesis com Imagens.

E diz o poeta Manoel de Barros, esse ser poetizado, exímio leitor de Bachelard, cujo olhar estica meu horizonte: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo.” (BARROS: 2015, 102). Como artista, percebo que minha lente para ver o mundo não pode ser a mesma da realidade corrente. Há, pois, nesse princípio, um chamado à atriz para colocar-se em estado de poesia. Um pouco de devaneio e imaginação. *Pensar por Imagens* e cultivar a *experiência* me possibilitou ver o mundo de outras maneiras para, então, criar. Para *transver*, é imprescindível desacostumar o olhar, desarmar o olhar, reaprender a olhar. Ver além do aparente. Ver quiçá o mistério das coisas e da “incoisitude” das coisas. Começo a forjar minha lente de poeta para então começar a Brincar de Ver.

E ao forjar minha lente de transver, precisei criar minhas próprias estratégias.

2. Cinco estratégias poéticas

A ideia de que existe um saber prático que, em si, gera conhecimento e abre novas perspectivas no campo da pesquisa em arte me coloca em ação. E nessa travessia de mim a mim, ou de mim ao desconhecido em mim, três perguntas foram passaporte: 1. *Como eu atriz crio por imagens?* 2. *Como eu atriz me dou forma poética?* 3. *Como eu atriz poetizo-me?*

Mergulhando no fazer para descobrir os caminhos de resposta, *per-formei*, então, minhas lentes para transver as possibilidades de responder a essas questões: três *Lunetas*, três estruturas poéticas para transver. Estruturas que mobilizam o corpo metafísico da atriz, permitindo em-carne-a-ação do eu lírico que experimenta outras possibilidades de existir. Primeira estratégia dessa atriz em seu brincar de ver.

A nomenclatura *Lunetas* chegou com a escritura poética do texto no processo criativo, num desses momentos ímpares, em que a própria criação sussurra aos ouvidos do criador como quer ser chamada. Diferente de personagens dramáticos convencionais, suas ações ou relações não necessariamente guiam uma estrutura de trama ou intriga a ser apresentada. Trata-se de figuras cênicas que operam poeticamente, por PoesGuia, por desdobramentos de EUs, ou de Imagens d'EUs. Personagens arquetípicas, caleidoscópicas, simbólicas, mitológicas. Feitas a traços de carvão. Na poiesis em curso, elas são chaves que abrem para alguma cosmo-mito-visão. Agem pelos cinco princípios norteadores: pensar por imagens, mitopoiética, devaneio, experiência e transver. Estão intimamente ligadas aos chacras, ao movimento, aos estados corporais ativados em cena, às materialidades com as quais a performer dialoga para construir a cena, mas também ao imaterial, aos devaneios da atriz-poeta ao “brincar de ver”.

As *Lunetas* agem por meio da própria atriz: seu corpo-voz, sua presença, seus recursos energéticos etc. Mas não se resumem a isso. Sua qualidade de duplo permite adentrar as camadas do psiquismo e considerá-las como egos experimentais, termo usado pelo autor Milan Kundera (2016) ao fazer uma análise de seus personagens.

As *Lunetas* são também estratégias do processo criativo para captar *inputs*, cuja ação em cena faz delas também *outputs*, para onde convergem as demais estratégias criativas, compartilhadas nos capítulos seguintes. Cada *Luneta* tem, porém, suas

particularidades, evidenciando diferentes texturas e profundidades do brincar de ver. Localizei, a partir de uma experiência prática em sala de ensaio, três Lunetas a partir da ativação de três chacras ao meditar em movimento sobre a pergunta: Como eu atriz crio por imagens?. São elas:

Chakra cardíaco – Luneta Suzana. Impressões: sorriso, alegria, curiosidade, descoberta; conhecer pelo mundo sensível. Imagens provindas do jogo simbólico infantil, materialidade, miniatura, primeiro olhar.

Chakra pineal – Luneta Kassandra. Impressões: conhecimento místico, transe. Imagens da intuição, conectadas ao transcendental, à vidência; ver com os olhos da alma, introvisão.

Chakra sexual, útero – Luneta Lilith. Impressões: instinto, conexão com as emoções, enraizamento primitivo, dilatação uterina. Imagens provindas da sombra, do mais profundo e escuro, relação consigo mesma.

Mais detalhes sobre elas podem ser encontrados no texto completo da tese de doutorado, indicado nas referências desse artigo.

Para operar as Lunetas no jogo criativo da cena e usa-las para brincar de (trans)Ver, precisei forjar outras estratégias poéticas, as quais resumo a seguir.

Perguntas-Passaporte foi a estratégia que abriu a possibilidade de diálogo criativo com as Lunetas. Colhida nas proposições da abordagem compreensiva de Rangel (2009; 2019), essa estratégia poética trata das perguntas feitas pelo próprio artista pesquisador sobre aspectos conceituais e (ou) operacionais no decorrer de seu processo e que elucidam ou abrem novas perspectivas para seu pensamento-criação. Para Rangel, as perguntas-passaporte são guias que levam o artista pesquisador a aproximar-se de seu próprio modo de operar a criação, potencializando-o. São passaporte para examinar os enigmas e segredos da própria criação. Por intermédio delas, é possível cruzar algumas fronteiras dentro do processo e ir além, reencontrar a vida secreta que ali pulsa, fazendo com que o trabalho se abra.

Em sua pedagogia, Stanislávski destaca o trabalho com a imaginação. Para ele, é de suma importância que a imaginação seja despertada e desenvolvida no atuante. E, para desenvolvê-la, enfatiza o uso da pergunta como procedimento catalisador, pois o ator “Deve estar apto a responder todas as perguntas [...] que ele fizer a si mesmo enquanto incita suas faculdades inventivas a produzir uma visão.” (STANISLAVSKI: 2009, 103).

Seguindo a trilha dos mestres, como boa hypocrités (atriz/ respondedora), busquei formular perguntas que oferecessem passaporte para a compreensão de minha poiesis. Observo que a descoberta pelo artista de como formular a pergunta também faz parte da metodologia. No meu caso, pensar em perguntas concretas, simples e sucintas (diretas) foi importante para fazer emergir o núcleo das questões e encontrar a força direcionadora das perguntas como passaportes para os enigmas da pesquisa. Por outro lado, busquei permitir que a intuição também operasse nesse processo, e me dediquei com atenção à elaboração das perguntas, mas sem racionalizá-las. Busquei não ter pressa. Maturar alguns temas durante dias, até meses. Examinar as Imagens e sentimentos que eram mobilizados internamente quando meditava sobre algum aspecto da investigação. Alimentar-me do que trazem os poetas, teóricos, pintores, cineastas sobre determinado enunciado. Ouvir o que me diziam os objetos envolvidos na criação. Tudo isso auxiliou a encontrar perguntas-passaporte para o processo criativo. Compartilho aqui algumas delas.

O primeiro bloco apresentado se refere às perguntas-passaporte surgidas na instauração do processo, antes de adentrar a prática:

Como eu, atriz, crio por imagens?
A Imagem, no teatro, é apenas visual?
De onde partem as Imagens em mim?
Qual o lugar do recurso literário na pesquisa?
O ator é um poeta? Qual a ação do poeta?
(Diário de Bordo, 2016)

Novas perguntas surgiram com a instauração do *Lugar de espiar*, próxima estratégia poietica a ser debatida e que se refere ao espaço criador onde se opera a poiesis, dando-lhe corpo, voz e ação:

O que passa por um corpo?
O que falam os objetos de cada altar-instalação?
O que vê o olho de Deus? (Kassandra)
Por onde voam os pássaros de fogo? (Kassandra)
O que brotam das sementes? (Suzana)
Será que o fundo do mar também pode me ouvir? (Suzana)
O que Lilith esconde embaixo do vestido? (Lilith)
Por que dói? (Lilith)
Em que espaço se materializam essas Imagens? (para o cenário)
(Diário de Bordo, 2017-2018)

Algumas dessas perguntas-passaporte serão melhor compreendidas após apresentar as demais estratégias poieticas: Altares instalação e Geração de Imagens.

No *Lugar de espiar*, surgiram perguntas específicas para elementos do processo, como as Lunetas e o espaço onde acontece a cena. Perguntas de caráter híbrido, ao mesmo tempo em que eram concretas, traziam algo de devaneio poético sobre o universo de cada Luneta, mostrando-me como abordá-las.

Algumas Perguntas Passaporte surgiram durante improvisações, no estudo de poemas, ou em diálogos com as materialidades usadas na cena. Outras surgiram em processos de escrita no diário de bordo ou ainda após grandes períodos maturando o pensamento sobre a encenação. O que quero dizer com isso é que não há um método de como formular perguntas-passaporte. Há estratégias de como refinar a recepção para que a pergunta se apresente em sua potencialidade. Cabe a cada criador encontrar as suas. O mais importante é afinar o ouvido interno, pois as perguntas já estão lá, ressoando dentro de nós. Basta captar sua frequência.

Concomitante às perguntas passaporte, surgiu uma estratégia de composição escrita e de dramaturgia atoral que chamei de *Poesguia*, pois considera a voz dos poetas como guia, geradora tanto de materiais criativos quanto de um arcabouço conceitual que norteia o estudo.

Poesguia, como neologismo derivado da união lexical entre poesia e guia, expande-se para além da ideia de recolher alguns poemas e usar na composição das cenas. No universo da pesquisa, a Poesguia condensa o sentido de guiança exercida pela poesia nas veredas da investigação. Essa guiança vai desde a utilização de poesias para a geração de imagens, passa pela seleção de poemas como instrumental para sondar e traduzir o universo de cada Luneta pela escuta da voz dos poetas como norteadora do pensamento-criação da artista, e chega à compreensão de que a poesia guarda em si algo de muito precioso para o desenvolvimento do trabalho da atriz. Um senso de orientação simbólica? Uma chave de acesso à incorporação das Imagens? Ensinaamentos, conselhos de diversas naturezas, sobretudo mítica? Uma linguagem que mostra caminhos para se transitar livremente nos terrenos mais insondáveis da alma, aqueles aos quais a razão não dá conta de decifrar? Uma entidade espiritual que acompanha a atriz, iluminando o caminho de composição com a refinada matéria da alma?

Perguntas, perguntas... Passaporte para poesia. E para seguir respondendo-me sobre “como eu atriz me dou forma poética?”, precisei criar um espaço de criação. Surge assim a estratégia do *Lugar de Espiar*.

Em minha experiência, o ambiente criativo requereu um território físico, mas também um espaço interno da artista. Observei que ambas as dimensões precisam ser zeladas diariamente para a manutenção da saúde e do andamento do processo. Assim, o Lugar de Espiar funciona como um espaço físico para criação: sala de ensaio, lugar para guardar materiais criativos, receber visitas de colaboradores etc. Mas é também o espaço imaterial da criação, onde o artista organiza seus materiais imaginários, seu jardim secreto, ambiente criativo e organismo vivo, onde eu artesã e jardineira de minha poiesis cultivo secretamente a vida de meu percurso criativo com as Imagens. Zelar por ele, mantê-lo vivo é também zelar e manter viva a alma do processo. Esse espaço misterioso permite espiar os fragmentos de vida mítica que há em mim e que se dá a ver por meio das imagens corporificadas na minha criação cênica. Ele ganha materialidade quando o processo exige fisicalidade para realizar ensaios e experimentação. Ele converte-se no palco quando é dada a hora do compartilhamento. E ele volta a sua imaterialidade latente, mas sempre vivo, quando sigo entre um projeto e outro, gestando as Imagens em mim.

No Lugar de Espiar pude criar os Altares Instalação, estratégia cunhada para realizar a operação alquímica de lidar com as materialidades da cena e colher pela matéria a poesia das Lunetas, dando matéria a meu cosmo poético.

Trata-se de Altares compostos por objetos e poemas. Eu já havia trabalhado com instalação de objetos no México, com Shaday Larios. Dessa referência surge a estratégia de conceber altares que me permitissem trabalhar desde a materialidade até a energia de cada Luneta. Da horizontalidade para a verticalidade e outra vez para a horizontalidade. Um exercício rústico, artesanal, próprio de um “artifex, termo que se aplicava tanto ao artista quanto ao artesão, designando o homem possuidor de uma sabedoria prática arduamente conquistada.” (QUILICI: 2015, 89). Prática que venho elaborando ao longo de minha trajetória artística e que segue em constante aprimoramento e atualização.

As etapas de composição desses Altares-Instalação: escolha dos objetos, montagem do altar e interação com a atriz, observando como suas materialidades ativavam e estimulavam meu corpomente e a cena. Na montagem dos Altares-Instalação, utilizei-me de Perguntas-passaporte (feitas aos objetos do altar) e da inclusão de Poesguas impressas e recortadas em formas visuais.

Propus a mim mesma que os Altares-Instalação fossem sempre se atualizando com o desenvolvimento da pesquisa e isso proporcionou a introdução de novos elementos, usados nos improvisos laboratoriais e transpostos para a dramaturgia e a encenação.

Diálogos (verbais e corporais) com os objetos de cada altar fundaram cenas inteiras e impulsionaram a dramaturgia. O processo com os altares envolveu escolha, disposição e diálogo-experimentação. Síntese e ampliação de camadas até então invisíveis para mim e que, no jogo com a materialidade, ganharam forma, expressão, possibilidade de comunicação e de ressignificação. As materialidades dos altares articularam, em mim, novas formas de imaginar a dinâmica das Lunetas, seu modo de comunicação e linguagem.

O Alquimista promove um movimento contínuo de experimentação e apuro, dissolve e coagula até chegar à transmutação do chumbo no ouro desejado. E, nesse percurso, há erros e acertos. Muitos objetos usados nos altares nunca entraram em cena concretamente, embora tenham inspirado, de alguma forma, a dramaturgia. Outros foram descartados dos altares por não mobilizarem Imagens que ativassem o processo. Outros foram propostos para uma Luneta e mobilizaram outra. Assim, os altares foram o principal canal para dialogar com a materialidade e perceber que esse diálogo é, sem dúvida, um exercício contínuo e inesgotável, investigação poética que mergulha o atuante no processo laboratorial, mas que continua a cada apresentação. Dialogar com a materialidade é também afirmá-la como parceira de cena, e não apenas como simples objeto manipulável. Pois, a cada sessão, essa misteriosa “parceira” segue dialogando com a performer. No chumbo está guardado o ouro. A forma, embora contingencialmente concreta, não é fixa. Ela está imbuída de energia e potencial comunicativo. A cena e o palco tornaram-se, por fim, um grande altar.

Concluindo essa partilha de estratégias poéticas para brincar de ver, falarei brevemente sobre as *Geração de Imagens*. Essa estratégia bebe nas proposições de Stanislávski e Michael Chekhov sobre a incorporação de Imagens, e também no método de criação de imagens do grupo boliviano Teatro de Los Andes que propõe uma síntese poética-cênica-visual dos materiais gerados a partir do *brainstorm* de algum tema. Aliado a isso, desenvolvi minha própria maneira de me aproximar da geração de Imagens na cena, desde sua imaginação, até sua corporificação e posterior poetização. Segue uma síntese das estações que localizei em meu fazer poético:

1. Esvaziar: Antes de gerar a Imagem necessito esvaziar-me, cultivar o Ma, abrir espaço, ouvir o vazio. Difícil mesmo é “desaprender oito horas por dia” (BARROS: 1993,11). E para esvaziar, é importante desapegar do que julgamos ser uma ótima Imagem. Mas refiro-me a um vazio que vem antes do palco, antes do público. O vazio do espaço interior, como sinaliza Oida: “Esse vazio interior é um objetivo interessante. Mas como chegar lá?”

Infelizmente não existe mapa ou guia, e só podemos ver como chegamos lá depois de ter chegado. [...] de certa maneira tudo surge do vazio e do nada.” (OIDA: 2007, 154-157). Esvaziar-se permite estender as antenas e conectar-se à frequência criativa, captando inputs de Imagens que estão ali à nossa volta, muitas vezes sem serem vistas ou ouvidas. Por conta dos ruídos e entulhos das grandes ideias que abarrotam o ambiente interno de criação, já não sobra espaço para imaginar. Estranhamente, foi me esvaziando que me preenchi de criação, seguindo a orientação de Oida: “O vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos.” (Idem, 23). A estação “Esvaziar” é como fechar os olhos por um instante, antes de olhar algo de valor, e poder reunir, então, a concentração necessária para, ao olhar, reconhecer o valor do visto. Não ação, não esforço, escuta, abertura e presença.

2. Olhar: A segunda estação até as Imagens consiste no simples instante de abrir os olhos e lançar o primeiro olhar. Desarmado, mas treinado. O olho desarmado pode criar estranhas conexões e, por meio delas, propiciar abertura para ver o mistério, ainda que não seja possível nomeá-lo, analisá-lo, codificá-lo. Trata-se de desenvolver a musculatura sensível do olhar, abrir-se à abordagem simbólica do olhar, olhar por camadas, buscando captar da Imagem algo mais além do que o significado que ela aparentemente transmite.

3. Ampliar a Imagem: permitir que o imaginário atue, pois ampliar é, sobretudo, uma operação imaginal, que conjuga dimensões e funções do pensamento. De tal modo que não se trata de escolher racionalmente um aspecto da Imagem e trabalhar nele. Isso também seria válido; e poderia funcionar em alguns casos. Mas, é importante deixar a imaginação fluir, permitir que o imaginário aponte possibilidades para as Imagens e ir testando até encontrar aquelas que tenham potencial.

4. Corporificar: trazer para o corpo a experiência da imagem, dar voz, movimento e ação. Incorporar os arquétipos que fazem do mito uma experiência vivida pelas necessidades biopsíquicas que geram, pois, mais substrato para fertilizar a geração de Imagens, pois ativam o imaginário de forma antes não alcançada pela imaginação abstrata.

5. Poetizar: Ao experienciar a Imagem no corpo, sigo trabalhando com ela. Jogando com suas possibilidades simbólicas, pois “encenar é uma demanda de jogar com o vivo” (RANGEL: 2009, 102). Posso, através da potência deste “corpomídia” subverter a Imagem, brincar com seu sentido. No brincar de ver, ativo a “lente caracol”, que é lente de poetizar. Por meio dela, é possível simbolizar a Imagem. E, nesse sentido, posso dar à Imagem

gerada narrativa, fábula, teatralidade. Colocar-lhe aquela função encantatória da qual falou ZUMTHOR (2010). Para isso, foi imprescindível a ativação do princípio do transver. Pois, para poetizar a Imagem é preciso ver, rever e transver. Encontrar-me com os segretos que nela habitam.

3. Per formar devaneios em cena

No recorte espaço-temporal em que se circunscreveu minha investigação, me desafiei a brincar de ver, ou seja, a ver com meus próprios olhos o que em mim habita. Olhar o mundo, olhar a vida, olhar meu cosmos e meu próprio ser caleidoscopicamente performado em *Lunetas* mítico-poéticas, pelas quais a voz lírica da atriz se corporifica, agenciando real e imaginário, memória e mito.

Nessas profundezas míticas da Imagem de si a si, a própria história da humanidade se repete em nós. Na espiral da criação, em que passamos muitas vezes a fim de nos reconhecer, reconheço o mistério do que em mim cria. Assim, brincar de ver é também olhar para o que em mim cria e como cria.

Referencias

BARROS, MANOEL DE. **Meu quintal é maior do que o mundo**: Antologia. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

CALVINO, ÍTALO. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CAMPBELL, JOSEPH. **O Poder do Mito**. Com Bill Moyers. Org. Betty Sue Flowers. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 2008.

CASTRO, MANUEL ANTÔNIO DE. A gota d'água e o mar. In: **Arte**: o humano e o destino. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

DAMÁSIO, ANTÔNIO R. **O Mistério da Consciência**: do Corpo e das Emoções ao Conhecimento de Si. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KUNDERA, MILAN. **A arte do romance**. Trad. Tereza Bulhões carvalho da Fonseca. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

JAPIASSÚ, HILTON; MARCONDES, DANILO. **Dicionário Básico de Filosofia**. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MARQUES, LILITH DE MORAES. Lunetas para espaço Aberto (Tese de doutorado) PPGAC-UFBA. Orientadora: Sonia Rangel. Salvador, Bahia, 2021. 314p. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/33822>>.

PASSERON, RENE. LA POÏETIQUE. In : **Pour une Philosophie de la creation**. Paris: Klincksieck, 1989.

RANGEL, SONIA LUCIA. **Imagem e Pensamento Criador**. Lauro de Freitas: Solisluna Editora, 2019.

_____. **Olho Desarmado**: objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna Design Editora, 2009.

OIDA, YOSHI; MARSHALL, LORNA. **O ator invisível**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.

STANISLAVSKI, CONSTANTIN. **El trabajo del actor sobre si mismo**: en el proceso creador de la encarnación. Trad.: Salomón Merecer, del la edición original rusa del editorial Máximo Gorki, de Moscú. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.

ZUMTHOR, PAUL. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

IMAGENS E COSMOVISÕES AMERÍNDIAS: AS ESPIRAIS DO TEMPO

Neide das Graças de Souza Bortolini¹

RESUMO

Neste artigo busco aproximar imagens do tempo circular e/ou espiralar concebidas em diversas cosmovisões: a do calendário indígena dos Pataxós de Minas Gerais (2001), a literatura fantástica de Italo Calvino em seu conto “As conchas e o tempo” (2007), a afro-brasileira, como aponta Leda Martins em “Performance do tempo espiralar” (1997), dentre outras. Em muitas etnias indígenas, o tempo é organizado a partir da concepção solar, e o calendário é marcado pelo trabalho das plantações e das estações. É o caso do povo Pataxó, que associa o seu calendário ao período dos plantios e colheitas – inclusive para a organização da escola indígena –, representando-o em um calendário circular. É um tempo marcado por semeaduras, cultivos, colheitas e celebrações em um ciclo solar. Assim, povos indígenas produzem o suficiente para a manutenção da vida comunitária. Isso se diferencia enormemente da produção agrícola que se dá na lógica de uma economia capitalista ou consumista, baseada na produção em larga escala, no acúmulo e na comercialização de produtos agropecuários com a finalidade de lucro e sem consciência socioambiental, o que decorre dos sucessivos processos avassaladores de colonização. A imagem do tempo espiralar, em distintos povos, aparece junto da necessidade de ritualizar, cantar e dançar, pelo prisma de culturas ancestrais, enquanto gestos de resistência. Estão imbricadas concepções religiosas, filosóficas e científicas que resultam em uma concepção de tempo espiralar e cíclico, que se contrapõe ao linear e progressivo, em significativas transmutações, com base em percepções ancestrais de vida e morte inerentes aos ciclos vitais e à existência.

Palavras-Chaves: Tempo Espiralar, Cosmovisão, Cosmopercepção Indígena; Afro-Brasileira.

ABSTRACT

In this paper, I seek to bring together images of circular and/or spiraling time conceived in different cosmovisions: the indigenous calendar of the Pataxós of Minas Gerais (2001), the fantastic literature of Italo Calvino, in his short story “*As Conchas e o Tempo*” (2007) and the Afro-Brazilian one, as Leda Martins points out in “*Performance do tempo espiralar*” (1997), among others. In many indigenous ethnic groups, time is organized in accordance with solar conception and the calendar is marked by the work of plantations and seasons. This is the case of the Pataxó people, who associate their calendar with the period of planting and harvesting, especially for the organization of the indigenous school, by representing it in a circular calendar. It is a time marked by sowing, cultivation, harvesting and celebrations, a solar cycle. Thus, indigenous peoples produce enough to maintain their community life. This differs enormously from agricultural production in the logic of a capitalist or consumerist economy, based on large-scale production, on the accumulation and commercialization of agricultural products for the purpose of profit, without socio-environmental awareness, resulting from the successive overwhelming processes of colonization. The image of spiraling time, in different peoples, appears together with the need of ritualizing, singing and dancing, through the prism of ancestral cultures, as gestures of resistance. Religious, philosophical and scientific conceptions, which are hereby intertwined, result in a spiral and cyclical conception of time, which is opposed to linear and progressive time, under significant transmutations, based on ancestral perceptions of life and death inherent to life cycles and existence.

Keywords: Spiraling Time, Cosmovision, Indigenous; Afro-Brazilian Cosmoperceptions.

¹ Professora Associada do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto.

Como resposos, o tempo vai e volta em espirais e nos reinaugura em suas cinesias. Em seus voltejos, somos. Tempo *ntangu*, tempo sol, tempo no vento riscado, no corpo experimentado. Tempo que se faz em outros tempos, como o tempo de disseminar e o tempo de recolher. Tempo também é *tanga*, escrever e dançar. Escrever é assim inscrever no corpo que dança, vozeia, canta e tamborila, o tempo constituinte das espirais.

Nas andanças dessas composições, nos vestimos de ancestralidades. Uma gnose, poderosa, a ancestralidade, em curvas e ritornelos, se instala e se expande. Princípio *mater* relacional, interliga tudo o que no cosmos existe e a tudo recobre em ondas de radiação e de transmissão da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres, nos quais se inclui a pessoa e seus entornos, na variedade e diversidade da natureza.

Canal de força vital, a concepção ancestral, como um novelo, inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. No seu âmbito tudo se estabelece em relações interdependentes e mutuamente constitutivas (LEDA MARIA MARTINS, 2021, p. 203).

1. Dos relógios solares entre povos ancestrais

Em muitas etnias indígenas, o tempo é organizado a partir de sua concepção solar, e o cotidiano é marcado pelo calendário das plantações e das estações. É o caso do povo Pataxó², que associa o calendário ao período dos plantios e colheitas, inclusive para a organização da escola indígena, de forma que seu tempo anual seja, assim, muito bem representado por um calendário circular:



Figura1. Calendário indígena.

Fonte: PATAXÓ et al. (2001, p. 24).

² Comunidade Pataxó que veio da Bahia e que reside no Posto Indígena Guarani, município de Carmésia em Minas Gerais que em 2001 somavam 220 pessoas dessa etnia. Pablo Matos Camargo em “Povos indígenas em Minas Gerais”, em 2020, que o Povo Pataxó, originário do Sul da Bahia, ocupa a Fazenda Guarani, no município de Carmésia, desde a década de 1970, totalizando aproximadamente 400 pessoas. Disponível em: <<https://www.cedefes.org.br/artigo-povos-indigenas-em-minas-gerais>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2022.

A partir dessa imagem é possível compreender um calendário que é baseado nas estações do ano, na agricultura de subsistência e em modos de viver associados especialmente à produção de alimentos para a sobrevivência da aldeia, estando em consonância com os ritmos da natureza e de suas estações. Trata-se de uma visão de vida baseada no plantio de alimentos básicos, como o feijão e o milho, que determina a vida das pessoas. Portanto, o tempo é marcado por sementeiras, cultivos, colheitas e celebrações em um ciclo solar.

Assim, muitos calendários indígenas são cíclicos, como é o caso deste apresentado pelos escritores/ilustradores Pataxós. Ele é estruturado a partir das atividades do ano que giram em torno dos trabalhos de plantio de alimentos, como o feijão e o milho, e da colheita de frutas, como manga, jambo e sapata, que são entremeados, por exemplo, pelas chuvas ou pelo frio. Os ritos também acompanham os ciclos, lembrando que eles se encontram misturados às festas originais e ao calendário cristão, conforme a descrição que acompanha as imagens dos calendários circulares.

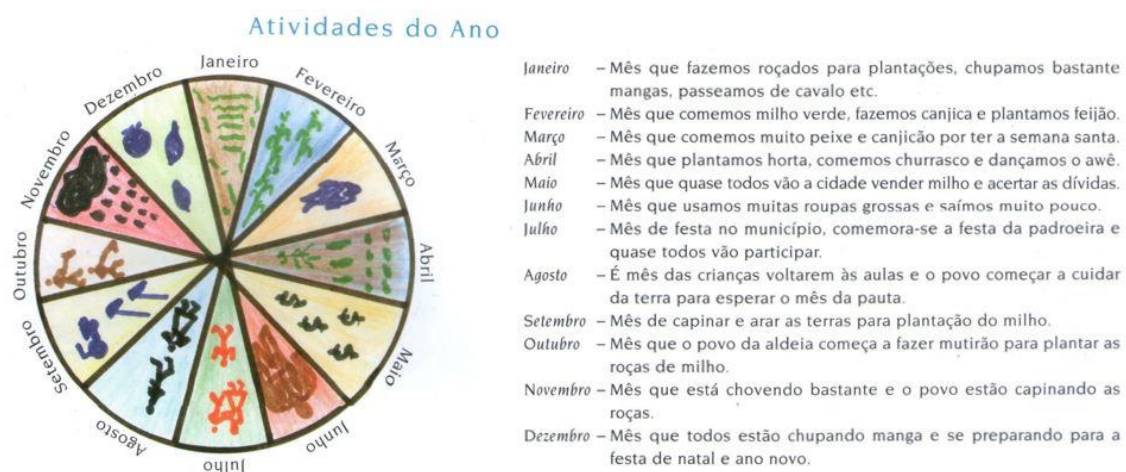


Figura 2. Atividades do ano.

Fonte: PATAXÓ et al. (2001, p.25).

Dentro dos costumes de diversos povos indígenas, essas atividades seriam completadas pela caça de subsistência, sendo que cada povo produz o suficiente para a manutenção da vida comunitária. Isso ocorria, ao menos em tempos anteriores, de forma completamente diferente da produção agrícola nos moldes da lógica da economia capitalista ou consumista, que é baseada na produção em larga escala, no acúmulo e na comercialização de produtos agropecuários.

Esse conflito entre os modos de viver indígena e os das pessoas não indígenas é apresentado no documentário *A última floresta* (2020) de Luiz Bolognesi, que conta com a presença de Davi Kopenawa, líder dos Yanomamis. No filme, esse povo mostra a sua resistência frente aos modos de produção capitalista, seja pelo avanço das minerações, do agronegócio ou do consumismo da cidade com seus apelos tecnológicos, como o uso dos aparelhos celulares. No documentário também é mostrada a estrutura habitacional circular, além dos rituais Yanomamis³ dessa aldeia que resiste no meio da floresta amazônica. Esse aspecto determina uma vida mais próxima dos tempos ancestrais, embora eles tenham perdido indígenas que são seduzidos pela vida da cidade, ou que foram assassinados em decorrência da luta territorial, o que é ainda mais grave e permanece impune até o momento.

Nesse sentido, é bom lembrar que inúmeros povos e pessoas indígenas vivem em cidades, seja em aldeamentos coletivos, em complexos urbanos ou nas periferias. Desse modo, muitas pessoas indígenas já têm os calendários e relógios dados pela vida urbana conforme seus modos de produção, trabalho e consumo pouco diferenciados da sociedade contemporânea. Há, contudo, aquelas pessoas que resistem ou preservam algo da língua e dos costumes ancestrais, de modo que, mesmo nas cidades, criam gestos de resistência indígena.

É imprescindível acompanhar a cosmovisão de Ailton Krenak (2020) que se refere ao contrastante modo de viver indígena face àqueles da organização do tempo nas demais sociedades. Esse guerreiro aponta para a ideia de “suspender o céu” (KRENAK, 2020, p. 32) ou de “adiar o fim do mundo” (*Ibid.*, p. 13), o que pode ser entendido como formas de suspensão dos modos de produção capitalista e consumista que se incidem no tempo/espaço das relações.

³ Segundo Kami Yamaki Urihipë, “Os Yanomami formam uma sociedade de caçadores-agricultores da floresta tropical do Norte da Amazônia cujo contato com a sociedade nacional é, na maior parte do seu território, relativamente recente. Seu território cobre, aproximadamente, 192.000 km², situados em ambos os lados da fronteira Brasil-Venezuela na região do interflúvio Orinoco - Amazonas (afluentes da margem direita do rio Branco e esquerda do rio Negro). Constituem um conjunto cultural e linguístico composto de, pelo menos, quatro subgrupos adjacentes que falam línguas da mesma família (*Yanomae*, *Yanōmami*, *Sanima* e *Ninam*). A população total dos Yanomami, no Brasil e na Venezuela, era estimada em cerca de 35.000 pessoas no ano de 2011.” In “Nossa Terra-Floresta”. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>>.

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar nosso horizonte; não o horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades - as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que fomos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. Definitivamente, não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa saber que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida. Ter diversidade, não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos (KRENAK, 2020, p. 32-33).

É preciso, assim, atentar-se aos diferentes modos de viver e conceber o tempo/espaço para os distintos povos, em especial levando em consideração a necessidade de ritualizar, cantar e dançar à vida. Tudo isso se dá sob o prisma de nossos povos ancestrais indígenas que se constituem há décadas como grupos de resistência contra os modos de produção e de destruição ecológica que atropelam as subjetividades e geram o adoecimento em diversas ordens, seja pessoal ou social.

2. As espirais do tempo concha

A narrativa literária de “As conchas e o tempo”, de Italo Calvino (2007), é dada pela voz de um molusco nomeado *Qfwfq*, personagem que atravessa quase todas as *cosmicômicas*⁴. O molusco segrega a concha, e pela existência duradoura da sua concha se coloca a refletir sobre o tempo, já que as conchas se tornaram documentos da vida na terra há cerca de 520 bilhões de anos, entre o Pré-cambriano, o Ordoviciano e o Cambriano. A narrativa se desenvolve a partir de um enunciado científico acerca da importância das conchas calcárias segregadas por moluscos, que serviram posteriormente para a documentação da vida na Terra, uma vez que elas se tornaram fósseis nas camadas geológicas (CALVINO, 2007, p. 328).

Cada narrativa das *cosmicômicas* se inicia com um enunciado científico, uma tese acerca do infundável universo espaço-temporal, um pensamento motriz com o qual o autor

⁴ “As conchas e o tempo” é um artigo que está na obra *Todas as cosmicômicas*, publicado em 2007 pela Cia das Letras, uma tradução de Ivo Barroso e Roberta Barni da obra *Tutte le cosmicomiche* (1997), que reuniu contos de Italo Calvino publicados originalmente como: *Le Cosmicomiche* (1965), *Altre storie cosmicomiche* (1968), *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984).

joga multiplicando os sentidos que vão do macrocosmo ao microcosmo, das leis gerais das ciências às vicissitudes das relações humanas ou de seus desencontros. Assim, o que se revela é uma escrita psicológica acerca dos desequilíbrios humanos no tempo, de seus desencontros (afetivos) amorosos, da confusão das linguagens. Entretanto, nessa sobreposição de tempos, seja do molusco, seja do humano, enquanto metáfora dos afazeres, coloca-se a ideia do tempo enquanto passagem e surge uma construção espiralar.

A partir dessa imagem narrativa da concha, apresenta-se a ideia do espaço e do tempo espiralar concebida na literatura fantástica de Italo Calvino, publicada inicialmente em *Outras histórias cosmiômicas* (1967), partindo de uma alusão às ciências naturais ou às geociências. Em um conto de apenas quatro páginas, o escritor concebe o espaço-tempo infinito a partir da voz desse molusco em sua concha, ou seja, há uma alusão ao tempo da humanidade inteira nessa visão de um universo individual:

Fui eu, *ouviu-se a voz de Qfwfq exclamar ao sair de debaixo de uma concha*, eu mísero molusco condenado a meu viver instante por instante, eu prisioneiro perpétuo de um instante interminável. Não adianta fingir que entendem, não podem adivinhar do que estou falando. Falo do tempo. Não fosse por mim, o tempo não existiria (CALVINO, 2007, p. 328).

No conjunto, as *cosmiômicas* fazem muitas alusões à língua de forma literária, ou seja, à linguagem sempre posta em cena enquanto jogos com os signos em sua possibilidade infundável de produção de sentidos tão variados e múltiplos que são capazes de construir e desconstruir a história humana de muitas maneiras. É o que ocorre, também, em “As conchas e o tempo”, uma vez que o autor amplifica o tempo histórico em uma dimensão cosmológica, ou, mais precisamente, remete às eras geológicas para expor a fugacidade da história humana. Revelam-se aspectos da mesquinhez ou da insensatez em suas trágicas histórias, em seus emaranhados de construções de linguagens a partir de convenções de campos epistemológicos, como as leis, as ciências, as religiões, as filosofias, as artes.

A narrativa é, então, a respeito das concepções do tempo presente e infinito, de suas dobras, ou, ainda, sobre a longevidade geológica da vida das conchas por diferentes eras. É sobre essa dimensão temporal que de um passado tão remoto se aproxima do infinito no tempo, contrastando-se com o tempo fugaz do relógio e a passagem cronológica. O conto faz refletir acerca do vazio da existência, ao se pensar no instante presente que escapa e deixa suas marcas. Os contrastes entre os tempos partem da alusão à feitura da concha

em espiral de *Qfwfq* em oposição ao tempo sucessivo, contínuo, como o da história em seus limites, suas rupturas e desvios. “Teria gostado de fabricar um tempo-concha longuíssimo. Ininterrupto, continuar minha espiral sem nunca parar” (CALVINO, 2007, p. 329). É assim que se introduz pela voz da personagem *Qfwfq*, que percorre todas as *cosmicômicas*, um molusco em sua dimensão corporal circunscrita a uma vida e, paradoxalmente, infinitesimal, dado a sua concha e a natureza fóssil que, mais adiante, viria a assumir.

É nesse contexto de cientificidade que um molusco trata do tempo, seja a partir de sua existência a segregar uma concha que cresce em espiral, seja a partir da existência das diversas conchas que ao terem se fossilizados se tornaram registros importantes de eras pré-históricas. Tudo isso faz uma alusão ao tempo da vida humana, considerando suas contundentes reflexões a respeito da efemeridade da vida, do registro histórico de um tempo remoto, ou mesmo acerca do relógio circular das horas que marcam o cotidiano, ou ainda do tempo cíclico marcado pelos astros. Enfim, pela visão de um molusco que segrega sua concha, o conto trata, com rapidez, de uma infinidade de possibilidades de se entender o tempo (CALVINO, 2007. p. 331).

A narrativa acerca do tempo em espiral da concha também se contrasta com o tempo histórico humano, ironicamente posto pelo autor enquanto tempo sucessivo que não alcança nada, para tratar de um fracasso da prepotência humana em suas realizações. Ele se refere aos tempos da humanidade contados em anos, décadas ou séculos, o que parece ser muito, mas eles se tornam fragmentos de tempo quando comparados à história do universo, como ocorre com o tempo revelado pelas conchas fossilizadas. Por isso, *Qfwfq* é uma personagem a-histórica que percorre tempos longevos que se aproximam de uma noção literária de infinito. Tudo isso é contraposto ao tempo de afazeres humanos que, tantas vezes confundindo-se em suas grandes realizações, que resultam em progressos científicos, tecnológicos, culturais, incidem em misérias, horrores e destruições em massa, como mostra a história do mundo por meio da colonização, da escravização e dos genocídios.

De um outro modo, o tempo linear, como o do calendário, coloca em questão as formas de se contar o tempo em medidas humanas, sejam dias, meses ou anos. Isso é posto ao lado da perspectiva do tempo contínuo ou remoto, geológico ou arqueológico, como o tempo dos fósseis de conchas, que de tão antigo é medido em milhares de anos. Surge, assim, uma ideia de longinquidade que remonta às culturas e suas origens perdidas,

conjugando possibilidades de tempo desde quando a humanidade se perdeu de seus estados originais. Ao se pensar na forma circular ou cíclica, o tempo se converte em espiral sob a visão da concha.

A narrativa se desenvolve criticando as próprias concepções ideais de tempos, ao descortinar, também, a sua falência ou a falibilidade da perspectiva de um tempo contínuo crescente ou construtivo:

Nosso esforço era um desperdício: o tempo se recusava a durar, era uma substância friável destinada a se despedaçar, tínhamos apenas ilusões de tempo que duravam tanto quanto o comprimento de uma exígua espiral de concha, lascas de tempo desconectadas e diferentes umas das outras, uma aqui e outra acolá, que não podiam ser interligadas nem comparadas entre si (CALVINO, 2007, p. 330).

Nesse sentido, o tempo do molusco é ironicamente posto como uma metáfora do tempo humano: na interrupção de cada concha, o molusco revela o seu projeto falido de produzir uma espiral contínua o que, no entanto, as conchas em seu conjunto revelariam ser possível. Enquanto resquícios geológicos da contagem do tempo, as conchas fossilizadas provaram a sua duração para além do tempo de vida do molusco, ao se tornarem infinitesimais no tempo. A própria definição de tempo é amalgamada com a do espaço circundante, já que é nessa dimensão das geociências que todos os elementos denunciam a sucessão das eras, que são contrastadas à efemeridade humana.

O narrador parece apresentar as dimensões de um tempo horizontal percebido nas vivências circulares que se tornam espirais, que superam a dimensão cíclica e compõem um tempo geológico com a superposição de camadas. Bem mais duradouro, contado em milhares de anos – um tempo denominado vertical –, que também não coincide com a vida humana, ultrapassando-a, mostrando a realidade antes, e, possivelmente, após a presença humana na Terra. A essência de ser no mundo é, ao mesmo tempo, passagem e duração, fixidez e transformação, evolução ou ruína, de forma que a narrativa fantástica se constitui nessa transposição da passagem entre o real da ciência ao ficcional da literatura. Assim, *Qfwfq*, esse molusco-concha conclui a narrativa que salta dessa dimensão das eras para a crítica do tempo circular, até mesmo astrológico, em que se estruturam convenções humanas em torno de um tempo horizontal.

Ao se alargar essa dimensão do tempo, a partir dos infinitos avanços e retrações dos mares, pode-se chegar à noção de um tempo infinitesimal, como denomina a narrativa das espirais das conchas, o que torna possível outras concepções de realidade: histórica ou mítica, real ou ficcional, científica ou literária. É nesse limite, então, que a linguagem cria signos e as diversas dimensões de tempo são contempladas.

Assim, a escrita de Italo Calvino salta das questões naturais aos símbolos das culturas, e daí para uma enunciação múltipla de indícios, em que tudo resulta em signos de linguagem. Só restariam as palavras literárias em seus infinitesimais de tempos, composições fictícias, teatros das narrativas a elucidar mundos sem fim ou o fim dos mundos.

3. Do tempo espiralar da cosmovisão afro-indígena-brasileira

Sobre o tempo na concepção ocidental, Leda Maria Martins (2021) lembra de duas imagens designadoras da cronologia, a seta e o rio. Na primeira, o tempo seria, inexoravelmente, uma reta, ao pressupor passado, presente e futuro, de modo que a autora a denomina “tirania de Chronos” (MARTINS, 2021, p. 24). Ainda nessa perspectiva de sucessão, mas de uma forma mais curva e dinâmica, a autora traz a segunda imagem sob uma perspectiva de fluência sucessiva sem volta (MARTINS, 2021, p. 26). Embora a imagem do rio seja mais curva do que a da seta, ambas seriam determinantes nessa percepção comum de um tempo que segue sempre adiante, matando o passado, mas concebendo ao presente uma ilusão de existência. A seta, um tempo retilíneo apontando para frente, traz a falsa ideia de progresso impregnada na sociedade nos modos de produção da chamada cidadania.

Vistos de uma outra maneira, a partir de cosmogonias afro-indígenas brasileiras, são apresentados os estudos realizados pela pesquisadora desde os anos noventa, além daqueles vividos em seu próprio corpo de Rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário no Jatobá, em Belo Horizonte. Assim diz a autora, a respeito do tempo espiralar a partir da ideia de ancestralidades:

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneamente das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Artístoteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (MARTINS, 2021, p.23).

Para Leda Martins (2021), estudiosa das cosmovisões afro-brasileiras, o tempo espiralar pode ser compreendido a partir da imagem ou dos espaços das encruzilhadas, o que se associa ao tempo ritualístico dado em tempos cíclico e espiralar. Ao compreender a

encruzilhada em uma cosmovisão possível para a atualidade entre diversas culturas, sob a égide da perspectiva afro-brasileira, a autora afirma que:

A cultura negra é o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se do cruzamento de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando com sutis diferenças, antigos estilos. Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e interseções, utilizo-me do termo *encruzilhada*, como uma chave teórica que nos permite clivar as formas híbridas que daí emergem (cf. Martins, 1995). A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico, dos processos inter e trans culturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. Na concepção filosófica nagô/iorubá, assim como na cosmovisão de mundo das culturas banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção (cf. THOMPSON, 1984; MARTINS, 1997, p. 73).

Ao tratar de processos transculturais no conflituoso e trágico tecido cultural brasileiro, estão imbricadas concepções religiosas, filosóficas e científicas que resultam em uma concepção de tempo espiralar contraposta à linear, conforme apresenta a pesquisadora:

[...]Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existências. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta (MARTINS, 1997, p. 73).

O tempo espiralar comporta, nessa definição, uma ideia de transmutações em que um tempo ancestral está presente nas contingências da vida e da morte, ao reunir e dar significado aos ciclos vitais e à existência. Isso pode apontar para a imagem do tempo da concha, como apresentado anteriormente a partir da ideia literária de Calvino (2007), já que a concha é presente e, ao mesmo tempo, passado, se considerada como ser vivente e fóssil.

Por fim, a autora que gesta a mitopoética dos Reinados, discute sobre as imagens presentes nos cantos ritualísticos dos povos Maxakali⁵ ou Tikmu'un - como se

⁵ Segundo as informações do site <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Maxakali>, a população Maxakali estimada, em 1997, era de 802 indígenas, sendo 415 em Água Boa e 387 em Pradinho. "Os vários grupos Maxakali ocupavam uma área compreendida entre os rios Pardo e o Doce, correspondente ao sudeste da Bahia, o nordeste de Minas Gerais e o norte do Espírito Santo. Os remanescentes desses grupos,

autodenominam, ao relembrar todo o sofrimento vivido por povos indígenas na tentativa de resistir e sobreviver às sucessivas tentativas de genocídio.

Falar, cantar, é conceber, proferir, ativar. Os Maxacalis nos lançam em uma ambiência ontofônica, pois, como sujeitos das vocalidades e sonoridades, produzem, pela potência numinosa de seu cantar, os nomes-nums que presentificam as imagens e visões, desafiando também nossa ideia de um tempo linear, progressivo, realizado por um antes e um depois, aqui, sim, composto por temporalidades múltiplas e adjuntas, que se tocam, se avizinham e se afetam mutuamente. O sujeito visitado pelas imagens que nos veem sem serem vistas, diluindo as marcações de posteridade e de anterioridade retilíneas. Nas envergaduras e dobras do tempo, não há prioridade neôntica (MARTINS, 1997, p. 146).

Desse modo, seria pela presença do canto, das imagens compostas no tempo do sonho e da comunicação e convivência com os ancestrais, que se daria a primazia das existências de povos e etnias indígenas e afro-brasileiras. Na cosmopercepção desses povos originários, a ancestralidade se recompõe em consonância com o presente, como a imagem da concha que cresce em espiral.

Referências

ALBERT, BRUCE; KAMI YAMAKI URIHIPË. “**Nossa Terra-Floresta**”, 2019. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2023.

BOLOGNESI, LUIZ; YANOMAMI, DAVI KOPENAWA. **A última floresta**. Gullane Filmes, 2022.

CAMARGO, PABLO MATOS. “Povos indígenas em Minas Gerais”, 2020. Disponível em: <<https://www.cedefes.org.br/artigo-povos-indigenas-em-minas-gerais>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2023.

CALVINO, ITALO. **Todas as cosmicômicas**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

KRENAK. AILTON. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

PATAXÓ, ANGTHICHAY, ARARIBY, JASSANÃ, MANGUAHÃ, KANÁTYO. **O povo pataxó e suas histórias**. São Paulo: Global, 2001.

MARTINS, LEDA MARIA. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

conhecidos por Maxakalí nos dias atuais, vivem em duas áreas indígenas - Água Boa e Pradinho - hoje unificadas na Terra Indígena Maxakalí, no município de Bertópolis, cabeceiras do rio Umburanas, vale do Mucuri, no nordeste de Minas Gerais.” In “Povos indígenas no Brasil” por Maria Hilda Baqueiro Paraiso. Acesso em: 10 de dezembro de 2022.

_____ “Performance do tempo espiralar” (1997). *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (organizadoras). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002 p. 69-91.

PARAISO, MARIA HILDA BAQUEIRO. “**Povos indígenas no Brasil Maxacali**”, 2021. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Maxakali>. Acesso em: 18 de janeiro de 2023.

MÁSCARAS, IMAGINÁRIOS, IMAGINAÇÃO, MITOLOGIAS PESSOAIS E COLETIVAS

Joice Aglae Brondani¹

RESUMO

O processo imaginativo/criativo aqui apresentado tem foco no diálogo entre as mitologias coletiva e pessoal do/a indivíduo/a e do contexto cultural ao qual pertence. No imaginário brasileiro podemos perceber mitos que são coletivos e outros que fazem parte de uma mitologia própria, formada por antepassados, santos/entidades/deuses, heróis etc. Busca-se entender a mitologia de um coletivo que ecoa em uma mitologia pessoal, procurando nossas raízes e ancestralidade, tanto no plano real como no plano sensível. Compreendendo uma ínfima parte de nossa mitologia pessoal, passamos para o processo de imaginação, trazendo para o corpo o referencial imagético e sonoro que se deixou acessar, compondo um corpo-máscara. Também, começamos o processo de feitura da máscara objeto, no qual a imagem, após habitar o corpo, retorna à materialidade como objeto “máscara” em um processo de tentar trazer a imagem “ideal” para a possibilidade do real na forma de objeto. A imagem/imaginário tem função de princípio, atuando na matéria (corpo e materialidades). Corpo-Máscara e Máscara objeto são carregados de simbolismos e signos vindouros das mitologias visitadas. Após o processo de criação da Máscara, esta passa a evocar o universo do imaginário, novamente, quando é colocada em jogo, na cena. A Máscara, então, surge do imaginário, se concretiza nesta realidade, evoca o imaginário a partir do jogo de cena e reafirma sua natureza ambivalente, ambígua e de portal para uma outra dimensão de compreensão da realidade e do/a indivíduo/a, se tornando, também, um fortalecedor dos elos identitários e das práticas decoloniais, uma vez que o processo de busca de uma mitologia pessoal, também reforça as referências populares que nos rodeiam e nos integram formando nossa identidade.

Palavras-Chave: Máscara, Mitologia Pessoal, Imaginação/Imaginário.

ABSTRACT

The imaginative/creative process presented here focuses on the dialogue between the collective and personal mythologies of the individual and the cultural context to which he belongs. In the Brazilian imaginary, we can perceive myths that are collective and others that are part of their own mythology, formed by ancestors, saints/entities/gods, heroes, etc. It seeks to understand the mythology of a collective that echoes in a personal mythology, searching for our roots and ancestry, both in the real and in the sensitive planes. Understanding a tiny part of our personal mythology, we pass to the process of imagination, bringing to the body the imagistic and sound reference that was allowed to be accessed, composing a body-mask. Also, we begin the process of making the object mask, in which the image, after inhabiting the body, returns to the materiality as a “mask” object in a process of trying to bring the “ideal” image to the possibility of the real in the form of object. The image/imaginary has the function of principle, acting on matter (body and materialities). Body-Mask and Object Mask are loaded with symbolism and signs coming from the visited mythologies. After the process of creating the Mask, it evokes the imaginary universe, again, when it is put into play, in the scene. The Mask, then, emerges from the imaginary, materializes in this reality, evokes the imaginary from the game of scene and reaffirms its ambivalent, ambiguous nature, as a portal to another dimension of understanding of reality and of the individual, also becoming a strengthener of identity bonds and decolonial practice, once the process of searching for a personal mythology also reinforces the popular references that surround us and integrate us, forming our identity.

Keywords: Mask, Personal Mythology, Imagination/Imaginary.

¹ Professora do Departamento de Fundamentos do Teatro e do PPGAC da Escola de Teatro da UFBA. Atriz, Diretora, Dramaturgista e Mascareira. Formanda em Psicanálise pela Sociedade Brasileira de Psicanálise Integrativa. Atua no campo da Máscara, Estados Alterados de Consciência, Cultura Popular e preparação de atriz/ator.

Para o encaminhamento deste processo para a cena, busca-se entender a mitologia de um coletivo que ecoa em uma mitologia pessoal, procurando nossas raízes e ancestralidade, tanto no plano real, com a criação da máscara objeto ou/e corpo-máscara/máscara física, quanto no plano sensível, com as imagens, memória e estados alterados de consciência. Compreendendo uma ínfima parte de nossa mitologia pessoal, passamos para o processo de imag/in/ação, trazendo para o corpo o referencial imagético e sonoro que se deixou acessar, compondo um corpo-máscara. Também, começamos o processo de feitura da máscara objeto, no qual a imagem, após habitar o corpo, retorna à materialidade como objeto “máscara” em um processo de tentar trazer a imagem “ideal” para a possibilidade do real na forma de objeto. A imagem/imaginário tem função de princípio, atuando na matéria (corpo e materialidades). Corpo-Máscara e Máscara objeto são carregados de simbolismos e signos vindouros das mitologias visitadas. Após o processo de criação da Máscara, esta passa a evocar o universo do imaginário, novamente, quando é colocada em jogo, na cena. A Máscara, então, surge do imaginário, se concretiza nesta realidade, evoca o imaginário a partir do jogo de cena e reafirma sua natureza ambivalente, ambígua e de portal para uma outra dimensão de compreensão da realidade e do/a indivíduo/a, se tornando, também, um fortalecedor dos elos identitários e das práticas decoloniais, uma vez que o processo de busca de uma mitologia pessoal, também reforça as referências populares que nos rodeiam e nos integram formando nossa identidade.

O processo imaginativo/criativo aqui apresentado tem foco no diálogo entre as mitologias coletivas, advindas do imaginário coletivo, do contexto cultural ao qual a indivíduo pertence, sua cultura popular tradicional, e aquela pessoal da indivíduo, trazendo sua ancestralidade - escreverei no feminino pois o grupo com o qual o trabalho vem sendo desenvolvido, seja de estudantes da graduação (Eduarda Duarte Santana Costa e Letícia Melo) e pós-graduação (Priscila Romana Melo) ou pesquisatrizes do grupo Cia Buffa de Teatro (Andréa Rabelo; Diana Ramos, Leila Kissia, Milena Pitombo), são todas mulheres. Este processo traz, além das resultantes da cena, um re/encontro ou fortalecimento da identidade de cada participante.

Os encaminhamentos com as integrantes deste núcleo de pesquisa se dão, sempre, tendo a Máscara como campo artístico e teórico – sabendo que a teoria também é uma prática e que a prática alimenta escrituras e reflexões.

A Máscara é a nossa área de atuação. Ela é, por si só, um campo de inter/transculturalidade e inter/transdisciplinaridade confluindo teoria e prática, imaginário e

mitologias, consciente e inconsciente. A Máscara atravessa disciplinas diversas como a psicologia, psicanálise, sociologia, antropologia, história, teatro, dança, performance, literatura, teologia etc. e se faz presente não apenas nas mitologias e nas festividades, pautadas na oralidade de diversas culturas, mas, também protagoniza estudos teóricos de diferentes áreas do conhecimento, ocupando um lugar de destaque no teatro. Não somente na origem desta arte, mas, também, como estética, linguagem e técnica para atriz/ator. No caso desta pesquisa, a Máscara é um instrumento para o corpo (técnicas), produz estéticas e faz uso de linguagens inerentes a ela ou dialogando com outras linguagens para seu enriquecimento.

O imaginário, tal como o compreendemos, tem como premissa a noção de Gaston Bachelard (1986), a qual dialoga com Jung (2015), no que se refere ao inconsciente e Maffesoli em relação à cultura e Imaginário (Maffesoli: 2008). O diálogo entre Bachelard, Jung e Maffesoli se dá na compreensão deste imenso espaço sem fronteiras de tempo/espaço, que Bachelard chama de Imaginário e que Maffesoli aponta como aquele que contém a cultura, do mesmo modo que a cultura contém o Imaginário, isto é, são espaços que coexistem, se contém, estão contidos, se extrapolam e dialogam intensa e dinamicamente. Estas linhas limítrofes borradas, ou melhor, esfaceladas, poluídas, deixam impossível estabelecer o limite entre os campos e a possibilidade de percepção onde um contém e está contido no outro, pois se contaminam reciprocamente e o que escapa foge do controle.

Quanto ao inconsciente, precisamos ponderar a natureza agregadora e alastrante desse espaço e acrescentamos um outro campo de diálogo, pois o inconsciente se manifesta, tanto no Imaginário quanto na cultura. A imagem é a forma como o inconsciente se manifesta e a cultura é construída dentro desta relação realidade X imaginário (SILVA: 2003, Maffesoli: 2008), então, não temos como deixar fora de nossa reflexão a cultura. Porém, a cultura aqui é trazida como espaço de manifestações de determinado povo, sem implicações epistemológicas ou filosóficas que este termo possa sugerir, pois não é nosso foco entrar nesta discussão. Importa, para as envolvidas nessa pesquisa, a relação dinâmica entre Inconsciente – Imaginário - Cultura e, ainda, deste fluxo com a realidade, que acontece na realidade/cultura/corpo das *pesquisatrizes* - e, então, na cena, no corpo-máscara e na máscara objeto (quando for o caso).

Desse modo, Inconsciente – Imaginário – Cultura possuem dinâmica de retroalimentação e manifestações de diversos modos. Dentro desta dinâmica Inconsciente

- Imaginário – Cultura, um arquétipo se apresenta com representações simbólicas variadas, se repetindo e se reinventando em muitas nuances.

Sobre o inconsciente e nossa perspectiva para o trabalho, considera-se a percepção de Jung (2014) de que este é formado por duas camadas. Estas camadas não são destacadas entre elas, mas sim, exercem um diálogo intenso. A primeira camada é vista como sendo mais superficial, a qual traz os materiais de cunho pessoal. A segunda camada é agenciada de forma mais profunda e seus materiais são de origem coletiva, comportando conteúdo universais primordiais e que se repetem nas mais variadas culturas, independentes de terem relações de qualquer ordem racional:

Afora as recordações pessoais, existem em cada indivíduo as grandes imagens "primordiais", como foram designadas acertadamente por Jakob Burckhardt, ou seja, a aptidão hereditária da imaginação humana de ser como era nos primórdios. Essa hereditariedade explica o fenômeno, no fundo surpreendente, de alguns temas e motivos de lendas se repetirem no mundo inteiro e em formas idênticas [...] Isso não quer dizer, em absoluto, que as *imaginações* sejam *hereditárias*; hereditária é apenas a *capacidade de ter tais imagens*, o que é bem diferente. [...] Essas imagens ou motivos, denominei-os *arquétipos* (ou então «dominantes»). Essa descoberta significa mais um passo à frente na interpretação, a saber: a caracterização de *duas camadas no inconsciente*. Temos que distinguir o inconsciente *pessoal* do inconsciente *impessoal* ou *suprapessoal*. Chamamos este último de inconsciente *coletivo*, porque é desligado do inconsciente pessoal e por ser totalmente universal; e também porque seus conteúdos podem ser encontrados em toda parte, o que obviamente não é o caso dos conteúdos pessoais. O inconsciente pessoal contém lembranças perdidas, reprimidas (propositalmente esquecidas), evocações dolorosas, percepções que, por assim dizer, não ultrapassaram o limiar da consciência (subliminais), isto é, percepções dos sentidos que por falta de intensidade não atingiram a consciência e conteúdos que ainda não amadureceram para a consciência. Corresponde à figura da *sombra*, que frequentemente aparece nos sonhos. As imagens primordiais são as formas mais antigas e universais da imaginação humana. São simultaneamente sentimento e pensamento. [...] derivam da percepção da relativa autonomia dos arquétipos (JUNG: 2014, 76-78).

Podemos perceber que o próprio Jung percebeu a intensa relação do Inconsciente, seja pessoal, seja coletivo, com o universo do imaginário/imaginação.

O sociólogo Maffesoli, o qual tem suas referências em Bachelard, concordando com a ideia de que o imaginário é como força impulsionadora, como alimentado por e alimentador desta realidade em que vivemos. Maffesoli traz a tona esta relação dinâmica entre imaginário e inconsciente coletivo, muito por meio da cultura. Outro pensador que traz estes engendramentos operacionais do Imaginário é Juremir Machado da Silva (SILVA: 2003), quando aborda as Tecnologias do Imaginário e suas estratégias de atuação nesta realidade, muito pelo campo simbólico. Este modo operativo dinâmico entre realidade e

Imaginário, o qual nomino de sistema de Imag/in/ação (BRONDANI: 2020) é, também, a força motriz das pesquisas e práticas que estamos realizando.

No universo do imaginário Mitos e suas mitologias, das mais variadas culturas, se relacionam sem barreiras culturais ou geográficas. Na sujeita, as conexões são movidas por dados sensíveis vindouros de suas subjetividades (DELEUZE: 2008) que se relacionam de modo rizomático – e “[...] o rizoma é esta produção de inconsciente [...]” (DELEUZE; GUATARRI, 2000, p. 28). São nas subjetividades das sujeitas que é possível perceber algumas relações entre imaginário coletivo e pessoal.

Para Jung, o inconsciente coletivo traz os arquétipos, estruturas/agenciamentos que retornam, que se repetem nas várias culturas:

“O arquétipo é uma espécie de aptidão para reproduzir constantemente as mesmas ideias míticas; se não as mesmas, pelo menos parecidas. Parece, portanto, que aquilo que se impregna no inconsciente é exclusivamente a ideia da fantasia subjetiva provocada pelo processo físico. Logo, é possível supor que os arquétipos sejam as impressões gravadas pela repetição e reações subjetivas.” (JUNG: 2014, 81).

Os arquétipos, estas imagens arcaicas, são inerentes ao ser humano e nos habitam, na maioria das vezes de forma inconsciente por meio da sua força de repetição e das imagens trazidas por esta força, nesse sentido, Inconsciente e Imaginário, também dialogam, do mesmo modo que Imaginário e Cultura. Toda cultura possui suas mitologias. Segundo Jung (2012), toda mitologia advém de uma necessidade explicativa, desde os povos primitivos os mitos fazem parte de um processo alegorizante inconsciente que se impõem. As mitologias explicam aquilo que foge ao nosso mecanismo racional e nos permitem perceber as estruturas e imagens primordiais dos arquétipos que atuam nas sujeitas. Nesta dimensão arquetípica temos os mitos/arquétipos coletivos e individuais, conforme trazido por Jung.

No imaginário brasileiro, como em qualquer outro, podemos perceber mitos que são coletivos, como os perfilados por Jung em seu estudo sobre arquétipos (2014b) e outros que fazem parte da cultura popular na qual se está inserida, além, daquela mitologia própria/pessoal, formada por toda sua ancestralidade recente e remota. Esta ancestralidade que vamos buscar, consciente e inconscientemente acessa uma memória, porém, a memória com a qual trabalhamos atua no campo poético, pois é um mecanismo que ecoa na sujeita por meio de um mecanismo que vai acessar lembranças recentes e arcaicas, pois, segundo Jung, temos em nossa psiquê memórias primitivas que

permanecem latentes em um inconsciente (JUNG: 2015) e que pungem a realidade atuando na indivíduo, seja pelas imagens do sonho ou pelo ato criativo. O corpo, então, é o veículo, mas, também o campo da atuação destes impulsos e forças arquetípicas, mesmo que estejamos falando de uma ação da psiquê, sabemos que esta atua não somente na energia psíquica, mas, também, no corpo (FREUD: 2006). O corpo da sujeita, então, é lugar de transmissão de uma memória e um conhecimento (MARTINS, 2020) e sendo lugar de conhecimento, também é de aprendizado cognitivo (NOGUEIRA, 2008). Tudo chega pelo corpo por meio de imagem/imaginário e é por meio do corpo, também, que as pesquisatrizes vão escrever no tempo/espaço suas vivências - entende-se aqui, escrituras como as mais diversas possibilidades de escrita de um discurso, seja ela conduzida pelo próprio corpo ou pela oralitura (MARTINS, 1997).

Desse modo, o corpo das pesquisatrizes é habitado por muitos estímulos e as diversificadas memórias poéticas dos arquétipos habitam a indivíduo com três estruturas arquetípicas: a coletiva, a cultural, que também passa por uma coletividade, e a pessoal.

Para entendermos, quando falamos dos mitos coletivos sem nos referirmos ao contexto cultural, estamos fazendo referência aos mitos trazidos por Jung, àquela força motriz matriz a que ele se refere como ideias míticas que se repetem. Quando referenciamos os mitos culturais estamos falando daquela coletividade unida por um contexto mais próximo, como nos casos das lendas locais de um povo. Os mitos pessoais já passam pela própria história da indivíduo (pai, mãe, avós, bisavós, tias, amigas etc), podendo ser antepassados que existiram recentemente ou em lembranças, mas que ela percebe traços arquetipais em seus caracteres e modo de existir. Podemos entender que os arquétipos pessoais passam por uma ancestralidade mais recente e podem chegar àquela mais remota, pois as imagens produzidas pela indivíduo por meio dos estímulos dados, são constituídas e ecoam em uma memória/corpo que convoca uma ancestralidade na sujeita, que nem mesmo ela tem consciência, pois extrapolam a sua linha temporal biográfica.

Quando um mito cultural (boto, boitatá, Matinta Pereira etc), que faz parte de um coletivo, toma a indivíduo, ela o traz vestido pela sua subjetividade, deste modo, sua mitologia pessoal e coletiva acabam por viver na indivíduo pelo filtro das suas particularidades. Se pensarmos mais detalhadamente, acabamos por perceber que toda mitologia acaba sendo pessoal e coletiva, por consequência desta contaminação subjetiva que acontece. Podemos ponderar que toda mitologia coletiva, ao se apossar da indivíduo acaba por ganhar particularidades e toda mitologia pessoal, por estar envolta em um

contexto cultural e um inconsciente, acaba trazendo resquícios dos mitos coletivos universais, desse modo, no imaginário e corpo da indivíduo, coletividade e personalidade dialogam intensamente e nesse diálogo a indivíduo se constrói.

Barthes traz a noção de mitos fortes e mitos fracos (BARTHES: 1982; BRONDANI: 2013), mostrando que, tal qual Jung afirma, existem camadas mitológicas a serem percebidas. O fluxo de encontro de mitologias coletivas/pessoais foi engendrando a prática desta pesquisa, na qual a cultura popular, o saber empírico, arbustivo e dionisíaco (MAFFESOLI: 1985), exusíaco (BRONDANI, 2015; RUFINO, 2018), na verdade exusíaco pombogirante (BRONDANI: 2022), vão nos levando a seguir um fluxo sensível que não obedece a regras territoriais, geográficas ou culturais, transpassando a indivíduo... afetando... comovendo por meio do impulso criativo e levando a criação de cenas e experimentos.

Também chamamos a atenção para o fato de que, por causa das particularidades advindas das subjetividades, mesmo quando duas pessoas trabalham o mesmo mito, temos resultados/Máscaras diferentes e podemos perceber isso quando trabalhamos em grupo, alimentando o imaginário das indivíduos com as mesmas imagens.

As Máscaras apresentadas na cena, então, são frutos de um processo de imag/in/ação que acaba indo ao encontro de um processo identitário. Necessário dizer que não estamos tentando criar um processo racional de construção de identidade, pois esta passa, também, por uma construção inconsciente e por meio de subjetividades – identidade passa por um mecanismo outro. Pode-se dizer que trazemos o entendimento do conceito filosófico de Habermas (1988), o qual traz a ideia de que a identidade se forma em uma dialética entre o singular e plural, entre indivíduo e sociedade – tal qual o imaginário e o inconsciente, esta identidade que vamos tocar possui uma relação coletiva e pessoal, acessada e transmitida pelo corpo por meio do processo de imag/in/ação.

Em um primeiro momento, trabalha-se com a imagem/imag/in/ação de mitologias mais universais, depois passamos para mitologias culturais mais locais, para daí buscarmos a mitologia pessoal da indivíduo. Desse modo, quando a pesquisatriz for buscar sua ancestralidade/mitologia pessoal, por meio do lúdico, jogos e processos de criação, ela já compreendeu como a imagem arquetípica trabalha em seu corpo, por meio das mitologias/arquétipos trabalhados anteriormente – mais uma vez, percebe-se a contaminação que o corpo vai sendo exposto na medida que se adentra o universo do imaginário e das mitologias ao longo dos laboratórios. O trabalho com estas categorias de

mitologias – matrizes, brasileiras-afroameríndias e mitologias pessoais – vão sendo encaminhadas para que a indivíduo componha o seu corpo-máscara/máscara física e, talvez, máscara-objeto.

Neste processo as estudantes de graduação Eduarda Duarte e Letícia Melo foram construindo sua máscara física e criaram o experimento cênico “Malassombra”. Além do processo de mitologias universais e pessoais, as duas optaram por acrescentar a estética grotesca ao experimento, se alimentando de imagens rabelianas e carnavalescas, construindo um figurino específico e maquiagem. A Máscara objeto, neste primeiro experimento foi construída de forma mais simples, sem estudo de muitos materiais, agora, para o segundo momento, um aprofundamento no processo da cena e dramaturgias, serão criadas máscaras objetos mais detalhadas, bem como, um figurino mais minucioso. O trabalho de atriz para o corpo-máscara passou por técnicas básicas de máscara, como a triangulação, segmentação, máscara de palhaça, animalização e acrobacias térreas básicas, paralelamente ao processo de trazer as mitologias universais e próprias narrativas mitológicas.

Em uma outra possível via, a doutoranda Priscila Romana Melo vai construindo um trabalho de descoberta de uma mitologia como força propulsora dentro de um movimento de palhaçaria feminina, o processo está sendo construído a partir, principalmente, da mitologia coletiva cultural da Matinta Pereira, mas que passa pelos arquétipos universais da velha sábia, da bruxa e do louco, ou melhor, da louca – para salientar a palhaçaria feminina.

Já o trabalho realizado com as pesquisatrizes do espetáculo ConFabulações (Andréa Rabelo, Diana Ramos, Leila Kissia e Milena Pitombo), da Cia Buffa de Teatro passa por todas as camadas arquetipais, trabalhando aqueles universais, culturais e pessoais. Foi o primeiro trabalho desenvolvido nesta direção, ainda sem saber mais detalhes sobre os possíveis mecanismos arquetípicos entre Inconsciente – Imaginário – Cultura – Realidade – Cena – Máscara. Com certeza, ConFabulações² foi o processo piloto, o que me levou a descobrir possibilidades e querer me inteirar mais sobre este processo dinâmico de contaminações de espaços e campos de conhecimentos e atuações.

² Para quem quiser saber mais sobre o processo, buscar os escritos em anais de ABRACE de 2018 e 2019. Também é possível acessar material audiovisual do espetáculo no canal do Youtube da Cia Buffa de Teatro.

Durante o processo, o corpo das *pesquisatrizes* foram atravessados por técnicas e mitologias para fazer surgir um corpo-máscara híbrido em técnica e estética. Dentro de uma busca pessoal, para além do trabalho com as atrizes, começou-se um processo individual desta pesquisadora de construção de máscaras objetos criados a partir dos laboratórios conduzidos. Eram as imagens trabalhando em mim, enquanto encaminhava o trabalho com elas. Por enquanto, as *pesquisatrizes* ainda não experimentaram ir para a cena com as máscaras objetos que criei (três ao todo, mas que continuarão a ser criadas. Talvez levar estas criações advindas do encontro das mais diversas mitologias trabalhadas em grupo, como condução, será um próximo momento - se o processo como um todo nos levar a isso.

Podemos concluir afirmando que o Imaginário é matéria prima fundante da identificação de um povo e, também, de uma indivíduo e é por meio deste universo que as mitologias e crenças se perpetuam. Perceber este universo é perceber as identidades de uma cultura e de indivíduos. Com uma visão abrangente foi possível apreciar a diversidade dos panteões que fazem parte das indivíduos e as identificam como elas mesmas.

As reflexões surgidas, não só no campo da arte teatral, mas no campo sociológico, antropológico, psicanalítico, dentre outros foi, está sendo e será de longa duração, pois nunca sabemos o verdadeiro alcance de uma obra artística, do Imaginário e do Inconsciente. Este processo foi e é alimentado pelo desejo, é a Máscara, esse instrumento do Inconsciente, do Imaginário, se fazendo presente nesta realidade, se repetindo e se renovando nos corpos das atrizes e na imaginação da plateia.

Referências

BACHELARD, GASTON. **O direito de sonhar**. SP: DIFEL, 1986.

BARTHES, ROLAND. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1982.

BRONDANI, JOICE AGLAE. Pensamento/Princípio Exusíaco Pombogirante. In **Práticas Decoloniais das Artes da Cena** – V.2. São Paulo: Giostri, 2022.

_____. **Máscaras e Imaginários**. Curitiba: Appril, 2020.

_____. Uma fala mítica – Reflexões sobre práticas espetaculares populares brasileiras. In **Scambio dell'arte: Commedia dell'arte e Cavallo Marinho**. (Org.) Brondani, J. A. Salvador: Teatro-Máscara-Ritual – Interculturalidades, 2013.

_____. **Estados Alterados (In)Conscientes**. In **Grotowski e Estados Alterados de Consciência**. (Org.) Brondani, J. A. São Paulo: Giostri, 2015.

DELEUZE, GILLES; GUATARRI, FÉLIX. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. RJ: Editora 34, 6ª ed. 2009.

DELEUZE, GILLES. **Empirismo e Subjetividade. Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. RJ: Editora 34, 2ª ed. 2008.

FREUD, SIGMUND. **Estudos sobre a histeria (1893-1895)**. Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud - Vol. II. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 2006.

JUNG, CARL GUSTAV. **Obra Completa de C.G. Jung. V.11/1. Psicologia e Religião**. Trad. Pe, Dom Mateus Ramalho Rocha; revisão técnica Dora Ferreira da Silva. 11ª ed. - Petrópolis, Vozes, 2012.

_____. **Obra Completa de C.G. Jung. V. 7/1. Psicologia do Inconsciente. Dois Escritos sobre Psicologia Analítica**. Trad. Maria Luiza Apy. 24ª ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. **Obra Completa de C.G. Jung. V. 7/2. O Eu e o Inconsciente. Dois Escritos sobre Psicologia Analítica**. Trad. Dora Ferreira da Silva. 27ª ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

_____. **Obra Completa de C.G. Jung. V. 9/1. Os arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Trad. Maria Luiza Apy, Dora Ferreira da Silva. 11ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HABERMAS, JURGEN. **Teoria de la acción comunicativa**. Madrid, Taurus, Vol II., 1988.

MAFFESOLI, MICHEL. **Elogio da Razão Sensível**. Trad. Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 4ª edição, 2008.

_____. **O imaginário é uma realidade**. In Revista Famecos n. 15 “Mídia, cultura e tecnologia”. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

_____. **A Sombra de Dionísio: Contribuição a uma sociologia da orgia**. Trad. Aluizio Ramos Trinta: Rio de Janeiro, RJ, Ed. Graal, 1985.

MARTINS, LEDA MARIA. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

_____. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. In: **Revista Letras**, Santa Maria - v. 30, n. 60, p. 63 – 81, jan./jun. 2020.

NOGUEIRA, JUDITH CRISTINA GOUVEIA. **Do Movimento ao verbo. Desenvolvimento cognitivo e ação corporal**. São Paulo: Annablume, 2008.

RUFINO, LUIZ. **Pedagogia das encruzilhadas**, Rio de Janeiro, Morula Editora, ISBN: 978-65-81315-04-7, 2018.

SILVA. JUREMIR MACHADO DA. **Tecnologias do imaginário**. Porto Alegre. Editora Sulina, 2003.

UKUSE: DIÁLOGOS ENTRE ARTE E XAMANISMO

Luiz Davi Vieira Gonçalves¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar a experiência criativa em arte e xamanismo realizada entre os não indígenas do grupo de pesquisa Tabihuni e os indígenas do Centro de Medicina Indígena Bahserikowi, ambos localizados na cidade de Manaus. O alicerce analítico para o pleito dar-se-á com base na fundamentação teórica e prática do Diretório de Pesquisa e Experimentações das Teatralidades Contemporâneas e suas interfaces Pedagógicas Tabihuni CNPq/UEA, o qual atua na cidade de Manaus desde 2014 com montagens cênicas, publicações de artigos, livros e realização de eventos artísticos e acadêmicos junto com os povos indígenas da Amazônia Brasileira. Destaca-se também que se estabelece uma análise sobre o teatro e os povos indígenas, levando em consideração os olhares dos indígenas sobre a arte contemporânea e as publicações realizadas por indígenas e não indígenas sobre o tema.

Palavras-Chave: Xamanismo, Arte, Povos Indígenas, Processo Criativo.

ABSTRACT

This article aims to analyze the creative experience in art and shamanism carried out among non-indigenous people from the Tabihuni research group and indigenous people from the Bahserikowi Indigenous Medicine Center, both located in the city of Manaus. The analytical foundation for the claim will be based on the theoretical and practical foundation of the Directory of Research and Experimentations of Contemporary Theatricalities and its Pedagogical interfaces Tabihuni CNPq/UEA, in which it has been operating in the city of Manaus since 2014 with scenic montages, publication of articles, books and holding artistic and academic events together with the indigenous peoples of the Brazilian Amazon. It is also important to establish an analysis of theater and indigenous peoples, taking into account the views of indigenous peoples on contemporary art and the publications made by indigenous and non-indigenous people on the subject.

Keywords: Shamanism, Art, Indigenous Peoples, Creative Process.

Nós ensinamos vocês a tocarem Kariçu e
vocês nos ensinam a tocar violão.
João Paulo Barreto Tukano (2021)

Atualmente, os estudos sobre a temática Teatro e Povos indígenas vêm crescendo, significativamente, no Brasil, haja vista o aumento de publicações de dossiês organizados com esse tema em revistas especializadas em Arte da Cena, como é de destaque no editorial da Revista Urdimento (2022), volume 1, nº 43:

¹ Bacharel e licenciado em Artes Cênicas (UFG). Mestre em História (PUC/GO). Doutor e Pós-doutor em Antropologia Social (UFAM). Pós-Doutorando em Teatro pela Universidade de São Paulo – USP. Professor do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas. Coordenador do Instituto de Pesquisa Tabihuni – IPT.

Revista Arte da Cena da Universidade Federal de Goiás, com o dossiê *Etnicidade e Cena: (Cri)ações, Planos de Composição, Corpo e Ritual Ameríndio nas Artes da Cena* (2018), a Revista Txai da Universidade Federal do Acre - UFAC, com o dossiê *Performatividades amazônicas: práticas e reflexões* (2021) e a Revista Teatro: criação e construção de conhecimento, da Universidade Federal do Tocantins-UFT, com o dossiê *Experiências Estéticas, Arte e Conhecimento Indígena* (2021). Também, se destacam as publicações de livros sobre o tema tendo autoria assinada, em parceria, por indígenas e não indígenas, como, por exemplo, *Teatro e Povos Indígenas: Janelas abertas para a possibilidade* (2021) e, *Diálogos: Arte e Bahsesé – Ukuse: Bahse Merise* (2021) e, também, o grande número de apresentações de trabalhos com o tema nos principais eventos científicos da área, como os Congressos e Encontros da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE e o Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil – CONFAEB (GONÇALVES et al., p. 3, 2022).

Por conseguinte, analisando essas publicações, é perceptível que a temática teatro e povos indígenas está, em sua maioria, sendo abordada por frentes amplas nas relações entre artistas e povos indígenas, apresentando temas diversos que circunscrevem o desejo de um rompimento com as matrizes eurocentradas, bastante comum na história teatral. Isto é, novos formatos construídos em pilares ancestrais de povos indígenas, que anteriormente foram silenciados pela colonização, estão fazendo da cena contemporânea um ótimo local para amplificar vozes, realidades e contextos políticos indígenas. Entretanto, como o diálogo entre indígena e não indígena pode acontecer na pauta sobre as práticas de xamanismo? É possível realizar práticas artísticas e xamânicas? É possível um indígena dialogar com um artista em/na cena em perspectivas voltadas ao xamanismo?

Neste sentido, levando em consideração as problemáticas arroladas, este artigo visa analisar a experiência em arte e xamanismo realizada entre os não indígenas do grupo de pesquisa Tabihuni e os indígenas do Centro de Medicina Indígena Bahserikowi, ambos localizados na cidade de Manaus, sobretudo, levando em consideração os olhares dos indígenas sobre a arte contemporânea.

1. Diálogos Simétricos

O Centro de Medicina Indígena Bahserikowi (CMI) foi criado em junho de 2017 por indígenas *Yepamahsã* e está localizado no Centro de Manaus. Desde sua criação até os tempos atuais, disponibiliza atendimento para tratamento de saúde realizado por indígenas especialistas em tratamentos e prevenção de doenças, os quais na língua chamam-se Kumu para o singular e Kumuã para o plural. Atualmente, os especialistas que atendem no local são Dorvalino Fernandes, do povo Dessana, da região do Igarapé Cucura- AM, e Anacleto Lima Barreto *Yepamahsã* da aldeia São Domingos Sávio, terra Indígena do Alto

Rio Negro, região de Pari-Cachoeira, localizada em São Gabriel da Cachoeira, no Amazonas, fronteira com a Colômbia.

Atualmente, o Centro de Medicina Indígena é coordenado pelo indígena *Yepamahsã* João Paulo Lima Barreto, que é doutor em Antropologia, e conta com uma equipe de indígenas, os quais trabalham na organização e gestão do espaço, tais como o indígena Yemapasha Ivan Menezes Barreto e a indígena Dessana Carla Fernandes Wihsu. Por conseguinte, além de promover os atendimentos de prevenção e cura de doenças, o espaço também realiza eventos que fomentam a cultura indígena reunindo indígenas e não indígenas. Assim, a gestão do espaço é promovida por uma diversidade de atividades circunscritas ao *bahsesé*.

O *bahsesé* é a fórmula – mas também pode ser conhecido como prática – de prevenção e cura de doenças, além de ser realizada para o diálogo entre o indígena Kumu e os espíritos, chamados na língua *Yepamahsã* de *waimahsã*. Conforme é destacado no livro *Ômero: Constituição e circulação de conhecimentos Yepamahsã (Tukano)*:

Os bahseses são um vasto repertório de fórmulas, palavras e expressões especiais retiradas dos kihti uküse (narrativas míticas) e proferidas ritualmente pelos especialistas *Yepamahsã*. Os bahsesé possibilitam a comunicação e interação entre os mahsã (humanos) e os waimahsã. É também uma prática terapêutica de prevenção, proteção e cura de doenças a partir da habilidade de ativar verbalmente elementos e princípios curativos, contidos em tipos de vegetal e de animal e, por fim, de limpeza e despotencialização dos alimentos, tornando-os próprios para consumo humano. Cada um desses aspectos e objetivos dos bahsesé será desenvolvido e esclarecido a seguir (BARRETO et al., p. 24, 2018).

O bahsesé foi o ponto de encontro entre os indígenas e não indígenas. De um lado os Kumuã, especialistas em sua prática, e, de outro, os artistas do Instituto de Pesquisa Tabihuni – IPT.

Tabihuni significa *força do vento* na língua deni (dani). A língua deni (dani) foi classificada como membro do ramo Arauá, do grupo Aruak, por Rodrigues (1967). A referida língua é falada por grupos de povos indígenas que vivem perto dos rios Cunhuá (Tapauá), Xeruã e Inauini, afluentes dos rios Purus e Juruá, no Estado do Amazonas.

O Instituto nasce da história construída a partir do “Tabihuni: Núcleo de Pesquisa e Experimentações das Teatralidades Contemporâneas e suas Interfaces Pedagógicas” CNPq/ESAT-UEA, criado em 2014 e atuante até os tempos atuais, com a coordenação dos professores Dr. Luiz Davi Vieira Gonçalves e Dra. Celia Aparecida Bettiol. O Instituto tem como finalidades precípuas, conforme consta em seu estatuto, desenvolver pesquisas teóricas e práticas sobre temas como: Performance arte, Performance-ritual e Antropologia

da Performance, tendo como referência o Corpo na Arte Contemporânea e as suas interfaces artísticas (Dança, Teatro, Artes Visuais, Música, Circo etc.), interculturais (Ribeirinhos, Povos Indígenas, Quilombolas etc.) e pedagógicas, propondo o diálogo com os povos tradicionais da/na Amazônia.

O pilar central de nossos objetivos é valorizar os conhecimentos tradicionais dos povos indígenas, ribeirinhos e tradicionais da Amazônia em geral e Região Metropolitana de Manaus; proporcionar atividades culturais na relação simétrica com populações tradicionais; fomentar a relação interétnica; fomentar a relação entre artistas não indígenas com indígenas; fomentar o campo de criação artística na relação com os conhecimentos tradicionais.

O Instituto atua também com Projetos de Extensão vinculados à Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT/UEA) e à Escola Normal Superior (ENS/UEA). Desenvolve ações acadêmicas-artísticas como publicações de artigos e livros, debates científicos, eventos acadêmicos, performances artísticas, performance rituais, intervenções cênicas e espetáculos teatrais, visando uma relação Kōkāmou – junto(a) com povos tradicionais em várias frentes de trabalhos, dentro e fora da Universidade. Atualmente o Instituto tem como núcleo-base os/as integrantes Luiz Davi Vieira Gonçalves, Celia Aparecida Bettiol, Priscilla Lima, Robson Ney, Ton Brasil, Viviane Palandi, Lia Mandelsberg Monteiro, Jeferson Bastos de Souza e Tainá Andes.

Portanto, voltando ao projeto de texto, o diálogo simétrico entre os/as artistas do Tabihuni junto com os indígenas do Centro de Medicina Indígena Bahserikowi, acontece inicialmente provocado pelo desejo de alguns integrantes do Tabihuni, em ir, em busca de curas com a prática do bahsesé. Em seguida, iniciou-se os diálogos, sobretudo extremamente afetados com a prática, sobre o caminho simétrico na relação dos artistas junto com a experiência do Bahsesé. Vale destacar que esse percurso aconteceu concomitante a outras imersões em rituais indígenas que o Tabihuni realizava, material que pode ser acessado pelo site² do grupo e em publicações como o artigo: “Performance-ritual Ühpü: o indígena e o não indígena juntos na cena decolonial”, publicado na revista *Moringa* (2021), e o livro *Diálogos: Arte e Bahsesé – Ukuse: bahse merise* (2021).

² www.tabihuni.com.br.

2. UKUSE: diálogos entre arte e xamanismo

A experiência *Ukuse: diálogos entre arte e xamanismo* nasceu, como destacado anteriormente, do desejo de artistas e indígenas por estabelecer um diálogo simétrico, no qual poderíamos visualizar uma maneira de trabalharmos juntos de forma verdadeira e responsável com a cosmologia *Yepamahsã* – Tukano. Sobretudo, queríamos pensar uma maneira de que as pessoas em geral, como um público de arte, um público de teatro etc., pudessem conhecer e ter acesso ao bahsesé feito pelos Kumuã do Centro de Medicina Indígena Bahserikowi.

Os primeiros passos para o desafio instaurado, além da imersão na prática do bahsesé, foram realizar rodas de conversas entre os indígenas especialistas na prática de cura e prevenção de doenças junto com não indígenas. Essas rodas de conversas foram realizadas com a participação de integrantes do Tabihuni – Luiz Davi Vieira Gonçalves, Viviane Palandi, Lia Mandelsberg Monteiro e Jeferson Bastos de Souza – com indígenas do CMI Bahserikowi – Ivan Menezes Barreto, Carla Fernandes Wihsu, João Paulo Lima Barreto e os Kumuã Dorvalino Fernandes e Anacleto Lima Barreto. Vale destacar que, nesta etapa inicial, as atividades foram realizadas com verba captada pelo edital: Programa Cultura Criativa – 2020 / Lei Aldir Blanc – Prêmio Feliciano Lana do Governo do Estado do Amazonas, com o apoio do Governo Federal – Ministério do Turismo – Secretaria Especial da Cultura, Fundo Nacional da Cultura.

As rodas de conversas³ proporcionaram, de um lado – o dos não indígenas –, o entendimento das possibilidades de utilização do bahsesé para uma cena, e do outro lado – o dos indígenas – a compreensão do movimento da arte contemporânea, dos caminhos criativos em arte e dos interesses dos não indígenas com a prática do bahsesé voltada para uma “encenação”⁴. Neste sentido, retorno à epígrafe utilizada para abrir este artigo, de onde se destaca uma fala do João Paulo Barreto *Yepamahsã* publicada no livro *Diálogos: Arte e Bahsesé – Ukuse: bahse merise* (2021, p. 167): “Nós ensinamos vocês a tocarem Kariçu e vocês nos ensinam a tocar violão”. Portanto, neste primeiro momento, marcado pelas rodas de conversas, entendemos que o diálogo entre arte e xamanismo, aqui colocado pela

³ Como fruto das rodas de conversas foi publicado o livro *Diálogos: arte e bahsesé – Ukuse: bahse merise* (2021).

⁴ Usa as aspas para sinalizar que o conceito de encenação, na prática do ukuse vai além dos formatos eurocentrados, tornando-se um local de experiência ritual.

prática do bahsesé, seria uma via de trocas de experiências entre os envolvidos no projeto. Entretanto, cada integrante com sua ótica de entendimento, como destaca João Paulo Barreto:

Quando a gente se propõe a um diálogo é necessário levar a sério essas diferenças, portanto aqui como eu disse é uma oportunidade da gente buscar esse diálogo, como o professor Davi falou, um diálogo simétrico, nenhum é melhor que o outro. Nesse sentido, os nossos conhecimentos têm sido colocado como não-conhecimento. Nós sempre fomos obrigados a negar os nossos conhecimentos, o nosso corpo, o nosso território, os nossos papéis especializados, a nossa organização social, econômica e política. Portanto, nessa nova possibilidade que a gente tem de conversar é necessário ter muito bem claro essas diferenças e que nós indígenas operamos outras lógicas de conceitos, então vocês como professores, como pesquisadores, como artistas e atores lidam com a lógica construída a partir das Universidades, ou seja a partir da escrita. Nesse sentido, a arte como arte transgredir um pouco essa lógica da objetivação das coisas, tudo passa pela lógica da objetivação. O que me engrandece de conversar aqui é exatamente porque a arte transgredir essa fronteira, essa imposição da ciência, é necessário a gente abrir o diálogo a partir dessa transgressão, dessa prepotência da objetivação das coisas, portanto falar do nosso conhecimento é exatamente negar a objetivação, porque nós povos indígenas temos nosso conhecimento a partir de várias relações, a partir da rede de relações, portanto, a razão não é a única maneira de explicar as coisas e não é a única razão de compreender as coisas, existem outros modelos, outros meios dos quais nós indígenas somos especialistas, o sonho é uma linguagem, os cantos dos animais é uma linguagem de comunicação de interação, os barulhos são uma linguagem, o corpo por si só já é uma linguagem de expressão. Quando nós povos indígenas tratamos e olhamos o nosso corpo olhamos a partir do nosso ponto de vista de transformação. O corpo está em constante transformação (BARRETO et al., 2021, p. 19-20).

Por conseguinte, corroborando a fala do João Paulo na citação, nós não indígenas participantes das experiências do bahsesé, percebemos que nossa compreensão até o momento sobre a noção de corpo sofreria uma dilatação. Ou seja, iniciávamos um mergulho que nos ensinou que corpo é um conjunto de elementos e que, para aquela prática de diálogo simétrico, a compreensão do corpo imaterial, com a presença dos *waimahsã* (espíritos), seria o foco central. Assim, destaca-se a definição de corpo *Yepamahsã*:

O corpo do ponto de vista indígena é a síntese de todos os elementos, os nossos especialistas kumuã falam que o corpo é constituído de vida água, quando digo água, não é água que a gente conhece, é a água na sua essência, vida animal na sua essência, vida vegetal, vida luz, vida ar, vida terra. Essa noção de constituição desses elementos como elemento do corpo é fundamental, é onde os nossos especialistas lançam mão para transformar o corpo, então Bahsese como arte é exatamente transformar o corpo pelo poder da palavra, pela formação que os especialistas tem, portanto para nós a oralidade é importante, falar para nós não é qualquer coisa, é a palavra que transforma, é a palavra que destrói, é a palavra que constrói, o poder da palavra é super importante, portanto a arte do Bahsese é isso. Dizia o grande professor Brasilino Barreto indígena, é esse poder que está na ponta da boca dizia ele. Assim como para os brancos o poder está na caneta (BARRETO et al., 2021, p. 21).

Portanto, com essa compreensão sobre a noção de corpo, partimos para a segunda etapa da imersão. Assim, o grupo composto por indígenas e não indígenas dá início à construção da experiência Ukuse. Faz-se pertinente destacar que nenhuma definição epistemológica teatral coube para nomear esse trabalho, ou seja, se intitulássemos de teatro, encenação, performance arte etc., estaríamos indo na contramão dos entendimentos da experiência com o bahsesé; tal experiência nos ensinou que o estado de presença era com uma noção de um conjunto mahsã (gente) e waimahsã (espíritos), e assim acolher respeitosamente a noção de presença *Yepamahsã*, já que o corpo vai transbordar sua definição em um coletivo de entendimentos, como vimos na citação anterior. Neste sentido, para o entendimento do leitor/a, chamamos de experiência Ukuse, o que na língua *Yepamahsã* significa *diálogos*.

A experiência Ukuse constitui-se com a presença de indígenas Kumuã (especialistas em bahsesé), indígenas *Yepamahsã* e não indígenas em uma experiência aberta para um público que oscilou entre dez a trinta pessoas. Na experiência, os Kumuã faziam o bahsesé, os indígenas explicavam a prática às pessoas presentes no local e davam suporte aos Kumuã com cantos, execução de instrumentos e apoio aos não indígenas que iam chegando ao local. Já os não indígenas, durante a experiência, faziam relatos de seus processos de cura com a prática ali demonstrada, ou seja, um diálogo simétrico na experiência bahsesé.

O bahsesé pode ser realizado com três finalidades, atendendo às demandas apresentadas para sua prática:

O conjunto dos bahsesé pode ser distribuído (*dũhkawahtise*) em três subconjuntos distintos: *waimahsã turi wetidaresé* (interação, comunicação e troca com os *waimahsã*), *baáse bahse ekasé* (limpeza ou assepsia dos alimentos) e *mahsãya turi bahsesé wetidarese* (interação, comunicação e troca entre as pessoas). Cada um desses subconjuntos pode ser organizado em categorias menores e mais específicas. As duas primeiras estão diretamente relacionadas à organização de espaços (BARRETO et al., 2018, p. 25).

Em nossa experiência, tivemos a oportunidade de conhecer todas elas, no entanto, para receber o público, o bahsesé utilizado era o *waimahsã turi wetidaresé*, o qual, como se pode notar na citação, corresponde à *interação, comunicação e troca* com os *waimahsã*. Segundo João Paulo:

O bahsesé *waimahsã turi wetidarese* é um bahsesé de prevenção e proteção contra ataques dos *wiorã* (título de *waimahsã* donos dos luga - res) que olham, cuidam e

vigiam pelos seus waikurā (animais), yokū dūhka (vegetais) e di'ta dohka nise (componentes do solo) que vivem e habitam nos três grandes espaços: água, Terra/Floresta e ar (BARRETO et al., p. 27, 2018).

O local utilizado para a experiência Ukuse foram as dependências do Centro de Medicina Indígena Bahserikowi, onde se recebia uma redistribuição dos objetos para melhor acolher os participantes. Vale destacar que a noção de plateia também foi desconstruída, já que quando se iniciava a prática do bahsesé, as pessoas presentes no local também faziam parte efetivamente de toda a experiência, inclusive sendo convidadas a partilhar em conjunto de alguns momentos como: defumação, benzimentos, cantos e até eram convidadas a receberem o bahsesé.

Portanto, a concepção de corpo *Yepamahsã* que era disponibilizada com a prática do bahsesé dilatava a percepção de todos que estavam no local, sobretudo acolhendo a presença de quem já conhecia o espaço e a prática, mas também para aqueles que estavam experienciando pela primeira vez. Isto é, o diálogo entre arte e xamanismo era proposto nas experiências para todas as pessoas que estavam no local. Assim, a produção realizada para a execução da experiência já deixa tudo preparado para acolher a diversidade de pessoas que podiam comparecer. Esta etapa de execução teve o apoio financeiro do Edital Geral 2022: Fundo Brasil 15 anos – resistindo com quem resiste.

3. Considerações em processo

Afetados pela experiência com bahsesé retornamos aos questionamentos apontados no início deste artigo, que foram: como o diálogo entre indígena e não indígena pode acontecer na pauta sobre as práticas de xamanismo? É possível realizar práticas artísticas e xamânicas? É possível um indígena dialogar com um artista em/na cena em perspectivas voltadas ao xamanismo?

Para contemplar essas perguntas, trago as palavras do indígena *Yepamahsã* Dr. João Paulo Barreto sobre a experiência aqui apresentada:

Eu tive a oportunidade de participar, sempre com essa preocupação de colocar o maior fidelidade e a compreensão expressando através do corpo, tenho me emocionado bastante, particularmente, eu penso que é possível sim, porque a arte lidar com a manifestação daquilo que está fora do alcance da razão, o nosso conhecimento está fora do alcance da razão, como você falou está no campo da imaterialidade, no campo da metafísica, como transformar isso em algo comunicável, algo de interação, eu não tenho muita crítica em relação ao teatro e artistas, agora eu tenho uma crítica na medida que começa a folclorizar demais, isso quero trazer uma experiência muito dolorosa que todo mundo sabe, a minha

sobrinha em 2009 foi picada de cobra e o médico queria amputar e a gente entrou com proposta de que a gente pudesse fazer tratamento em conjunto com o Bahsesé, isso causou uma grande confusão, mas uma coisa me chamou muita atenção, ele dizia o seguinte: eu não vou permitir a entrada do pajé no hospital, cantando, dançando e pulando, fazendo fumaça e barulho, fazendo ritual de cura porque aqui é o lugar de doente. Falei para ele, o senhor está certo, mas o que me parece o senhor só assiste o pajé do Boi Bumbá, o pajé do boi-bumbá que faz isso, canta, dança, pula com todos aqueles aparatos, que a gente conhece e cura o boi, nós indígenas curamos o boi, a gente come o boi, ou seja, esse imaginário que é construído de forma folclorizada leva uma compreensão equivocada sobre os conhecimentos indígenas e sobre os nossos especialistas, sobretudo, quando a gente começou a funcionar O centro de medicina indígenas nós tivemos muita gente, as pessoas iam lá porque queria conhecer um pajé daquele jeito, aí quando chegava o meu pai, o meu tio sentado, perguntavam: esse é o pajé, ele é pajé mesmo? ou seja, no imaginário deles é isso. Isso reproduzido não somente via folclorização, também pesquisa, material didático, meio de comunicação da mídia. Então, quando eu digo que é decolonizar para mim é isso, quando a gente quer retomar de fato essa diferença é dialogar como estamos fazendo aqui (BARRETO et al., 2021, p. 30).

Neste sentido, do apontamento feito pelo indígena João Paulo na citação em resposta às questões aqui apresentadas destacamos a necessidade de ir ao encontro do movimento de decolonização da cena eurocentrizada, desconstruindo a ideia de folclorização que pode caracterizar os povos indígenas em tons pejorativos. Portanto, fomos ao encontro do que Walter D. Mignolo (2014) chama de gesto decolonial, mas também preocupado com aquilo que Patrice Pavis (2010) chama de pornografia etnográfica. Mignolo (2014, p. 14) salienta que gestos decoloniais são todos aqueles gestos que, de certa forma, se manifestam contra a matriz colonial contribuindo para uma construção humana em harmonia com a vida e o planeta, no qual a espécie humana faz parte de um todo. Assim, contribui para re-existência planetária de pessoas cujos valores, modo de ser, línguas, pensamentos e histórias foram inferiorizados para serem dominados.

Gestos descoloniais supostamente desfazem o epistêmico ontologia da Civilização Ocidental, mas também trabalhar para refazer um mundo em em que a dimensão imperial / colonial da Civilização Ocidental é apagada e a dimensão emancipatória é aumentada. Isso significa evitar qualquer inclinação imperial: por exemplo, a crença de que a civilização ocidental poderia partir por trás de seu lado explorador imperial e agora se envolver em uma campanha emancipatória. Gestos decoloniais, como sugerido antes, não pode ser ditado por súditos imperiais, mas deve vir da criatividade e engajamento de sujeitos (des) coloniais (MIGNOLO, 2014, p. 15, tradução nossa).

Vale destacar que o caminho para o decolonial é bastante pantanoso, pois se trata de engajamento, disposição e responsabilidade para lidar com os “sujeitos (de) coloniais” como cita Walter D. Mignolo. Neste sentido, vale destacar os alfarrábios do Patrice Pavis (2010) sobre a armadilha intercultural no campo do teatro.

No livro *A Encenação Contemporânea* (2010), Patrice Pavis salienta o perigo da armadilha intercultural, em especial pelas performances atuais que lidam com os rituais:

Caso se examinem as inúmeras práticas espetaculares – e em especial aquelas que antigamente chamavam-se tradições teatrais-, podem-se distinguir nelas elementos rituais próprios a cada contexto cultural. Na falta de conhecimentos antropológicos e linguísticos suficientes, os pesquisadores têm a tendência de reconduzir tudo a essas cerimônias e formas rituais. [...] Haverá de parecer estranho estudar o papel dos rituais nas produções teatrais e nas performances contemporâneas, visto que não se imagina que o ritual possa estar a serviço do teatro. Entretanto, depois de quarenta anos, inúmeros espetáculos inspiram-se em rituais existentes ou, ainda mais frequentemente, inventam ou parodiam os seus próprios rituais. Isso é um signo de maturidade? (PAVIS, 2010, p. 135).

Corroborando a citação do autor Patrice Pavis, trago a reflexão se realmente as Artes da Cena apresentam maturidade para a relação intercultural. No que tange à experiência aqui apresentada, houve uma entrega total de todos os integrantes, tanto indígena como não indígena, na qual, entendemos que não se tratava de um projeto específico, mas sim de projeto de vida, isto é, todos os participantes tiveram além da experiência de estar juntos, curas que marcaram a vida de cada um/a ali presente no local. Portanto, entregar-se ao desconhecido e relacionar os conhecimentos e visões cosmológicas dos diferentes mundos – do outro e do eu.

Referências

ALBERT, BRUCE. KOPENAWA, DAVI. **A Queda do Céu** – Palavras de um Xamã Yanomami. Ed. Companhia das Letras. 2015.

BARRETO, JOÃO PAULO LIMA. **Waimahsã peixes e humanos**. Editora da Universidade Federal do Amazonas. 1. Ed. Manaus, 2018.

BARRETO, JOÃO PAULO LIMA et al. **Omerõ: constituição e circulação de conhecimentos Yepamahsã (Tukano)**. Ed. Universidade Federal do Amazonas. Manaus: 2018.

BARRETO, JOÃO PAULO. (Org); GONÇALVES, Luiz Davi Vieira (Org.) ; PALANDI, V. (Org.); BARRETO, I. M. (Org.) . **Diálogos: Arte e Bahsesé** - Ukuse: Bhasé Merise. 1. ed. Manaus: Editora Mamoeiro, 2021.

ICLE, GILBERTO; HAAS MARTA. Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru. In: **Revista Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.36, p.96-115, 2019.

LANGDON, E. J. Performance e sua diversidade como Paradigma Analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. In: **Revista de antropologia Ilha**. v.8, n.1 e 2, p.163-183, 2009.

MIGNOLO, WALTER. **Looking for the Meaning of “Decolonial Gesture”**. E-misférica, vol.11, n.1, 2014. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-111-decolonial-gesture/mignolo>>. Acesso em: 02 de março de 2023.

MIRANDA, M. B. DE; FRANZONI, T. M.; HARTMANN, L.; MONTARDO, D. L.; GONÇALVES, L. D. V.; CHAMORRO, G.; JESUS, N. T. DE. Dossiê Temático II: As artes da cena dos e com os povos indígenas. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1-7, 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21953>>. Acesso em: 19 de abril de 2023.

PAVIS, PATRICE. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

A low-angle photograph of a large tree trunk and its branches, with a white text box overlaid in the center. The tree trunk is thick and textured, and the branches are spread out, creating a dense canopy of green leaves. The lighting is soft, and the overall tone is natural and serene.

13. GT MULHERES DA CENA

CENAS FEM(IN): IN/VISIBILIZADAS, IN/DESEJADAS E IN/ESPERADA

Tatiana Fernandes Viana¹

RESUMO

Enviesadas pelas práticas e teorias das artes cênicas, as teatralidades aqui propostas são experimentos para uma performance-tese de doutorado, que reportam ao feminino, à ancestralidade e ao sagrado. Os experimentos foram planejados em número de dois: o primeiro, reporta à ação *Invisibilizadas*; o segundo, que é sustento de preparação desta performer em cena, refere-se inicialmente, ao *Experimento 2 – Entarias*, composto do exercício *Mama Vieja* (entidade/personagem), do *Candombe* (Uruguai), e do exercício *Vodun da Mina*, do tambor *Jeje* (Maranhão, Brasil), ambos “estudos culturais” (CEVASCO, 2012) de tradição afro diaspórica e ancestralidade ameríndia. Nesta abertura de processo das *Cenas Fem (In) visibilizadas: Experimento 1 – Relicário*, planejado como um exercício de intervenção performática com “cortejo” dos santos católicos das mulheres de minha família, disponho algumas reflexões, atravessadas pela visualidade. Nela, esta pesquisadora prepara-se para performar a ação, que concluirá, vestida de uma grande saia rodada *porta-santo*, o *Axis mundi* (ELIADE, 2010), olhos e seios cobertos por um manto e cabelo com turbante, saindo da sala de preparação, amparada pela construção de *imago mundi* (ELIADE, 2010) e pelo imaginário (DURAND, 1997; 1998); sua ancestralidade uterina caminhando de costas, como o anjo benjaminiano (2012). Uma vez em “corporeidade” (AZEVEDO apud KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2019), o próximo passo será um cortejo com pontos de intervenção, em conversa com o público, nos quais a pesquisadora performará a invisibilidade da árvore genealógica uterina, observada na perda do sobrenome de origem materna nas descendências e no matrimônio, por apagamento paternalista. Entre ancestralidades e teatralidades, mulheres me acompanham: Conceição Evaristo (2017), Luciana Lyra (2020; 2021), Mundicarmo Ferretti (2000) e Virgínia Woolf (1978).

Palavras-Chave: Ancestralidade Invisibilizada; Intervenção Performática; Sagrado Feminino; Teatralidade Feminista.

ABSTRACT

Skewed by the theoretical practices of the performing arts, the theatricalities proposed here are experiments for a performance-doctoral thesis, which relate to the feminine, to ancestry and to the sacred. Two experiments were planned: the first relates to the *Invisibilizadas* action; the second, which supports the preparation of this performer on stage, initially refers to *Experiment 2 – Entarias*, composed of the *Mama Vieja* (entity/character) exercise, from *Candombe* (Uruguay), and the *Vodun da Mina* exercise, from the drum *Jeje* (Maranhão, Brazil), both “cultural studies” (CEVASCO, 2012) of Afro diasporic tradition and Amerindian ancestry. In this opening of the process of the *Fem (In)Visible Scenes: Experiment 1 – Reliquary*, planned as an exercise in performative intervention with a “courtship” of the Catholic saints of the women of my family, I offer some reflections, crossed by visuality. In it, this researcher prepares to perform the action, which will conclude dressed in a large round skirt, the *Axis mundi* (ELIADE, 2010), eyes and breasts covered by a mantle and hair with a turban, leaving the preparation room, supported by the construction of the *imago mundi* (ELIADE, 2010) and the imaginary (DURAND, 1997; 1998); her uterine ancestry walking backwards, like Benjamin's angel (2012). Once in “corporeity” (AZEVEDO apud KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2019), the next step will be a parade with points of intervention, in conversation with the public, in

¹ Doutoranda Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestra em Arte pelo Prof.-Artes/UFMA, Esp. em Gestão Educacional Integradora pela Faculdade Atenas Maranhense-FAMA (2012) e Graduada em Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas, pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA (2006).

which I intend to perform the invisibility of the uterine family tree, observed in the loss of my surname of maternal origin in descendants and marriage, by paternalistic deletion. Between ancestry and theatricality, women accompany me: Conceição Evaristo (2017), Luciana Lyra (2020; 2021), Mundicarmo Ferretti (2000) and Virginia Woolf (1978).

Keywords: Invisible Ancestry; Performative Intervention; Sacred Feminine; Feminist Theatricality.

1. Introdução

Proponho uma pesquisa apoiada nas práticas metodológicas e no aporte teórico das artes cênicas, no feitiço da intervenção performática em cena aberta, como uma Performance-Tese de Doutorado.

Estão planejados dois experimentos cênicos²:

O *Experimento 1 – sobre as (In) visibilizadas – O Cenas Fem(In) – Experimento Relicário* é uma performance de intervenção com cortejo dos santos católicos das mulheres de minha família. A visualidade final, após a montagem em presença do público, é a da performer vestida de uma grande saia rodada com bolsos porta-santo, turbante, venda nos olhos e manto. A evolução corporal é coreografada em uma performance processional (CRUZ, 2017), andando de costa, com pontos de conversas com o público, em que este escolhe um santo. A partir do escolhido, a performer conta a história de vida de uma integrante familiar que tinha aquele santo de devoção. Entre a procissão e as paradas, pretendo contar a história de seis membros familiares femininas, uma por geração, mãe, avó e bisavó, performando uma árvore genealógica uterina.

Este primeiro experimento é parte da série *Invisibilizadas*, que se inspira na percepção da perda do sobrenome de origem materna nas descendências e no matrimônio. O relicário, então, não é apenas o ressaltar das particularidades destas pessoas em particular, mas uma garantia de visibilidade às genealogias femininas, apagadas pelo patriarcado. Quantas mulheres já perceberam que só carregam os sobrenomes paternos?

O Segundo experimento refere-se às *Indesejadas*. O *Cenas Fem(In): Experimento 2 – Encantarias* inicia-se no exercício *Mama Vieja* (entidade/personagem do Candombe), uma manifestação tradicional do Uruguai originada na ancestralidade afro diaspórica). Nele, há uma identificação irrompível com uma Pomba Gira, a Mama Vieja, e com uma vodum da Casa das Minas (que ainda não distingui). Essa identificação tem a forma de um culto

² São exercícios da pesquisa a construção de imagens e/ou objetos pré-cena, como a árvore genealógica feminina, e as *Pachamamas*, imagem da deusa terra Amazônica, as quais (como a *Matrioska*, com uma boneca com outras dentro) remetem ao que denomino de uma genealogia uterina.

ao sagrado, que não é cristão em sua origem, mas é da esfera do popular, no Tambor de Crioula/MA-Brasil. Também, nasce no dançar de uma “personagem/personalidade” afro diaspórica do Candombe – Uruguai; o qual pratico junto à Comparsa La Brasa Lunera (RS), e em que - em certos pontos do ensaio, do “desfile” ou da gira - danço de olhos fechados, com entidades conduzindo meu corpo, em posturas e giros, como faziam as mães de santo da Casa das Minas (MA).

Embora o primeiro deles se reporte às *Invisibilizadas*, ao passo que o segundo às *Indesejadas*, ambos estão atravessados por questões do gênero feminino e embebidos na ancestralidade, no sagrado e numa atmosfera “folclórica”, por seus rituais, entidades e encantarias; ou ainda (com um pequeno ajuste teórico), nas culturas populares (por adentrar no catolicismo popular).

Assim eu imaginava. Mas, muitas concepções equivocadas construíram esta pesquisadora; entre elas, duas saltam aos olhos. A primeira: o entendimento da cultura popular como um saber não erudito, na minha concepção; sem um vínculo com as “sabedorias” cientificamente consideradas, porém com um saber superior. A segunda, a percepção do profano como um sagrado não oficial; sem um vínculo com as religiosidades oficialmente aceitas no nosso país (um Brasil de tantas intolerâncias culto-religiosas, e ou étnico-acadêmicas), mas não desvinculado com um ser superior.

Este entendimento originou-se de minha formação, com acesso restrito tanto aos Estudos Culturais (CEVASCO, 2012) quanto às Teorias do Imaginário (DURAND, 1997; 1998); principalmente, no vínculo Sagrado/Culturas Populares/Tradicionais (CANCLINI, 1997). Também, de meu contato com um retalho de manifestações religiosas populares, articuladas unicamente no viés do sincretismo religioso sociológico, antropológico e histórico; mas nada atravessado por um olhar filosófico e/ou teológico (ELIADE, 2010). Apesar de olhar as situações regionais, não deixava de me levar por lentes (ainda) eurocêntricas, ou sob um eixo imperialista estadunidense; faltava a mim observar a história “a contrapelo” (BENJAMIN, 2012), principalmente no aspecto de gênero (WOOLF, 1978; FEDERICI, 2017).

Diante disso, passei a adotar outras visões, que se entrelaçam como uma trança de raiz; e que nomeei de as *Invisibilizadas sob o sagrado*³, o *Sentindo o mito*⁴ pelo meu ser, e

³ Resumo do texto submetido à publicação no *Livro do Motim 2*, em 2022.

⁴ Atividade final entregue à disciplina Comunicação e Cultura: metodologia do imaginário, da Pós-Graduação em Comunicação – UFRGS, ministrada pela Prof. Dra. Ana Tais Martins, no 2º semestre de 2022.

em *Condicionamento Feminine*⁵. A primeira mecha desta trança, propõe um “sagrado” presente nas estruturas desta pesquisa, constituído no fio a fio de uma prática cênica de essência ritualística, fundamentando-se na noção do sagrado “ateológico”, de Mircea Eliade (2010). A segunda mecha, apanhada durante a vivência de preparação desta performer, ou seja, na minha prática cênica, assenta o mito na “Mitodologia em Arte”, de Luciana Lyra (2021, p.37), e no entendimento dos conceitos do “imaginário”, de Gilbert Durand (1997). A terceira mecha é uma (primeira) tentativa de entendimento do feminismo, ou da falta dele, em três gerações familiares de mulheres brancas oriundas de uma classe alta, decadente a partir de 1950, em suas “ocultas” conexões com Virgínia Woolf (1978).

Almejo ainda que os Estudos Culturais se façam presentes dentre as teorias decoloniais⁶ aplicadas a esta pesquisa, num anseio de validação acadêmica para as áreas da Comunicação e das Artes Cênicas.

2. Invisibilizadas sob o Sagrado

Em um exercício de condensação, relacionarei as reflexões sobre algumas questões⁷, numa tentativa de entendimento mais exploratório e dialético, do que assertivo positivista. Em minha curiosidade sobre a aceitabilidade (ou não) do experimento referido com santos católicos, ao lado de outro, com as imagens de matriz afro-ameríndia, resalto a desconstrução dos meus pontos de vista e meu reposicionamento frente ao entendimento do sagrado como pertencente a ambas (e tantas outras) manifestações de “ligação”, em um sentido real de religião.

Ao “*abrir a porta*”⁸, entendo o espaço profano como aquele sem sacralidade, e não como aquele que recebe religiosidades não-cristãs; isto é, sem a “realidade absoluta”, que

⁵ Exercício para conclusão da disciplina Seminário de Leitura em Estudos Culturais, ofertada pela Pós-Graduação em Comunicação – UFRGS, sob acompanhamento da Prof. Dra. Ana Carolina Damboriarena Escosteguy, em encaixe com a disciplina Contribuições das Teorias Feministas e Antirracistas para Regulação da Relações de Trabalho, ofertada pela Pós-Graduação em Política Social e Serviço Social – UFRGS e mediada pela Prof. Dra. Valdete Doute Severo, no 2º semestre de 2022.

⁶ No sentido de uma vivência e/ou construção cultural não eurocentrada, relacionada à violência imposta pela invasão colonial às Américas, atualmente direcionada aos termos descolonizar e contra colonial.

⁷ Problematizações direcionadas à pesquisa e ao primeiro experimento: 1- É neste espaço que quero mudar? 2- Os santos são os postes? 3- Faço um mastro? Ou eu sou o mastro? 4- “Larva” (ELIADE, 2010, p. 42) será uma prática pré ou pós porta santos? 5- Serei um mastro ou um Templo? 6- Serei um altar? 7- Como instaurar o “*tempo de origem*” (ELIADE, 2010, p. 76, grifo do autor) na performance? 8- Como retomar o itinerário percorrido por minhas antepassadas? 9- Qual o “*imitatio dei*” (ELIADE, 2010, p. 78, grifo do autor) da performance final? 10- É o porquê de “escolher” a ancestralidade como a matriz da performance? 11- O modelo de que é a saia porta santo? 12- Qual é a finalidade do mito?

⁸ Em referência ao subtítulo “Abrindo a porta para o céu”, em capítulo do *Livro do MOTIM 2*.

Mircea Eliade (2010, p. 52) delega em relação a uma realidade extra cotidiana, visto que o natural seria a presença do que é sacralizado. Trato de um outro entendimento do que é a realidade; avesso a aquele da realidade como o que nos cerca, na nossa materialidade cotidiana. A realidade absoluta, aqui colocada como a pura realidade, é aquela do íntimo com o sagrado, vivenciada durante nossa existência, por mais que não a percebamos, ainda que haja alguns espaços sacros e outros, não.

A porta que tento abrir é a do espaço sagrado da mulher, literalmente! A questão é: este centro sagrado do mundo é o mesmo para a mulher e para o homem? Ou melhor, haveria uma representação vúlrica, espiral e horizontal, do centro sagrado do mundo?

Observo uma saia rodada portando imagens de santas (Figura 1), e arrisco compreender que esta é o centro (ELIADE, 2010) material do meu mundo sagrado, como uma abertura para o espaço sagrado da minha realidade absoluta. Chamado também de “poste do céu” (ELIADE, 2010, p. 37), este representa um ponto de ligação fálica, direta e vertical do humano com o sagrado.



Figura 1. Saia Porta Santos. Saia rodada, com seis santos católicos colocados em bolsos fixados a ela.

Fonte: Tatiana Fernandes Viana [Tathy Garrett], 2022.

A saia que uso em minha performance é um espaço sacro, não apenas pela presença de iconografias católicas, mas por tornar-se um portal, no espaço profano, para o sagrado. Do mesmo modo, configura o vórtice de energia, entre o chão e o tecido, que ao girar produz um microcosmo de mundo, tal e qual nas práticas de religião afro

diaspóricas (BENY, 2011), que vivencio atualmente, entre o *Camdombe* e as entidades que se aproximam e dançam comigo e por mim. A profundidade da ação de me vestir de sacralidade é a busca de uma ponte religiosa com minhas ancestrais, mas não só isto: é sentir a certeza de que todas elas estão em mim.



Figura 2. Pachamama⁹. Mulher em posição sentada, com o rosto voltado para o ventre iluminado e preenchido de outras mulheres, em uma sequência de tons da mesma imagem, em outras posições.

Fonte: Tatiana Fernandes Viana [Tathy Garrett], 2022.

Em meio ao reflexo de dois espelhos, as trago em uma Pachamama (Figura 2), sabendo que um dia estive dentro do útero de cada uma delas... em uma “modalidade larvar de existência” (ELIADE, 2010, p. 42), numa conexão que sobrepõe a pós-morte e a pré-vida, as quais se fazem diante de uma verdade sagrada: Mulher, a porta do céu!

Convém lembrar que a função do sagrado, relacionado à criação, à medicina e à comunicação, são tarefas que foram tomadas das mãos das mulheres por governantes, religiosos e familiares masculinos. Por isso, uma aproximação das teorias feministas se faz

⁹ Representação imagética de divindade feminina latino-americana, simbolizada ora como uma mulher com um feto em seu ventre, ora como árvore da vida, ora como um pequeno sapo entalhado em madeira. Uma sincronicidade curiosa: descobri que desenhava esta deusa há mais de vinte anos, quando a reconheci em palestra da Dra. Verônica Fabrini, que discorria sobre a imagem, amplamente divulgada quando da visita do Papa Francisco a um país do território amazônico.

imprescindível. Na nossa roda de conversas, onde estão mulheres distanciadas por ao menos três gerações entre si, traremos os pensamentos de Silvia Federicci (2017), uma escritora feminista, e da britânica Virginia Woolf (1989), outra autora associada às “leituras femininas”¹⁰.

3. Reacendendo fogueiras

Emprego um sentido próprio para a relação entre mulheres e fogueiras. Não falo da fogueira como lugar de morte de tantas mulheres que resistiam contra um sistema monstruoso, com seus saberes, fazeres e seres femininos; mas de uma fogueira que significa a beleza do temido poder da criação, do cuidado e da sabedoria feminista... Que o peso das responsabilidades não caia tanto sobre nossas costas!

Penso nas palavras de Virginia Woolf, na obra *Um teto todo seu* (1928), que conheci por meio do artigo *Uma Academia Toda Nossa* (LYRA, 2020), em que a autora reclama por uma chance melhor às mulheres; que os homens abrissem a academia e que as deixassem dizer o que “lhe passa[sse] na cabeça [...] e ela escreverá um livro melhor algum dia” (LYRA, 2020, p.6). Observo que a produção de Virginia Woolf reluz sobre o “espírito humano” acomodado, na maneira como vê a sociedade, que oprime a mulher. Por isso, agrego ao desejo literário de Virginia Woolf de liberdade intelectual às mulheres, a figuração disposta logo abaixo (Figura 3), um entre tantos sentidos que possam ser despertados por ela.

¹⁰ Virginia Woolf, quanto ao rótulo que tentavam atribuir-lhe, dizia que não escrevia para mulheres, mas sobre a vida e o espírito humano. (WOOLF, 1978).



Figura 3. Liberdade. Homem estilizado em azul ciano, com as costas pesando sobre uma mulher magenta; entre as pernas deles, há um espaço em vermelho, e entre o pescoço dele e a cabeça dela, uma alusão ao vôo de uma gaivota.

Fonte: Tatiana Fernandes Viana [Tathy Garrett], 2000.

Num passado bem próximo, em 2021, eu solicitava o mesmo acolhimento a mim e minha pesquisa, de essência feminista! Trata-se de mais de um século desde a obra de Virginia Woolf, e entre desejos e empecilhos, continuamos à mercê do mesmo sistema patriarcal. Em diversos textos, Woolf¹¹ denuncia as duas maiores prisões femininas, uma da esfera do público e outra do privado, ambas motivadas por uma educação restrita ao lar (dentro dele, na melhor das situações, e para ele, na pior). A educação delas pode ser percebida como negativa, ao implicar em proibições à mulher; ou como fútil, por voltar-se às ocupações manuais e para a vida banal, mais do que para intervir nas estruturas sociais.

Falta, mesmo hoje, liberdade às mulheres. Talvez, a mulher tenha ganho as ruas, como um direito de ir e vir; talvez, tenha ganho livros, em bancos universitários; no entanto,

¹¹ Gostaria que a autora fosse conhecida por seu sobrenome materno de solteira, mas não consegui descobri-lo. Descobrir a genealogia de pessoas da Inglaterra do final do séc. XVII é bastante complicado, pois o sobrenome era, normalmente, substituído pelo do esposo ao casar-se. Todos os sobrenomes, mesmo os vindos de mulheres, originam-se, na verdade, do pai. Num exercício de genealogia, a partir de sua mãe, talvez, a autora herdasse o sobrenome Prinsep; ou Pattle, oriundo de sua avó materna; ou - indo mais longe - o Blin, da bisavó materna.

nem todas as vias intelectuais lhe são possíveis. Assim como relatado por Woolf (1978), as mulheres continuam sem tempo, estrutura e apoio financeiro e logístico para seus estudos. Elas ainda estão entre “a cruz e a caldeirinha”, ou melhor, rasgando-se (Figura 4) entre o trabalho e o lar, com uma presença masculina que insiste em dizer, mas pouco faz ou ajuda.



Figura 4. Desespero/ Repressão. Um braço masculino à esquerda; uma mulher que se reparte ao meio, ao centro; e uma mão estendida à direita, ofertando a “ajuda” paternalista.

Fonte: Tatiana Fernandes Viana [Tathy Garrett], 2021.

Elas eram do lar... Eu? dos palcos e das ruas!

4. Descobrindo o mito

Proponho fazer um micro¹² estudo cultural, ao modo de Maria Elisa (CEVASCO, 2012), para que a contínua, articulada e sistemática destruição de nossa essência não perdue por mais tantos séculos.

¹² Lembrando que entre o espaço-tempo das obras de Virginia Woolf e a visão de Maria Elisa Cevasco, destacam-se as descolonidades feministas, que aportam a realização de escrituras, distintas da autobiografia, que não cogita “botar fogo na senzala” (EVARISTO, 2017a; 2017b). Contudo, uma escrita antirracista não era sequer imaginada por Woolf, refletindo, assim, um tipo específico de feminismo, o branco e de classe alta londrina.

Não pesquiso um “objeto de pesquisa”, mas sou uma sujeita em pesquisa, de cujas ações se formarão o corpo de uma performance-tese, que une dois experimentos cênicos, atravessados por ancestralidades, em seus rituais (FERRETTI, S. 2002), entidades, em suas manifestações, e encantarias (FERRETTI, M. 2000) maranhenses, paraenses e gaúchas – locais de plantio de um pedaço de minha alma.

Minha intenção é performar uma árvore genealógica uterina (Figura 2), ressaltando a perda do sobrenome de origem materna no matrimônio e nas descendências. Em paradas narrativas, pretendo contar a história de membros familiares femininas, uma por geração: a mãe - Maria das Graças *Ferro*; a avó – Maria José *Barbosa*; a bisavó, *Amélia de Carvalho*; a trisavó, Maria não sei de quê e a tataravó que foi “caçada a cachorra”, representando a ascendência de mulheres da comunidade indígena da região de Chapadinha (MA). O “caçada a cachorra” significa que ela foi sequestrada pelo meu tetravô, de origem portuguesa: com o auxílio de cachorros, ele a trouxe para a cidade, a fim de tomá-la como esposa; o que gera em mim uma grande revolta. Sei também que minha bisavó fazia pastas de cura do câncer de pele, mas, não havendo registros, isso se perdeu e não foi considerado uma sabedoria, a ser passada de geração em geração. Assim, objetivo um reencontro ancestral, com um olhar no passado e o corpo arrastado para o futuro (BENJAMIN, 2012a).

O Experimento 1 - *Relicário* não se refere apenas a ressaltar as particularidades destas mulheres, mas à tentativa de dar visibilidade à genealogia, apagada pelo patriarcado. Quantas mulheres percebem que só carregam os nomes paternos? No primeiro semestre de atividades práticas e intelectuais, inspiradas pelas disciplinas frequentadas no doutorado e por atividades dos coletivos artísticos e do grupo de pesquisa, senti a necessidade de criar uma preparação para a intervenção. A montagem da cena – no sentido de vestir-me de ancestralidade - mostrou-se, além de uma ação pré-cena, ou mesmo de cena, um “ritual” fundamental para a conexão com minha ancestralidade, dotando de sentido as falas, as ações e mesmo os silêncios e sonoridades da cena.

No exercício *Experimento 1 - Relicário* (Figura 5) trabalhado naquele semestre, o estudo do imaginário (DURAND, 1997; 1998) e o entendimento do sagrado (ELIADE, 2010) foram generosos alicerces. No entanto, fui arrebatada em minha essência emocional durante o debruçar “intelectual” em Wunenburger (2022). No tempo de leitura, no espaço de estudo, com folhas e canetas; entre os dedos e os olhos, descobri uma sensação para

além de compreender o sentido do mito... Verdadeiramente, o senti, acompanhado do marejar dos olhos e do irisar dos pelos.¹³



Figura 5. Exercício *Relicário em Reminiscência*. Sequência fotográfica em retrospectiva temporal: da última Maria até o pedido de licença.

Fonte: Tatiana Fernandes Viana [Tathy Garrett], 2022.

¹³ Por isso é que é deste mito, com material para mais sete semestres e meio (e, certamente, uma performance-tese), que trato nestas linhas.



Figura 6. Amarração! Possessão? Dois momentos de desenvolvimento da cena: amarrando um tecido formando uma saia, e girando a saia, com as santas amarradas.

Fonte: Tatiana Fernandes Viana [Tathy Onianê], 2022.

Nesta primeira etapa de minha pesquisa, a narrativa mítica deste exercício artístico (Figura 6), um experimento em construção, não está plenamente localizada no "meu" sujeito histórico. Contudo, é por meio dele que “[...] o sujeito se torna plenamente sujeito, como se a história lhe fosse endereçada, como se ele tivesse a missão, a vocação de trazê-la à palavra” (WUNENBURGER, 2022, p.13).

As sincronicidades trazem à tona as narrativas! As reminiscências começaram pelos estudos de “festas ligadas à fé”¹⁴, pelas lembranças de desenhos, “queixas e causos” de mãe, e pelas viagens-visitas-entrevistas às tias; ao passo que a “coincidências” também foram disparadoras: numa conversa de casal, coloca-se uma idéia e fala-se de um sonho; uma pessoa convida para um grupo de dança tradicional e, dançando, o arquétipo se manifesta... Tudo, na esfera de um ego transcendental, é captado pelo corpo em conexão mítica.

5. Sentindo o mito

Cinco *schèmes* foram percebidos corporalmente durante as reuniões do grupo de *Camdombe*; além da sensação de “dever cumprido”, ao apresentar o exercício (Figuras 5 e 6) de forma presencial na disciplina do PPGAC/UFRGS e na exposição oral a partir do vídeo, nos eventos acadêmicos *O Levante/UERJ* (em outubro) e Reunião ABRACE/UFAC (em novembro).

No primeiro caso, me aproximei do grupo e, quando cheguei, ouvi o toque do tambor e balancei os ombros. Três meses depois, me disseram que essa era uma “marca” de que eu seria a Mama Vieja. Durante a evolução dos ensaios e do cortejo (CRUZ, 2017), tive um ímpeto de emitir um som característico de Pomba-Gira; a necessidade de verbalizá-lo era mais forte que qualquer ímpeto de freia-lo, sempre associado a uma métrica. Depois, descobri ser referente a esta força feminina. Também, ímpetos de giros disparavam durante as batidas mais rápidas do tambor, que pensei estarem associadas a uma dança do catolicismo popular do Maranhão, o Tambor de Crioula, ou à imagem de baiana, do Carnaval. Então, durante uma reunião após o ensaio, durante o giro, outro *schème* apareceu: coloquei uma mão segurando a nuca e outra as costas, girando, não por minha vontade, um pouco curvada e com momentos de perda de consciência. A última foi um movimento involuntário, meio que empurrando o ar com as mãos, ao mexer os cotovelos, seguido de um remexido de tronco.

¹⁴ Por volta de 2002, estudando para ser monitora em uma casa de cultura, tive acesso aos conceitos e às imagens das integrantes da casa de culto Jeje (PEREIRA, 1979; 1997). Bolsista em 2004, tive a oportunidade de participar de um festejo popular, referente à terceira trindade do catolicismo, na Casa das Minas, visita na qual mentalizei pedido de licença para o contato com as ancestralidades.

Ricoeur e Durand afirmam que “O mito é uma forma redundante do imaginário que age por impregnação e não por decomposição, por compreensão global e não por explicação progressiva” (RICOEUR; DURAND apud WUNENBURGER, 2022, p. 7). Posso garantir que nunca havia tido contato com as posturas das mãos na nuca e nas costas, nem com os gestos do último schème percebido. Em busca destas posturas no candomblé e na umbanda, não encontrei tal descrição. Contudo, não “sai de minha cabeça” que a mãe de santo da casa de *voduns* só dança “atuada”. No entanto, ao tratar do imaginário mítico, o que aflorou foi o arquétipo de mulher alegre-fértil-sábia! Como descreve Wunenburger:

A existência de uma espécie de código genético interno, independente da aleatoriedade incidental, das variações contextuais, torna-se o único modo de discriminar a narração mítica da simples fabulação cujo núcleo de significação é externo (no caso das lendas, de uma grande parte da invenção romanesca). Neste caso, os motivos externos de uma história não podem explicar por si sós nem a configuração nem mesmo a receptividade do mito (WUNENBURGER, 2022, p. 7).

6. Reflexões finais: amarrando pensamentos

O imaginário mítico, visibilizado por meio do meu corpo em movimento, é explanado pelo público, quando dizem como eu danço “lindo”. Alguns perguntam de que quilombo eu sou. Outros, apenas fixam o olhar em meus “gestos”, como quem diz: - “Ela é uma de nós”, ou, - “Ela está com...”! Sempre respondo que não danço sozinha, que estou acompanhada, por entidades e encantarias, para as religiões banto, nagô e/ou jeje, ou arquétipos em mitemas, para os estudiosos das metodologias do imaginário.

A aproximação a um verdadeiro sentido de mito aconteceu comigo na esfera do vivencial. O que antes nesta pesquisa era concebido como associado às imagens das santas (pela força de cada imagem isoladas ou mesmo na potência de seu conjunto), pulverizou-se em um “dessentido”¹⁵ do religioso, seja como estética ou narrativa de minha história familiar.

Contudo, estas inquietações do meu mundo, externo e interno, não estão na “natureza” do verdadeiro “sentido do mito”, e nem são ações desta sujeita, mitopoética que sou, e que envereda pelo mundo do imaginário... Se o imaginário acontece em um plano paralelo ao racional e ao onírico, não assenta sua existência nem no pensamento, nem no

¹⁵ Não estou mencionando que estes fatos não sejam importantes na esfera artística, ou que as santas não me sejam caras em minha fé.

corpo, apesar de manifestar indícios na matéria, como reflexos, nos “*schèmes*” (WUNENBURGER, 2022, p. 16).

Referências

AZEVEDO, SÔNIA. Corporeidade (verbetes). In: KOUDELA, Ingrid; ALMEIDA JUNIOR, José (coord.). **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BENJAMIN, WALTER. **O Anjo da História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CANCLINI, NESTOR. **Cultura Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.

CEVASCO, MARIA ELISA. **Dez Lições: sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2012.

CRUZ, CARLOS E. M. V. **Procissão de Tempo: performance procissional e drama social de um candomblé banto**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2017.

DURAND, GILBERT. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

_____. **O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ELIADE, MIRCEA. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes 2010.

EVARISTO, CONCEIÇÃO. Destaque Conceição Evaristo. **Revista Conexão Literatura**, p. 5-10, nº 24, 2017a. Disponível em: <<http://www.revistaconexaoliteratura.com.br/2017/10/entrevista-com-conceicao-evaristo.html>>. Acesso em: 20 de março de 2023.

_____. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2017b.

FEDERICI, SILVIA. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERRETTI, MUNDICARMO. **Maranhão encantado: encantaria maranhense e outras histórias**. São Luís: UEMA, 2000.

FERRETTI, SERGIO. (org.) **Tambor de Crioula: ritual e espetáculo**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

LYRA, LUCIANA. Uma academia toda nossa. **Da Pesquisa**. v15 esp., 2020.

_____. (org.) **Livro do Motim**. Jundiá: Paco Editorial, 2021.

PEREIRA, N.; SANTOS, C; OLIVEIRA, L. (org.) **Memória de velhos**: depoimentos. vl.1. São Luís: LITHOGRAF, 1997.

PEREIRA, NUNES. **A Casa das Minas**: culto de voduns Jeje no Maranhão. Petrópolis: Vozes, 1979.

RUFINO, LUIZ. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

WUNENBURGER, JEAN-JACQUES. O sentido do Mito. **Esferas**. Trad. Ana Taís Martins. Ano1 2, v2, nº24, 2022.

WOOLF, VIRGINIA. **O diário de Virginia Woolf**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PROVOCANDO GÊNERO NA CRIAÇÃO CÊNICA EM COLABORAÇÃO: CONTRIBUIÇÕES FEMINISTAS PARA OS PROCESSOS COLABORATIVOS DO TEATRO DE GRUPO

Lúcia Regina Vieira Romano¹

RESUMO

No artigo, apresentamos a problematização dos papéis de gênero, interseccionados a classe social e a raça, como caminho para refletirmos sobre as dinâmicas criativas em processos coletivos nas artes cênicas. Partimos do levantamento sobre espaços exclusivos identificados com a classe de mulheres, observando a seguir qual sentido podem adquirir na constituição de políticas de equidade na criação em teatro, em casos de estudo da cena atual nacional e internacional. Assim, perguntamos de que maneira a lente de gênero e o protagonismo feminino podem causar mutações nas formas de produzir materialmente a cena, assim como nas atividades e dinâmicas de interação que qualificam o processo; nas escolhas de elementos expressivos significativos e na potencialização de modalidades de comunicação e fruição. No texto, serão cruzadas as reflexões de Silvia Federici (2022), Frigga Haug (1992) e Gerda Verden-Zoller e Humberto Maturana (2011), em busca de condutas e disponibilidades inspiradas nas culturas neo-matristicas. O que enseja trabalhar exclusivamente com coletivos de mulheres? Quais invenções da cena emergem em agrupamentos que cultivam a sororidade? Se reconfigura, de algum modo, a lógica disseminada dos processos colaborativos, tão característicos da criação cênica contemporânea no Brasil?

Palavras-Chaves: Teatro e Feminismo Interseccional; Criação Contemporânea, Processo Colaborativo, Política Dos Comuns.

A organização de espaços exclusivos de mulheres foi um marco no feminismo internacional dos anos 1960/70. Nos chamados grupos de "despertar da consciência" (MOORE, ROSS-VALLIERE, 1979), as participantes partilhavam experiências pessoais apenas entre mulheres, numa atmosfera de segurança que favorecia tanto a revelação das intimidades, quanto o reconhecimento de si mesmas nas histórias das outras. Semelhanças encontradas e diferenças singulares reconhecidas, era possível compreender os relatos, em seus conflitos e impasses, não apenas como eventos individualizados e localizados, mas sim aspectos de um fenômeno coletivo e social, cuja marca de distinção diante dos demais eventos residia no fato de serem mulheres que protagonizavam aquelas narrativas. Em geral, eram experiências marcadas por violência, exclusão e desvalidação, de tal maneira que os espaços exclusivos representaram também territórios de proteção, em

¹ Docente no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - IA/Unesp (SP). Atriz fundadora dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, atua como intérprete e proponente na Cia Livre. Bacharel em Teoria do Teatro pela ECA-USP, Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Doutora em Artes Cênicas pela ECA-USP. Co-coordenadora do GT Mulheres da Cena, da Abrace, e coordenadora do Grupo de Pesquisa Poéticas Atorais (CNPq).

relação a um poder dominante, identificado como masculino, e teorizado pelo conceito de patriarcado.

Em espaços dessa natureza, as questões de gênero - que não dizem respeito apenas às mulheres, mas são um tipo de inscrição no corpo de valores morais e hierarquias sociais, atribuídas segundo o sexo de nascimento e que orientam os comportamentos das pessoas de *todos os gêneros* - são trazidas à tona, rompendo um acordo simbólico e cultural, de caráter ideológico, que naturaliza a diferença entre os viventes e autoriza a composição de assimetrias. Uma vez que os homens estão conscientemente excluídos dos espaços ginocêntricos, as categorias identitárias tidas como naturais podem ser movidas de sua posição "normalizada", franqueada há muito pela prática social. Ali, percebe-se que as questões de gênero dialogam com outras questões, como definem Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015), "[...] questões afiadas sobre direitos humanos, injustiça econômica global, mudança ambiental, relações intergeracionais, violência (tanto em âmbito militar quanto esfera pessoal) e condições para um bem viver" (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 26), que também podem ser acolhidas nos espaços exclusivos.

Fossem histórias de dor ou de prazer, de violência ou abandono, num grupo de despertar de consciência, como os que se multiplicaram no início da segunda onda feminista, os relatos eram elementos chave para um questionamento das estruturas: nutridos por experiências múltiplas, encontravam coesão no fato de derivarem de constrangimentos que atingiam de maneira específica a classe de mulheres.

Um aspecto da situação da classe de mulheres criticada nos grupos exclusivos é a separação cultural entre as esferas pública e privada. Historicamente, na trajetória das sociedades europeias, inventoras de uma ideologia que passou a ser ditada a outras sociedades territorialmente distantes, por meio do projeto colonial, foi legado às mulheres o trabalho de cuidado do lar e dos filhos, cuja administração deveria ser mantida na dimensão do privado. Em contraponto, caberia aos homens a circulação na esfera pública, onde estavam autorizados a estabelecer relações interpessoais e comerciais, liderando politicamente a coletividade, tomando decisões por si e em nome dos outros e recebendo louros e remuneração por suas ações. A divisão do trabalho segundo os gêneros, que determinou a divisão sexual do espaço, reflete a condensação bem sucedida de uma diferença construída socialmente, que veio a definir dimensões que vão muito além do que pode ser considerado "atividade econômica", entre outros, as responsabilidades, a natureza dos vínculos entre pessoas e o uso do tempo.

Daí o nascedouro, nesses grupos de mulheres dos anos 1960, da máxima que serviu como *slogan* das ações de intervenção social derivadas dessa consciência despertada pela partilha entre comuns: "O pessoal é político", escreve em 1969 a ativista Carol Hanisch a respeito dos grupos que conheceu ou integrou nos Estados Unidos, defendendo que "[...] problemas pessoais são problemas políticos. Não há soluções pessoais desta vez. Só há ação coletiva para uma solução coletiva." (HANISCH, 1969, p. 2). Para Hanisch, as mulheres consideradas "apolíticas" são bastante efetivas na luta, tão logo percebiam suas razões íntimas para entrarem em ação numa coletividade em que se reconhecem. Ou seja, ali nascia uma compreensão, que expressa uma mistura entre pertencimento e autonomia, e que emerge da integração à classe de mulheres. A liberdade de direito torna-se liberdade de fato se nas relações privadas, no seio da família, for erradicada a tirania do pai-esposo. Assim, também nas relações públicas, a liberdade emergirá quando for erradicado o pai-estado. Eleni Varikas, pesquisadora francesa que se destaca em estudos na área de ciência política, em diálogo com gênero, escreve sobre a força subversiva contida nessa percepção:

Como fim (e não condição prévia) da cidadania, a autonomia dos cidadãos exigia uma nova definição do conteúdo da liberdade privada, sem a qual a liberdade política era uma palavra vã. É a esta intuição preciosa que remonta o questionamento radical da família moderna, que freqüentemente acompanhou a crítica da democracia real em nome da utopia democrática (VARIKAS, 1996, p. 3).

Nos termos de Varikas, a democracia real deve ser vivida já no seio da família, para que se constitua igualdade na dimensão da política representativa: embora mais visível, o jogo de forças da política tradicional, partidária, não é mais mobilizadora que as relações de poder nos espaços de intimidade. O privado é lugar privilegiado do político, porque ali as estruturas de poder e desigualdade estão mais profundas e silenciosas; o que não exclui as mulheres da macropolítica; contudo, a vida pública deve ser ocupada politicamente por elas, desde que se mantenha certa desfamiliaridade com o partidarismo e a negociata institucional, evitando a cooptação (VARIKAS, 1996). Daí a frase de Hanish "o pessoal é político" coadunar com a análise de Varikas e, logo, demarcar uma postura: manter-se na política, mas longe dela, compondo um conjunto de mulheres que não é *como o mundo*, mas que olha esse mundo com derrisão.

No colo dos grupos só de mulheres, portanto, essa autonomia divergente pôde ser exercitada. Ali, foi inaugurado um novo modelo de *communitas*², onde a assimetria entre homens e mulheres era alvo. Dali, resultou também uma nova economia, regida pelo ponto de vista delas; dali emergiu o valor das práticas de cuidado e de afeto.

O modelo do espaço exclusivo, inspirado também pelas mudanças nos feminismos, migrou para os espaços de criação artística, a exemplo dos territórios físicos criados só para elas e das ações de incentivo ao encontro, ao protagonismo feminino e ao fortalecimento de uma linguagem da mulher e feminista. Uma das ações memoráveis foi a *Womanhouse*, de 1971, de Judy Chicago e Miriam Schapiro; projeto pedagógico norte-americano gestado no The California Institute of the Arts. Assim como em outros casos assemelhados, na *Womanhouse* o fechamento ao diferente promovia a abertura à sororidade, termo que, a partir dos movimentos de mulheres e estudos feministas, veio definir essa irmandade entre elas, além de demonstrar uma outra faceta dos "Comuns", ou no sentido de Silvia Federici (2018), de sociedade cooperativa.

Sororidade traduz o entendimento sobre a necessidade de aliança entre as mulheres; é uma constatação política e afetiva que, mais uma vez, entrelaça aspectos variados da convivialidade, que vão desde a criação de oportunidades de troca material, até a transformação gradual das consciências, visando a amplificação das vozes individuais, para a escuta e expressão de uma voz coletiva. Porém, cabe frisar, a sororidade não é um laço "natural", mas a superação das rivalidades, que desafia o estereótipo da desconfiança entre mulheres e convida a uma escolha política de aliança que atravesse, corrompa as dicotomias. Assim, é uma construção que não pode ser universalizante, e deve ser interseccional, percebendo a necessidade de encontros que compreendem uma multiplicidade de formas de ser mulher, as quais também indicam a continuidade do jogo de privilégios e desamparos sociais, mesmo entre pessoas identificadas com o gênero feminino.

A sororidade, como síntese de um tipo de empatia possível em coletivos de mulheres, também não é a promessa de uma convivência pacífica, tampouco de uma partilha restrita aos nobres sentimentos. A escritora e pesquisadora na área de Letras, Vilma Piedade (2017), ciente do proselitismo branco associado à palavra, descreve a

² Adotamos o termo *communitas* inspirado na definição de Victor Turner (1974), a fim de localizar um tipo de reunião grupal que não está sedimentada na estrutura, ou no território, mas na interação entre pessoas.

dororidade, que define a prática de resistência das mulheres negras, a partir do entendimento de um comum constituído no apoio entre pessoas que vivem as opressões de gênero, raça e classe interseccionadas. A dororidade, então, questiona a universalidade da sororidade e a aprofunda, reclamando atenção à luta anti-racista e às marcas da experiência de dor e subalternização dos corpos negros, que devem compor as preocupações das redes de apoio às mulheres.

Termos como sororidade e dororidade, embora apontem para uma noção de democracia, vale ressaltar, são resistentes à dinâmica de representatividade política; o que significa, no sentido da organização de uma coletividade, a recusa ampla das formas de exercício de poder, inclusive, da modalidade proposta pelas democracias modernas. O que se critica, entretanto, não é a noção de um governo de participação cidadã, que embasa os ideais democráticos, mas sim a limitação da representatividade, que é regulada pela necessidade de consenso e corrompida pela desigualdade entre as pessoas, ainda vigente na diferença de acesso aos espaços de expressão na sociedade. Daí que nas democracias hoje em vigor, para chegarmos a uma coalizão, fundamental para a constituição da maioria, seguimos complacentes às sistemáticas de dominação e exclusão, e ao silenciamento tácito das dissidências.

Mas, o que poderia superar as deficiências desse projeto democrático em crise que, justificando-se em nome de acordos de boa convivência, perdeu em autonomia e justiça? Pensando em termos dos Comuns, seria premente um esforço de escuta continuada, porque o princípio do comum deve prevalecer ao de maioria, mesmo que isso "atrase" a solução dos conflitos. Em termos econômicos, é provável que a retomada do sentido forte de democracia implique na revisão da maneira como são distribuídas as obrigações e as benesses, ou em outros termos, como a ordem econômica se sobrepôs às políticas de direitos e à perspectiva de equidade, desde que democracia e capitalismo se tornaram estrategicamente aliados.

1. Como se estendem essas discussões para a criação teatral?

Essas discussões, instigantes e amplas, parecem distantes de uma reflexão sobre as formas de trabalho nos processos de criação teatrais. No entanto, assim como na sociedade a largo, os processos criativos na cena organizam-se em sistemas de produção e em modelos de interação e formas de cooperação. São, portanto, pequenas células

sociais, onde são exercidas relações de convivência e intensas negociações políticas e econômicas. Assim, envolvem disputas simbólicas e estruturas hierárquicas, mesmo quando operam em nome de uma governança não-autoritária, o que é de se esperar de coletividades voltadas para a geração de obras artísticas.

Isso quer dizer que mulheres e homens que atuam no meio teatral, sejam profissionais ou não, são atrizes e atores (com o perdão da associação) políticos e econômicos, ainda que estejam reunidos por um projeto artístico, cuja finalidade maior pareça ser "meramente estética". Da mesma maneira, práticas de criação são programas políticos, quer dizer, organizam a vida naquela comunidade, onde é fundamental a negociação para que se atinja o interesse comum: a inexistência de um Estado não extrai desses coletivos, em escala própria, uma rede de sociabilidade que precisa dialogar para fazer escolhas (de procedimentos, de orçamentos etc), as quais determinarão o sucesso ou a falência de suas propostas.

Nesse sentido, dentre os variados modelos políticos em exercício na prática teatral, um dos formatos de coletivismo mais disseminado na cena brasileira contemporânea é o modelo colaborativo de criação. De invenção recente no cenário teatral, a chamada criação colaborativa - com relações produtivas singulares - está relacionada aos grupos teatrais surgidos a partir dos anos 1980/90, voltados para a criação de obras cênicas de pesquisa de linguagem, desenvolvidas em grupo e de forma continuada. Embora sua orientação seja refratária a um tipo de gestão que apenas contrata equipe e elenco para a criação de uma obra, como fazem coletivos de vocação mais comercial, ou voltados ao entretenimento, os grupos em atividade no final da década passada também operavam numa economia de mercado. Essa contradição entre a preocupação com a pesquisa e a autonomia criativa, por um lado, e a sobrevivência diante das regras empresariais de mercado, com vistas ao sustento mínimo das atividades criativas por uma equipe de profissionais, por outro, não seriam facilmente resolvidas.

O dramaturgo Luís Alberto de Abreu (2003) e o encenador Antônio Araújo (2009) avaliam o colaborativo como um afastamento do modelo de criação coletiva, a ele anterior, em que as funções criativas estavam menos determinadas; porém sustentam o novo formato como democrático e auto-gestionado. No colaborativo, lembra Stela Fischer (2003), as funções de direção e dramaturgia são pilares bem definidos, ainda que o coletivo participe na criação das cenas e das partes textuais.

O modelo colaborativo guarda, dessa maneira, semelhanças com grupos nomeados em inglês pelo termo "devising theatre"³, que designa não apenas a distribuição das posições decisórias numa situação mais isonômica, como também a formulação de outras modalidades de processo, que resultam em obras mais "abertas" à interpretação do público, confluindo para uma noção de "espectador/a participante", que necessita elaborar o material, ao invés de recebê-lo passivamente. Ao lado disso, nos processos colaborativos nacionais, não raro são proporcionadas ocasiões em que o percurso em desenvolvimento é compartilhado, ou como escreve Silvia Fernandes, "Na verdade, os próprios processos desdobram-se em mecanismos recidivos de intervenção direta na realidade e funcionam como microcriações dentro de um projeto maior de trabalho" (FERNANDES, 2013, p. 411). Nos dois casos, é possível dizer que a horizontalidade tende a se estender também para a relação entre palco e plateia.

Entretanto, aparecem nos processos colaborativos dilemas na formação do consenso, que de certo modo espelham os desafios da democracia representativa. A atriz e pesquisadora Miriam Rinaldi (2006), atuante em São Paulo, pontua que a autoria é um ponto de tensão nesses processos, e que precisaria ser trabalhado, na situação ideal, pelo coletivo. No entanto, a autora relata, cabe aos atores e atrizes uma participação intensificada - por meio de *workshops* - no levantamento de materiais (a partir de produções pessoais e de um ponto de vista individual), mas nem sempre no desenvolvimento e execução desses materiais perante o público. Nas palavras de Miriam Rinaldi: "[...] é preciso reconhecer que a autoria no processo colaborativo está localizada numa zona de fronteira, de acordos delicados e tensos, pois tenta lidar com as exigências do coletivo, ao mesmo tempo que reclama o reconhecimento individual." (RINALDI, 2006, p. 136).

³ Segundo Banks (2018): "The historical shift to the term devising (a word which emerges into increasingly widespread usage in Canada, England, and the United States in the 1990s) marks an apparent practical shift away from overt emphasis on the perceived political potential of communitarian collaborative practices, to a more emphatically aesthetic emphasis on the generation of new work, irrespective of the politics of group dynamic. Devising, simply put, seems to lean toward some version of creation *ex nihilo*, and away from a concern with ideologies of group practice. (Syssoyeva and Proudfit 8)" (BANKS, 2018, p. 17-18). No original: "A mudança histórica do termo concepção (uma palavra que emerge em uso cada vez mais difundido no Canadá, Inglaterra e Estados Unidos na década de 1990) marca uma aparente mudança prática, da percebida ênfase aberta no potencial político de práticas colaborativas comunitárias, para uma ênfase mais enfaticamente estética na geração de novos trabalhos, independentemente da política da dinâmica de grupo. Devising, simplesmente, parece se inclinar para alguma versão da criação *ex nihilo* e longe de uma preocupação com ideologias de prática de grupo. (Syssoyeva e Proudfit 8)" (BANKS, 2018, p. 17-18). O termo, contudo, também é usado como sinônimo para "collaborative creation", opção que adotamos aqui, por considerarmos ineficaz, no contexto atual, o dualismo de oposição entre investigação de linguagem e engajamento político.

Essa zona de fronteira, forjada no processo, pode-se acrescentar, tende a ser dissolvida quando as apresentações têm início: caberia concordar que a resultante é que se esmaeça, no espetáculo apresentado, o "[...] intrincado percurso social e artístico que o precedeu." (FERNANDES, 2013, p. 413). O reconhecimento público da autoralidade, no caso do/a encenador/a, se dá no diálogo entre elementos e portanto, na impressão de totalidade. Nisto consta, inclusive, sua responsabilidade de fechamento da composição final. Para atores e atrizes, de outro modo tal reconhecimento se dá na percepção que a plateia tem de cada figura, que por mais que seja constituída por um cotidiano criativo grupal, é sempre vista como um corpo uno e, não raro, individuado. É notável, então, uma nova produção de assimetrias, em que pesam os valores dados ao todo e à parte.

2. A lente de gênero no processo criativo em teatro

É reconhecido o mérito do processo colaborativo na ampliação da noção de dramaturgia, assim como na invenção de metodologias de criação e de modalidades de compartilhamento do processo; conquistas que consideram de modo ativo a recepção (o que revê modelos de sociabilidade) e resvalam em potencialidades políticas importantes (BARONE, 2011). De que maneira se modificariam tais relações, se pensarmos a proposta colaborativa aliada à consciência feminista? Este seria um espaço exclusivo, composto apenas por mulheres? De acordo com Priscila de Azevedo Souza Mesquita, pesquisadora e professora de teatro sediada em Florianópolis, o colaborativo ajusta-se bem a um processo realizado por um grupo de mulheres, permitindo a exploração dos materiais de seu interesse, inclusive, das temáticas ligadas ao feminismo; em especial, por encaminhar a autoria das participantes na dramaturgia. A ausência da autoridade masculina, conforme o processo vivenciado por Mesquita, em parceria com Rosemeire Silva e Lisa Brito, abriu caminho para a "As especificidades do mundo feminino e a subjetividade da mulher [...]" (MESQUITA, 2010, p. 2); ao passo que a experimentação de múltiplas funções pelas integrantes do grupo, composto só por mulheres, numa processualidade compartilhada, ampliou a liberdade delas.

De outro ponto de vista, na análise da pesquisadora e artista de teatro neozelandesa Hannah Banks, a criação colaborativa não tem sido suficiente para a revisão do sexismo estrutural do meio teatral neozelandês, onde atua como atriz, produtora e dramaturga, uma vez que continuam sendo destacados, nos meios de divulgação e na crítica especializada,

os nomes masculinos da ficha técnica, independentemente das funções que desempenhem. No contexto da Nova Zelândia, que têm forte presença do teatro europeu - de "estilo colonial" (BANKS, 2018, p. 15), como enfatiza a autora -, a criação colaborativa é essencialmente um tipo contemporâneo de criação grupal que se opõe às formas de teatro comercial. Da dinâmica de relações políticas, interna e externamente ao grupo, resulta seu sustentáculo ético e estético.

Daí ser uma demonstração de fraqueza do modelo colaborativo analisado por Banks (2018) não operar em oposição ao apagamento da autoria das mulheres dentro da sala de ensaios e, ato contínuo, fora dela. Em contraponto, a autora sugere que esse objetivo deve ser colocado entre as "Regras Básicas" (Ground Rules) que o grupo estabelece, logo no princípio do processo criativo e que, como um disparador, sagrado em um manifesto escrito, deve guiar todos os procedimentos adotados a seguir. Além de impedir o recuo ao sexismo, essa medida serve para lembrar a todos e todas da necessidade de recusarem os binarismos que, em múltiplas formas, rondam a criação teatral, conforme propaga o feminismo pós-estruturalista. Em suas palavras:

O feminismo pós-estruturalista é uma abordagem útil, pois ajuda a pesquisa a examinar os processos de criação, concentrando-se na importância de como algo é produzido. Uma abordagem feminista pós-estruturalista permitiu a mim e às minhas colaboradoras criticar e questionar quaisquer estruturas subjacentes ou binárias que existissem em nossa sala de ensaio (BANKS, 2018, p. 34-35, tradução nossa)⁴.

A ênfase na perspectiva feminista, que Banks (2018) defende, visa combater a cegueira de gênero no modo de criação colaborativo. Por sua vez, o recurso à corrente pós-estruturalista justifica-se no interesse de desvincular a luta das mulheres de toda ideia de gênero que não seja fluida, fragmentária e consciente das construções performativas presentes nos discursos expressos na divisão social de gênero, e que sustentam o binarismo e a assimetria. Para ela, essa fluidez da categoria mulher se assenta melhor nos tempos atuais, quando se articulam as variadas mulheridades; um estado de circulação contínua de forças que também ocorre nas inter-relações num processo colaborativo de hoje. Complementarmente, nesse espaço comum identificado com valores não-sexistas, a dinâmica de poder se descola da disputa pelo prestígio público, ganhando sentido na

⁴ No original: "Post-structural feminism is a useful approach as it assists the research in examining devising processes by focusing on the importance of how something is produced. A post-structural feminist approach enabled my collaborators and I to critique and question any underlying structures or binaries that existed in our rehearsal room."

dimensão do crescimento coletivo: do substantivo "poder", passamos para o verbo "empoderar".

3. Propostas de Comuns “neo-matristico” e o processo colaborativo

"Empoderamento", termo que vimos ser adotado também pela lógica neoliberal, reforçando a busca por empreendedorismo e sucesso social, para Banks (2018) carrega sentido oposto: "empoderar" se refere exclusivamente às práticas que conduzem ao pertencimento, ao apoio mútuo e ao crescimento conjunto. Ultrapassa, desse modo, a (também necessárias) liberdade e emancipação individuais, a fim de alcançar uma disposição participativa, com base na reciprocidade e no compartilhamento amplo de informações, de recursos materiais e quaisquer outros elementos que, mesmo simbolicamente, levem à ampliação das possibilidades de decidir dentro da coletividade (KLEBA, WENDAUSEN, 2009). Mais uma vez, voltamos à inspiração da sororidade, revista pelos feminismos negros, que radicalizam a noção de que a consciência crítica sobre a posição subordinada de uma pessoa, que abre as vias de transformação das condições socioculturais dessa opressão, não pode excluir ou alienar as demais (BERTH, 2019).

É também o que insiste a socióloga e filósofa alemã Frigga Haug (1992), para quem os desenhos do pensamento e das ações (de direcionamento feminista) devem sempre ser coletivos. Ainda que na área teatral o que Haug nomeia de “trabalho-da-memória” seja pouco conhecido, ele pode ser operativo para a composição de uma sistemática de colaborações, logrando uma fusão das dimensões pessoal e política, bem como artística e social. Segundo Haug, todo conceito, que fundamenta práticas, nasce de uma multiplicidade de interações, ou seja, de trocas. Dessa maneira, é preciso retornar ao diálogo, para capturar qualquer sentido dos eventos do mundo. Ao mesmo tempo, esse sentido (em sua mutabilidade) não reside apenas no presente, mas no passado individual, de cada uma, porém que só se efetua no entrelace com processos de "societalização"⁵ das outras. Ela resume:

⁵ "Societalização", no sentido complexo trabalhado por Haug, carrega um processo mais entremeado com o contexto, adicionando uma boa dose de voluntariedade (e resistência ao que oprime) ao fenômeno de socialização.

O Trabalho-de-Memória coletivo é um vasto trabalho de recuperação e apropriação da história, seguindo os rastros de se tornar essa pessoa em particular. Isso se faz experimentando a cumplicidade de alguém no seu processo de socialização, como uma práxis que acontece sempre junto com os outros. Portanto, mudanças nessa práxis são igualmente possíveis e necessárias apenas coletivamente (HAUG, 2020, s/p., tradução nossa)⁶.

Se arriscarmos um termo que sintetize a práxis que Haug vislumbra, este pode ser "cumplicidade". Mais do que um conceito esvaziado, entretanto, a cumplicidade como síntese desse tipo de pensamento-ação grupal é uma ignição, que explode em procedimentos transitivos entre a pessoa e o grupo. No caso do processo criativo, essa noção poderia ser desdobrada tanto no tratamento dos temas de uma criação cênica, quanto na invenção e administração dos procedimentos criativos. Por exemplo, derivados dos textos de Haug e de pesquisadoras interessadas em seus estudos, em diferentes áreas do conhecimento, encontramos formulação de etapas, que cabem como uma luva para a orientação de uma criação em teatro. São as etapas de levantamento de questões simples; produção de relatos pessoais compartilhados, carregados de memórias e emoções; análise linguística dos relatos (com reunião e comparação dos textos e afirmação recíproca); levantamento das estruturas sociais apresentadas a partir das experiências de vida, observando as relações de trabalho no mundo capitalista e a teoria marxista; e criação de algo "novo". Segundo as participantes do Projekt Frauengrundstudium:

Além dos resultados já mencionados, desde que haja tempo, imaginação e motivação suficientes, é claro que é possível usar as histórias coletadas ou as seções mais relevantes das memórias mais atraentes para produzir algo útil para muitos, por exemplo, uma peça de teatro de rua, ou uma reportagem para um jornal, ou um ensaio de uma pesquisa [...] etc (PROJEKT FRAUENGRUNDSTUDIUM, 2011, p. 44, tradução nossa)⁷.

É a produção coletiva, reelaborada a partir de algo nascido na trama da "societalização", que irá gerar alguma mudança, destino projetado para o compartilhamento daquela experiência evocada. O "novo" pode estar em alterações no grau de consciência

⁶ No original: "Collective Memory-Work is an extensive work of gaining back, and appropriating history by following the traces of becoming this particular person. This is done by way of experiencing one's own complicity in the process of societalisation as a praxis that happens always together with others. Hence changes to this praxis are similarly possible and necessary only collectively."

⁷ No original: "In addition to results as mentioned already, as far as there is time, imagination and motivation enough, it is of course possible to use the collected stories, or the most relevant sections of the nicest memories to produce something useful for many, e.g. a street theatre play, or a story for a newspaper, or a research essay [...] etc."

crítica, da pessoa e do grupo, ou até mesmo na modalidade de escrita, ou no tipo de enunciação.

O mesmo aprofundamento do caráter colaborativo é latente na construção do que o neurobiólogo chileno Humberto Maturana e a psicóloga bávara Gerda Verden-Zoller (2011) denominam "espaço do conversar". Na "biologia do conhecimento", ou "biologia do amar", como é tratado esse pensamento, a convivência - com proximidade corporal e cooperação - é prerrogativa para a constituição da linguagem. Para garantir num processo criativo em teatro essa potência pedagógica e gerativa do conversar (que o autor e a autora associam ao brincar), podemos imaginar que as invenções de cena e os elementos disparadores das experimentações seriam acessados por todas as envolvidas na proposta. Assim organizados, os ensaios construiriam um espaço "neo-matrístico": o termo, também de Maturana, remete a uma situação cultural não-hierárquica, não-autoritária, que contrasta com as culturas patriarcais e matriarcais dominantes no "Ocidente" (e, pode-se acrescentar, no teatro Euro-ocidental). Caberia, para isso, questionar e desestabilizar o que restasse de estrutura hierárquica patriarcal no cotidiano dos modos de fazer cênicos, ou as narrativas culturais dominantes na herança teatral hegemônica que embasam esse estado de coisas nos processos de criação.

Silvia Federici (2022) encontra condutas e disponibilidades de caráter neo-matrístico numa série de acontecimentos, movimentos e organizações protagonizadas por mulheres mundo afora. Mais uma vez, está em jogo a recuperação de um mundo não franqueado ao capital; o que se expande na reescrita da história das experiências dos Comuns, não-racistas e não-especulativas. A cooperação é o mote de uma intervenção nas práticas cotidianas, almejando o reencantamento dos modos de viver. Numa política dos Comuns extensiva aos processos criativos em teatro, o reencantar convoca a um modelo de organização criativa, de face comunitária e feminista-marxista; uma *Femina communia* (LINEBAUGH, 2022, p. 17) fundada na reorganização de toda a atividade reprodutiva diária da vida, no campo teatral. Ou seja, essa convocação se espraia do compartilhar dos bens que empregamos (sem usura da natureza) e dos que produzimos (as "peças", entre outros resultados dos ensaios), para a adoção de formas cooperativas no trabalho criativo e de formas de gestão que privilegiem o autogoverno e a decisão coletiva.

Modelos dessa natureza, ou melhor, anti-modelos, apontam caminhos de reformulação dos processos de reprodução social que atingem o ideal democrático motivador dos processos colaborativos em teatro. O enfrentamento dos desafios que nos

trazem são estratégias políticas, em defesa do que não pertence a nenhum de nós, mas que nos fortalece na luta conjunta contra a produção cênica de mercado, cuja economia está baseada na mais-valia. Embora de inspirações diversas, esses exemplos aproximam-se na presença da inquietação feminista, já maturada historicamente, intervindo nos modos de organizar a coletividade. Assim, aprofundam o desejo de transformação da sociedade brasileira por meio do teatro; o que o colaborativo vem representando nos últimos trinta anos. Tal revisão deve, cabe concluir, transmutar positivamente os pressupostos e práticas que tornaram o modelo de criação em colaboração tão influente entre os grupos teatrais nacionais insurgentes.

Referências

ABREU, LUÍS ALBERTO DE (2003). Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. **Cadernos da ELT**, Santo André, Ano 1, n.º.0, p.33-41, 2003.

ARAÚJO, ANTÔNIO. O processo colaborativo como modo de criação. **Olhares**, São Paulo, n. 1, p. 46-51, 2009. Disponível em: <<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002736213.pdf>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2023.

BANKS, HANNAH. **A Stage of Our Own: Women Devising Theatre in Aotearoa New Zealand**. Thesis [Doctor in Philosophy] - Victoria University of Wellington, USC, 2018. Disponível em: <https://research.usc.edu.au/esploro/outputs/99450975602621/filesAndLinks?institution=61USC_INST?index=null>. Acesso em: 11 de janeiro de 2023.

BARONE, LUCIANA. Processo colaborativo: origens, procedimentos e confluências interamericanas. **XI Congresso Internacional da ABECAN: 20 anos de interfaces Brasil-Canadá**. UFBA, 24 a 26 out. 2011. Salvador, p. 1-17. Disponível em: <<http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Barone-Luciana.pdf>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2023.

BERTH, JOICE. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

CONNELL, RAEWYN; PEARSE, REBECCA. Introdução. In: _____. **Gênero: uma perspectiva global**. Trad. Marília Moschkovich. São Paulo: Ed. nVersos, 2015 [2013]. p. 25-27.

FEDERICI, SILVIA. Sobre o feminismo e os comuns. **Site Elefante Editora**, 8 de novembro de 2018, Tradução Inês Castilho. Disponível em: <<https://elefanteeditora.com.br/federici-sobre-o-feminismo-e-os-comuns/#:~:text=Nenhum%20Comum%20%C3%A9%20poss%C3%ADvel%20sem,a%20nos%20ver%20separadas%20deles>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2023.

FEDERICI, SILVIA. **Reencantando o mundo: Feminismo e a política dos comuns**. Trad. Coletivo Sycorax: Solo Comum. São Paulo: Ed. Elefante, 2022.

FERNANDES, SÍLVIA. Performatividade e Gênese da Cena. **Revista Bras. Est. Pres.**, Porto Alegre, v.3, n.2, p.404-419, 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbep/a/8BYM5vJSq37hcvC7Bx3kjZN/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2023.

FISCHER, STELA REGINA. **Processo Colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas: Unicamp, 2003.

HANISCH, CAROL. O pessoal é político. **Rise up**. Trad. livre. Disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%ADtico.pdf>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2023.

HAUG, FRIGGA. **Beyond female masochism: memory-work and politics**. Transl. Rodnei Livingstone. London, New York: Verso Books, 1992.

_____. FRIGGA HAUG. Letter January 2020 - Collective Memory-Work. **Collective Memory-work Symposium Maynooth**, Ireland, 2020. Disponível em: <https://collectivememorywork.net/?page_id=218>. Acesso em: 11 de janeiro de 2023.

KLEBA, MARIA ELISABETH; WENDAUSEN, AGUEDA. Empoderamento: processo de fortalecimento dos sujeitos nos espaços de participação social e democratização política. **Saúde Social**, São Paulo, v.18, n.4, p.733-743, 2009. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/sausoc/a/pnCDbh88LDqWwDTx9pGK39h/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2023.

LINEBAUGH, PETER. Prefácio. In: _____. FEDERICI, Silvia. **Reencantando o mundo: Feminismo e a política dos comuns**. Trad. Coletivo Sycorax: Solo Comum. São Paulo: Ed. Elefante, 2022. p. 13-19.

MATURANA, HUMBERTO M.; VERDEN-ZÖLLER, GERDA. Conversações matrísticas e patriarcais. **Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano**. São Paulo: Palas Athena, 2009.

MESQUITA, PRISCILA DE AZEVEDO SOUZA. A representação do feminino: a criação teatral através do processo colaborativo com um grupo de mulheres. **Anais Fazendo Gênero 9 – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**, 23 a 26 de agosto de 2010. P. 1-7. Disponível em: <http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1278293921_ARQUIVO_FG9concluido.pdf>. Acesso em: 11 de janeiro de 2023.

MOORE, BONNIE; ROSS-VALLIERE, CLYDENE. Consciousness Raising Groups. **The American Journal of Nursing**, Vol. 79, No. 5 (May, 1979), p. 922-924, Lippincott Williams & Wilkins.

PIEIDADE, VILMA. **Doroidade**. São Paulo: Ed. Nós, 2017.

PROJEKT FRAUENGRUNDSTUDIUM. Chapter 3 - Why we introduce a part on experience in Women 's Foundational Studies. In: HAMM, Robert (org.). **Reader Collective Memory-Work** [e-book], Beltra Books: Republic of Ireland, 2011. p. 35-60. Disponível em: <<https://www.beltra.com/>>

<://collectivememorywork.net/wp/wp-content/uploads/2021/10/Reader-Collective-Memory-Work-ebook.pdf>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2023.

RINALDI, MIRIAM. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, São Paulo, p. 135-143, 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p135-143>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2023.

TURNER, VICTOR. **O processo ritual**: Estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VARIKAS, ELENI. “O pessoal é político”: desventuras de uma promessa subversiva. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 2, n°. 3, 1996, p. 59-80. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg3-3.pdf>. Acesso em: 11 de janeiro de 2023.

REFLEXÕES SOBRE GÊNERO E DIREÇÃO TEATRAL: A CONSTRUÇÃO HISTÓRICA DA ENCENAÇÃO SOB DOMÍNIO ANDROCÊNTRICO

Júlia Camargos¹

RESUMO

Este artigo visa discutir a construção histórica da encenação teatral sob domínio androcêntrico e a invisibilização de mulheres encenadoras (ANDRADE, 2018). Reflete-se sobre como a direção foi construída historicamente como função pública de poder associada à intelectualidade, criatividade e orientação e generificada como masculina, gerando o afastamento de mulheres de tal ofício. Ademais, argumenta-se sobre como a ausência de mulheres e outros sujeitos que não se identificam com a identidade homem-cis-branco-heterossexual no campo de conhecimento da encenação tornou-o epistemologicamente parcial e, portanto, limitado. Para a construção dos argumentos, utiliza-se de considerações sobre a generificação de elementos de ordem material, simbólica, social e comportamental com base em Preciado (2018), Scott (1995, 2011) e Butler (2011) e aborda-se a proposta teórico crítica de Smith (2003) que insere o conceito de gênero na historiografia do mundo ocidental para analisar a marca de gênero na “história oficial”. Aborda-se também a problematização acerca da quase inexistência de grandes artistas mulheres na história proposta por Nochlin (2016) e a categoria “amadora” (SMITH, 2003) para se referir a mulheres invisibilizadas em meio aos cânones dos campos disciplinares. Por fim, apresenta-se a trajetória da encenadora Edith Craig (1869-1947) como um breve estudo de caso para refletir empiricamente sobre os conceitos abordados.

Palavras-Chave: Gênero; Direção Teatral; Encenação; História; Mulheres; Edith Craig.

ABSTRACT

This article aims to discuss the historical construction of the role of stage direction under androcentric dominance and the invisibilization of women stage directors (ANDRADE, 2018). It reflects on how the stage direction's role was historically constructed as a public function of power associated with intellectuality, creativity and guidance and gendered as male, causing women to distance themselves from this profession. Furthermore, it argues about how the absence of women and other subjects who do not identify with the heterosexual-white-cis-male identity in field of knowledge of stage direction made it epistemologically partial and, therefore, limited. For the construction of the arguments, considerations on the genderification of material, symbolic, social and behavioral elements are used based on Preciado (2018), Scott (1995, 2011) and Butler (2011) and Smith's (2003) critical and theoretical proposal is also approached, which inserts the concept of gender in the historiography of the western world to analyze the gender mark in the “official history”. It also discusses the theory about the almost non-existence of great women artists in history proposed by Nochlin (2016) and the category “amateur” (SMITH, 2003) to refer to women made invisible in the midst of the canons of disciplinary fields. Finally, the trajectory of the stage director Edith Craig (1869-1947) is presented as a brief case study to reflect empirically on the approached concepts.

Keywords: Gender; Stage Direction; Staging; History; Women.

¹ Júlia Camargos é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Realiza investigação associada à linha de pesquisa Artes da Cena, orientada pela profa. Dra. Bya Braga (UFMG) e coorientada pela profa. Dra. Raquel Castro (UFOP).

1. Introdução

No campo do teatro, observa-se ainda uma predominância do discurso androcêntrico e patriarcal em âmbito teórico e prático (FISCHER, 2018) e na encenação teatral em específico não é diferente. Os nomes que forjaram a encenação aos fins do século XIX, que continuaram a desenvolvê-la ao longo do século XX e que se inseriram nos cânones do teatro são notadamente, em sua esmagadora maioria, homens cisgênero, heterossexuais, brancos e europeus. Durante muito tempo, esse detalhe identitário passava despercebido, pois maquiava-se como universal. Assim, as teorias e métodos dos grandes encenadores foram sendo continuamente estudadas, introjetadas e repetidas nas salas de aula e ensaio não raramente como regras teatrais unívocas.

Todavia, em diferentes campos de conhecimento, estudos feministas vêm apontando a parcialidade existente em perspectivas científicas e históricas que foram concebidas como totais, oficiais ou verdades absolutas, mas que são inerentemente androcêntricas (RAGO, 1998). Com lógica semelhante, localizado no campo do teatro, este artigo busca apresentar discussões fundamentadas na relação entre gênero e encenação. Para tanto, pretende-se levantar hipóteses teóricas buscadas nos campos da história e da filosofia para efetuar o distanciamento da mulher da função da encenação teatral e evidenciar a relevância da inclusão das contribuições de diretoras para o próprio estudo da encenação².

2. Generificação de instâncias sociais visíveis e invisíveis e a exclusão da mulher das funções de poder

De acordo com Scott (1995), a utilização do gênero como conceito só pode ser frutífera caso seja inserido para além de descrições e seja capaz de operar perguntas que questionem e desestabilizem as estruturas de poder. Segundo a autora, o emprego simplificado do gênero como sinônimo de mulheres fica relegado a uma abordagem focada a indicar as construções culturais em torno das mulheres como corpos sexuados e a sua utilidade seria delimitar novos campos de pesquisa associados ao estudo de temáticas relacionadas às mulheres, mas sem a capacidade analítica para tensionar e possivelmente

² É possível encontrar distinções teóricas entre encenação e direção teatral, mas como ambas dizem respeito à pessoa que conduz atuentes e processos de criação, utiliza-se os dois termos para se referir à mesma função.

transformar paradigmas históricos gerais existentes. Para ser “útil”, o gênero deve ser usado como categoria analítica e, para tanto, deve estar articulado com a reflexão sobre a construção e a manutenção das relações de poder na sociedade em contextos específicos, sendo observado como elemento constituinte da organização da desigualdade entre sujeitos (SCOTT, 1995).

Em consonância com a proposta de Scott supracitada, Butler (2011) afirma que tentativas de abordar o gênero ontologicamente não favorecem os estudos feministas e que é mais interessante buscar analisar por quais motivos ele é aplicado e quais processos, pessoas e grupos são beneficiados com a sua reprodução hegemônica. Nas palavras da autora:

(...) não podemos assumir gênero, ou significados de gênero, como garantidos, uma vez que gênero é precisamente aquilo que está sendo produzido e organizado ao longo do tempo, de forma diferente e diferenciada, e essa produção contínua e esse modo de diferenciação devem ser entendidos como parte da própria operação do poder ou, nas palavras de Scott, “uma forma primária de significar o poder” (BUTLER, 2011, p. 3, tradução nossa).

Ou seja, o gênero como categoria não opera isoladamente e está ligado à construção de ideias, valores e dinâmicas que influenciam a hierarquização de sujeitos históricos e sociais. Nesse sentido, é fundamental refletir sobre como a sua construção atua para sustentar determinados modos de funcionamento da dimensão social e política.

Do mesmo modo, Preciado (2018) aponta a regulação do sexo, da sexualidade e das identidades sexuais como elemento constituinte de uma lógica de manutenção de poder, da governabilidade e da produção de subjetividade. Segundo o autor, essa sexopolítica disciplinadora surgida no final do século XIX e ainda presente no século XXI tem a heterossexualidade como artefato âncora da prosperidade do governo, ou seja, funciona como regime político. Nesse sentido, os discursos produzidos sobre masculinidade e feminilidade e as estratégias de normatização das sexualidades são elementares para um determinado controle social.

Preciado (2018) exhibe uma variedade de códigos semiótico-técnicos da feminilidade e masculinidade heterossexuais e brancas que são compelidos aos corpos no contexto do capitalismo ocidental a partir dos anos 1940 e que operam ainda hoje. A lista de padrões comportamentais, estéticos e simbólicos designados aos homens tem os seguintes itens:

James Bond, futebol, usar calças compridas, saber levantar a voz, *Platoon*, saber matar, saber sair na porrada, os meios de comunicação de massa, a úlcera

estomacal, a precariedade da paternidade como laço natural, o jaleco, o suor, a guerra (incluindo a versão televisiva), Bruce Willis, a operação Tempestade no Deserto, a velocidade, o terrorismo, o sexo pelo sexo, ficar de pau duro como Ron Jeremy, saber beber, ganhar dinheiro, *Rocky*, *Prilosec*, a cidade, o bar, as putas, o boxe, a garagem, a vergonha de não ficar de pau duro como Ron Jeremy, Viagra, câncer de próstata, o nariz quebrado, a filosofia, a gastronomia, *Scarface*, ter as mãos sujas, Bruce Lee, pagar uma pensão para a ex-mulher, violência doméstica, filmes de terror, pornô, jogatina, apostas, o governo, o Estado, a corporação, alimentos embutidos, caça e pesca, botas, a gravata, a barba de três dias por fazer, álcool, infarto, calvície, a Fórmula 1, viagem à Lua, a bebedeira, enforcar-se, relógios grandes, calos nas mãos, manter o ânus bem fechado, camaradagem, gargalhadas, inteligência, saber enciclopédico, obsessões sexuais, ser um conquistador, misoginia, ser um skinhead, *serial killers*, heavy metal, deixar a esposa por uma mulher mais jovem, o medo de tomar no cu, não ver os filhos depois do divórcio, vontade de dar o cu... (PRECIADO, 2018, p. 130-131).

Já a lista de elementos comportamentais, estéticos e simbólicos designados às mulheres apresenta:

Adoráveis mulheres, a coragem das mães, a Pílula, o coquetel hipercarregado de estrogênios e progesterona, a honra das virgens, *A bela adormecida*, a bulimia, o desejo de um filho, a vergonha da defloração, *A pequena sereia*, o silêncio diante do estupro, *A gata borralheira*, a imoralidade última do aborto, os biscoitos e bolos, saber fazer um belo boquete, o bromazepam, a vergonha de ainda não ter feito, *E o vento levou*, dizer não quando quer dizer sim, ficar em casa, ter as mãos pequenas, as sapatilhas de Audrey Hepburn, a codeína, o cuidado com os cabelos, a moda, dizer sim quando quer dizer não, a anorexia, saber em segredo que sua melhor amiga é quem realmente te atrai, o medo de envelhecer, a necessidade constante de estar de dieta, o imperativo da beleza, a cleptomania, a compaixão, cozinhar, a sensualidade desesperada de Marilyn Monroe, a manicure, não fazer barulho ao andar, não fazer barulho ao comer, não fazer barulho, o algodão imaculado e cancerígeno do Tampax, a certeza da maternidade como laço natural, não saber chorar, não saber lutar, não saber matar, não saber muito de quase nada ou saber muito de tudo mas não poder afirmá-lo, saber esperar, a elegância de Lady Di, o Prozac, o medo de ser uma vadia safada, o Valim, a necessidade do biquíni e da calcinha fio dental, saber se conter, deixar-se dar o cu quando preciso, resignar-se, a depilação precisa do púbis, a depressão, a sede, os sachês de lavanda que cheiram bem, o sorriso, a mumificação em vida do rosto liso da juventude, o amor antes do sexo, o câncer de mama, ser sustentada financeiramente, ser deixada pelo marido por uma mulher mais jovem... (PRECIADO, 2018, p. 129-130).

Além das listas, mas de maneira relacionada a ela quando se trata do assunto dos papéis marcados como femininos e masculinos dentro da produção de poder no sistema heteronormativo, Preciado (2018) evidencia que determinadas partes dos corpos designados como feminino ou como masculino ganharam a insígnia do público ou do privado. O “corpo macho” tem a sua boca como símbolo de expressão em caráter público e a região anal apresenta movimento de privatização máxima. Já o “corpo fêmea” vive o oposto: enquanto a sua boca como símbolo de expressão está em movimento de privatiza-

ção máximo, as suas genitálias são orifícios públicos.

Outrossim, Scott (1995) afirma que a oposição binária criada entre ao que se conveio chamar de masculino e feminino gera uma hierarquização indireta que designa gênero a outras coisas além de pessoas, ou seja, generifica elementos materiais e simbólicos que influenciam o tecido social. Essa operação de designação de gênero a tais elementos acaba por sustentar as estruturas hierárquicas que dependem de compreensões fabricadas genericamente e naturalizadas sobre o que é ser homem e o que é ser mulher. Com base nas considerações de Preciado (2018) e Scott (1995) é possível afirmar que o corpo marcado como feminino foi, e continua sendo em muitos espaços sociais e institucionais, excluído das possibilidades e performances associadas à emissão pública de opiniões, teorias, intelectualidade, expressões artísticas, etc.

Nesse sentido, é possível realizar a aproximação da função da encenação teatral do domínio dos códigos semiótico-técnicos da masculinidade branca por se tratar, em sua construção histórica, de um papel de autoridade que prevê comando e orientação dentro do microcosmo de um coletivo artístico, que envolve a intelectualidade e a criatividade. Segundo Neto (2012)

[...] cabe à direção emitir um juízo. Um juízo estético. Ter respostas poéticas para a *questão que lhe interessa*. Dirigir é opinar. *É dar opinião* sobre um determinado tema, uma certa situação, uma determinada personagem, um problema social específico, um fato político circunscrito no particular ou no geral de certa comunidade, etc. *Dirigir é a formulação de um juízo, mediação de ideias*. Dirigir é igualmente coordenar a parte artística e técnica, conciliar o espiritual e o material de um espetáculo. (...) Ele negocia, artística e tecnicamente, a passagem de uma determinada escrita dramática à *sua condição* de escrita cênica por meio do conjunto do resultado artístico oferecido pelo trabalho criativo dos agentes envolvidos na criação que *a ele cabe estimular*. *Ele os leva* a forjar os elementos que engendram uma teatralidade, a identidade do espetáculo (NETO, 2012, p.35, grifo nosso).

Com base nas palavras do autor, fica evidente que o *encenador* é uma figura que estimula e gera discursos cênicos a partir do seu ponto de vista, de sua identidade. É alguém que exerce influência sobre as pessoas que dirige, sobre a obra em criação e, conseqüentemente, sobre o público. Algumas expressões utilizadas por diferentes autores para se referir ao encenador demonstram esse poder: “um grande pai devorador, autoridade inquestionável do processo de criação teatral, gênio absoluto” (FORJAZ, 2015, p.22) ou “reflete em primeiro lugar aquilo que de maneira geral denominamos de ‘o espírito de seu tempo’” (NETO, 2012, p. 42) e ainda “talvez [...] o diretor seja o homem que julga” (UBERSFELD, 1986, p. 73). Assim, a encenação pode ser vista como um papel de emissão

pública de sinais conforme a proposta de Preciado (2018), envolta de elementos que estão simbólica e materialmente designados à identidade cis-masculina-branca-heterossexual.

É notório que a função da direção tem sido desconstruída e descentralizada de várias maneiras por movimentos coletivos e políticos teatrais desde 1960, que vieram inclusive a influenciar posteriormente o movimento dos processos colaborativos que se presenciou a partir da década de 90 (FORJAZ, 2015, PAVIS, 2004). No entanto, os estudos teatrais apontam que essas mudanças identificadas nas acepções da encenação aparentam estar presentes em dimensões estéticas e metodológicas (PAVIS, 2004), mas ainda há pouco questionamento em torno de *quem* têm assumido historicamente a função da direção e quais estratégias são possíveis traçar para que essa função seja democratizada.

Assim, uma suposição que se apresenta a partir do material analisado é que as mulheres foram afastadas da possibilidade de exercerem e ganharem mais reconhecimento na função da direção, pois ela foi construída historicamente como um papel público de poder, de expressão intelectual e artística – elementos generificados como masculinos. Nesse cenário, é essencial questionar a naturalização da encenação como um papel de comando masculino (ANDRADE, 2018) e retirar a mulher de uma posição historicamente subalternizada em seu trabalho como artista da cena (FISCHER, 2018). É fundamental abrir espaço e oportunidades para que mais mulheres e pessoas com outras identidades de gênero experimentem-se e assumam-se diretoras, criando um rodízio e uma ampliação dos sujeitos nos "papéis de poder" no teatro.

3. Campos disciplinares e as marcas de gênero: a parcialidade da história e da encenação

Conforme comentado anteriormente, uma das operações de manutenção das relações de poder e das desigualdades em torno do gênero é a generificação de instâncias visíveis e invisíveis nos âmbitos sociais. Ainda nessa esteira de reflexões, um fenômeno específico em que é possível se aprofundar é a marca de gênero em campos disciplinares como, por exemplo, a história.

Bonnie Smith (2003) realizou uma operação inovadora quando inseriu o gênero na observação da historiografia ocidental. Smith (2003) aponta que o surgimento da história como campo disciplinar no século XIX está intimamente ligado a determinados métodos de pesquisa histórica que envolvem um encadeamento de ações lineares: a reunião de docu-

mentos, a checagem dos mesmos e a construção da narrativa histórica. Tais métodos considerados “ideais” e “válidos” têm, no entanto, uma relação com o gênero, já que os sujeitos que realizavam essas operações eram em sua imensa maioria homens. “Quando pensamos em um grande historiador, instintivamente o imaginamos homem” (SMITH, 2003, p. 16), porque o desenvolvimento profissional e científico da história se deu em um momento em que os homens tinham tempo para as tarefas de investigação e teorização históricas e as mulheres eram destinadas quase que exclusivamente a uma vida doméstica.

Linda Nochlin (2016) em uma reflexão que apresenta consonância com a de Smith (2003) questiona: por que não houve grandes mulheres artistas? Na tentativa de respondê-la, a autora fundamenta-se na forma de funcionamento das estruturas sociais e institucionais.

[...] na realidade, como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens. A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. Na verdade, o milagre é, dadas as esmagadoras chances contra as mulheres ou negros, que muitos destes ainda tenham conseguido alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes (NOCHLIN, 2016, p. 8-9).

Nochlin (2016) critica a incipiência de pesquisas no âmbito da arte sobre os contextos sociais, políticos, econômicos e culturais em que se inseriam os ditos gênios, afirmando que a ausência de informações sobre os elementos necessários para a realização da “grande arte” constrói uma imagem irreal sobre o próprio fazer artístico. A arte envolve aprendizagem, experimentação prática e trabalho, mas foi continuamente definida como um dom, algo ofertado por divindades, um suspiro misterioso ou um poder sobrenatural. Devido às formas de organização social até o século XIX, como os homens despendiam dos elementos simbólicos e materiais para os investimentos necessários à prática da arte, acabaram por ganhar e “masculinizar” os rótulos da genialidade artística. A reflexão de Nochlin (2016) pode ser aproximada a de Smith (2003) nesse aspecto, pois as duas apontam que os campos disciplinares da arte e da história respectivamente foram se constituindo sob o domínio androcêntrico. Assim, é possível afirmar, segundo Joan Scott (2011):

[...] a história das mulheres traz à luz as questões de domínio e de objetividade sobre as quais as normas disciplinares são edificadas. A solicitação supostamente modesta de que a história seja suplementada com informação sobre as mulheres sugere, não apenas que a história como está é incompleta, mas também que o domínio que os historiadores têm do passado é necessariamente parcial (SCOTT, 2011, p. 79).

Dessa maneira, a inserção do gênero no conteúdo histórico vai indicar que a sua narrativa não compreende a totalidade de sujeitos e pontos de vista existentes. Mas quando o campo disciplinar da história foi se constituindo, as mulheres não estavam lá? Elas não observavam e refletiam sobre os acontecimentos históricos?

Obviamente elas estavam presentes e, segundo Smith (2003) também estavam narrando a história, mas por meio de métodos não validados pela “comunidade especializada” e, portanto, consideradas historiadoras “amadoras”. Os relatos históricos das mulheres eram materializados em formas consideradas literárias (ensaios, biografias e romances) e que traziam conteúdos marcados pela suposta superficialidade ou pelo dito peso do trauma. Assim, de acordo com Smith (2003) o amadorismo feminino fica compreendido como uma condição de produção histórica considerada inferior pelo cânone, que traz assuntos menos relevantes e marcados por uma “identidade não neutra incapaz de se ater aos fatos”.

Nesse sentido, para apresentar reflexões situadas no campo do teatro, aproxima-se a construção reflexiva sobre a marca de gênero no campo disciplinar da história e da categoria “amadora” de Smith (2003) dos estudos sobre a encenação. Para puxar o fio dessa ponderação basta se perguntar quais *os principais encenadores* da história do teatro: Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, Brecht, Artaud e outros vários formam a fila. É importante frisar que não há questionamentos sobre as contribuições que esses homens fizeram ao teatro, mas objetiva-se evidenciar a hegemonia e o androcentrismo que rondam as concepções de encenação que operaram tempos atrás e que exercem influência ainda hoje.

Para Pavis (2004) a encenação é um campo de conhecimento que não se reporta a uma teoria dominante, como o marxismo, a psicanálise ou o estruturalismo, e que se caracteriza por um ecletismo capaz de acolher diferentes acepções, expressões, estéticas e métodos. Talvez seja possível de fato averiguar as múltiplas possibilidades da encenação ao longo do tempo (textocêntrica, imagética, pós-dramática, ritualística, pedagógica, etc.), no entanto, há um elemento estruturador na epistemologia da encenação que não há mais como passar despercebido: o seu androcentrismo. A falta de ecletismo identitário nos

arquivos da encenação leva ao prognóstico de que mesmo múltipla, ela ainda não é múltipla o suficiente para abranger diferentes corpos para exercê-la – ou pelo menos, os estudos acerca da temática se mostram incipientes nesse aspecto.

Quer dizer, as mulheres não apenas foram excluídas da direção teatral como função de poder associada à intelectualidade, criatividade e orientação, mas a sua ausência nesse campo de conhecimento tornou-o incompleto e parcial e, portanto, limitado – como bem demonstrou Smith (2003) no campo da história e cuja teoria emprega-se para um paralelo com a encenação teatral. A inserção de estudos e contribuições de mulheres e outros sujeitos sociais que não se enquadram no padrão homem-cis-branco-heterossexual no campo da encenação parece urgente para que formas outras de dirigir possam ser identificadas e investigadas. Rago afirma que “não há dúvidas de que o modo feminista de pensar rompe com os modelos hierárquicos de funcionamento da ciência e com vários dos pressupostos da pesquisa científica” (1998, p. 10), assim, a perspectiva feminista no teatro pode tensionar o discurso androcêntrico institucional e irromper outras abordagens epistemológicas, políticas e culturais como alternativa aos modelos hegemônicos (FISCHER, 2018), inclusive de encenação.

Por fim, bem como existiram as “historiadoras amadoras” (SMITH, 2003) - localizadas fora do cânone - é possível deduzir que existiram também “encenadoras amadoras”. Seriam diretoras que tiveram suas práticas teatrais invisibilizadas historicamente, assumiram metodologias de trabalho “controversas” e abordaram temáticas “traumáticas ou tendenciosas”. Como a força do cânone não é algo que se desfaz rapidamente e presumindo que as acepções hegemônicas de encenação ainda rondam as escolas e grupos de teatro, não seria tão ousado presumir que há muitas “diretoras amadoras” em exercício em pleno século XXI.

4. Invisibilização de “encenadoras amadoras”: o caso de Edith Craig

Em uma das passagens mais comentadas do clássico *Um teto todo seu* (WOOLF, 2014), Virginia Woolf oferece uma hipótese carregada de ironia sobre o previsível fracasso artístico de uma suposta irmã de Shakespeare. A autora afirma que, ainda que tivesse o mesmo talento do irmão, Judith – como a nomeou –, não teria a possibilidade do estudo e seria destinada a atividades domésticas, fatos que a levariam a fugir de casa em busca de oportunidades marginais no teatro, a um relacionamento tóxico com um diretor, a uma

gravidez indesejada e, enfim, ao seu suicídio. Judith não existiu de fato, porém o faz-de-conta de Woolf insere um terreno imaginativo: Quem seriam e quais vidas teriam tido essas mulheres “predestinadas” a um fracasso artístico? Teriam aquelas que conseguiram viver, mesmo que escondidas, o ofício teatral?

Ao buscar possíveis representantes na história, encontra-se entre o fim do século XIX e a primeira metade do XX, uma grande artista que viveu, curiosamente ou não, no “mesmo” Reino Unido de Shakespeare e Woolf. Edith Craig³ foi uma atriz, figurinista, produtora e encenadora de teatro (1869-1947), considerada uma das pioneiras do teatro feminista inglês que lutava pelos direitos e emancipação da mulher. A artista teve uma atuação múltipla, realizando diversas funções teatrais em diferentes projetos e companhias artísticas e propondo continuamente a revisão de estruturas hegemônicas do teatro vigente da época.

Uma de suas contribuições mais importantes foi a fundação da Pioneer Players, uma sociedade teatral conhecida por produzir peças de teatro que abordavam assuntos como o socialismo, o feminismo e o sufrágio feminino. Na Pioneer Players, todas as áreas de trabalho teatrais eram exercidas por mulheres, oferecendo a elas a oportunidade de realizar funções que eram tradicionalmente exercidas por homens, como produção, dramaturgia, iluminação, cenografia e criação e direção de cenas. Junto ao grupo Pioneer Players, o trabalho de Edith Craig foi uma investigação do teatro como ferramenta política que propôs novas formas de pensar e fazer a arte da cena em seu contexto histórico e social.

Outra contribuição de Edith Craig para o campo da encenação teatral, foram as suas propostas subversivas em relação ao espaço. A artista rompeu com o tradicionalismo do edifício teatral e do palco italiano, levando apresentações cênicas para ruas, praças, igrejas e até pistas de gelo. Além disso, ela participou do Actresses' League Franchise (ALF) que se tratava de um movimento que utilizava o teatro com objetivo formativo e de conscientização social, recebendo pessoas diversas que trabalhavam juntas a favor da emancipação das mulheres.

Assim, é possível dizer que

³ Os trabalhos sobre Edith Craig em língua portuguesa ainda são escassos. Todas as informações biográficas sobre ela apresentadas têm como referência o trabalho de Mesquita e Silva (2018), cuja leitura é indicada para mais informações sobre a artista.

(...) Edy Craig inaugurou o teatro feminista britânico, deixando como herança para as gerações futuras suas ideias para que as mulheres atuantes em diferentes áreas do teatro reflitam quanto à seriedade de se posicionarem e reconhecerem suas vozes em primeira pessoa e se colocarem como protagonistas na história do teatro, conscientes em relação ao ofício, de modo a incluírem novas contribuições nas teorias e práticas do teatro. E mais ainda, a criação de estruturas destinadas à organização de grupos de teatro feminista que prezam por dar oportunidades às mulheres de assumirem importantes funções na criação teatral (MESQUITA; SILVA, 2018, p. 285).

Analisando de sobrevoos a trajetória de Edith Craig no teatro, pode-se afirmar que teve uma atuação significativa no contexto de seu tempo e localidade. Com iniciativas voltadas para o teatro social e feminista, realizou contribuições relevantes para a encenação, mas ainda assim não foi eleita para ocupar um lugar em meio ao cânone do teatro. Quando a artista é lembrada, é quase sempre qualificada como a irmã de Gordon Craig – este sim é continuamente citado nos livros de história e teoria teatral como um dos pioneiros da encenação ocidental. Curioso é que como irmã mais velha Gordon Craig, é de se imaginar que ela tenha exercido influência sobre ele.

O caso de Edith Craig pode ser interpretado à luz da categoria “amadora” proposta por Smith (2003): uma encenadora que desenvolveu várias inovações cênicas, mas cujo trabalho ganha um status de inferioridade devido à deslegitimação de seus métodos e temas pelo cânone – o que mais profundamente é a deslegitimação de sua identidade. Como “amadora”, sua trajetória e de muitas outras ficam silenciadas em meio à história hegemônica do teatro, evidenciando a importante tarefa de escavar e tornar públicos tais legados.

5. Considerações Finais

Foi observado que a função histórica da direção possui características que correspondem aos códigos comportamentais, estéticos e simbólicos designados como masculinos e que o desenvolvimento desse ofício sob domínio androcêntrico excluiu mulheres e outras identidades da possibilidade de exercê-la. A partir da argumentação apresentada, pode-se afirmar também que a inserção do gênero na arena da encenação teatral vai indicar que a sua construção epistemológica erguida sobre pilares androcêntricos e patriarcais dão a ela uma característica parcial e limitada, já que não compreende a totalidade de sujeitos existentes que contribuiriam, contribuem e podem contribuir para os estudos desse campo.

Assim, o uso do gênero como categoria analítica pode auxiliar a problematizar os discursos e perpetuações desiguais entre sujeitos na direção teatral. Nesse sentido, são necessárias mais pesquisas que contribuam para a localização das mulheres como sujeitos históricos da encenação (como Edith Craig), propagando seu conhecimento e seus pontos de vista e também aquelas que se dedicam a compreender os sentidos que a concepção de encenação androcêntrica produziu e continua a produzir na contemporaneidade. Desse modo, será possível indicar alternativas de desestabilização da compreensão teórica e prática da encenação e reivindicar que seja exercida por pessoas que não compartilham da identidade homem-cis-branco-heterossexual.

Referências

ANDRADE, LETÍCIA. (In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro. In: **Revista Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.33, p.157-173, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018157>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2023.

BUTLER, JUDITH. Speaking Up, Talking Back. Joan Scott's critical feminism. In: BUTLER, Judith; WEED, Elizabeth (ed.). **The Question of Gender**: Joan W. Scott's critical feminism. Bloomington: Indiana University Press, 2011, p.11-28.

FISCHER, STELA. A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.33, p.296-310, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018296>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2023.

FORJAZ, CIBELE. O Papel do Encenador: das Vanguardas Modernas ao Processo Colaborativo - Notas rápidas sobre a função do diretor de teatro. **Subtexto Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, n.11, p.20-32, 2015.

MESQUITA, PRISCILA DE AZEVEDO SOUZA, SILVA, ROSIMEIRE DA - (Em) Companhia de Mulheres - Coletivo de Pesquisa Teatral Feminista: dialogando com a crítica feminista. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v.3, n.33, p.277-295, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018277>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2023.

NETO, WALTER LIMA TORRES. Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador. **Repertório: Teatro e Dança**, Salvador, n.13, p.34-47, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4011>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2023.

NOCHLIN, LINDA. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora / Publication Studio SP, 2016.

PAVIS, PATRICE. De onde vem e para onde vai a encenação? **Sinais de cena**, n. 2., p.59-68, 2004. Disponível em: <<https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12368>.> Acesso em: 19 de janeiro de 2023.

PRECIADO, PAUL B. **Testojunkie**. São Paulo: n-1, 2018.

RAGO, MARGARETH. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana Maria e GROSSI, Miriam Pillar (Org.). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998, p.25-37. Disponível em: <http://projcnpq.mpbnet.com.br/textos/epistemologia_feminista.pdf>. Acesso em: 20 de janeiro de 2023.

SCOTT, JOAN. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v.20, n.2, p.71-99, 1995.

SCOTT, JOAN. História das mulheres. In: BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, p.65-98, 2011.

SMITH, BONNIE. **Gênero e História: homens, mulheres e a prática histórica**. Bauru: EDUSC, 2003.

UBERSFELD, ANNE. **O homem do julgamento**. Trad. Walter Lima Torres Neto. (L'art du théâtre. Actes Sud/ Théâtre National de Chaillot, hiver 1985 / Printemps, nº 6, p.73-74, 1986). Disponível em: <<http://www.estudosteatrais.blogspot.com>>. Acesso em: 19 de janeiro de 2023.

WOOLF, VIRGINIA. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

MULHERES AMAZÔNIDAS E QUESTÕES EXCLUDENTES DE GÊNERO: CONTEXTO SOCIAL E MODOS DE PRODUÇÃO CÊNICA

Andressa Christiny do Carmo Batista¹
Valeska Ribeiro Alvim²

RESUMO

O presente estudo objetiva uma reflexão sobre as mulheres amazônidas, questões sociais que atravessam seus corpos e cotidianos e a forma como essas questões impactam em seus modos de produção cênica. Parte de uma proposta de análise histórica e de contexto social, priorizando a leitura de autoras que questionam as exclusões de gênero no campo das artes, buscando observar criticamente a narrativa histórica e indicando possíveis fatores que levam a processos de invisibilização do trabalho que desenvolvem para discutir como esse processo se perpetua atualmente, impactando em sua inserção e atuação no mercado de trabalho teatral. Essa análise está ancorada em uma perspectiva interseccional, que compreende o privilégio de determinados gêneros, raças e classes em detrimento de outros, e percebe esses privilégios como fator de impacto significativo nos modos de produzir teatro na Amazônia, que é muito idealizado, mas pouco compreendido, sobretudo pela ausência de elementos e indivíduos nativos deste lugar nos grandes eventos teatrais do país.

Palavras-Chave: Mulheres Amazônidas, Produção Cênica, Trabalho.

ABSTRACT

The present study aims at a reflection on Amazonian women, social issues that cross their bodies and daily lives and the way these issues affect their scenic production modes. It starts from a proposal of historical and social context analysis, prioritizing the reading of women authors who question gender exclusions in the field of arts. Seeking to critically observe the historical narrative, indicating possible factors that lead to processes of invisibilization of the work they develop to discuss how this process is currently perpetuated, affecting its insertion and acting in the theatrical work market. This analysis is anchored in an intersectional perspective that understands the privilege of certain genres, races and classes to the detriment of others. This perspective perceives these privileges as a significant impact factor in the ways of producing theatre in the Amazon, which is highly idealized, but little understood, mainly due to the absence of elements and individuals native to this place in the country's major theatrical events.

Keywords: Amazonian Women, Scenic Production, Work.

1. Introdução

As mulheres que habitam a Amazônia carregam em seus corpos vivências e encantarias de um cotidiano marcado pela singularidade que é estar em um ambiente tantas vezes esquecido, tanto quanto idealizado.

Ao longo da história recente do Brasil, os estados que compõem a Região Norte têm experienciado políticas desenvolvimentistas, que muitas vezes desconsideram os

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre sob orientação da Prof.^a. Dr.^a. Valeska Ribeiro Alvim. Artista, gestora e produtora cultural.

² Docente efetiva na Universidade Federal do Acre, integrando a linha de pesquisa Teoria e Prática em Artes Cênicas no Programa do PPGAC\UFAC. Diretora e artista da dança.

habitantes desses lugares, sem atentar para como determinados processos podem alterar definitivamente a relação dessas pessoas com seus territórios. Tido por muitos como um eldorado a ser explorado, uma recorrência de ciclos migratórios tomou forma na Amazônia, favorecendo a chegada de migrantes de outros estados e países, para explorar as riquezas aqui encontradas (TEIXEIRA e FONSECA, 2021).

No estado de Rondônia, por exemplo, desde o século XVIII vemos uma constante migração de pessoas que atuaram, especialmente no extrativismo e na construção civil, exigindo um trabalho fortemente braçal, e que era realizado majoritariamente por homens.

As mulheres citadas pelos historiadores que pesquisaram esses ciclos, foram especialmente as mulheres indígenas sequestradas e estupradas, seguidas pelas esposas da elite branca e as que ocupavam posições traduzidas atualmente como trabalhos de cuidado, particularmente cozinheiras, enfermeiras, professoras, lavadeiras, dentre outras, e também, as profissionais do sexo, sempre presentes e discriminadas (TEIXEIRA e FONSECA, 2021).

Contudo, o relato sobre as mulheres nos ciclos migratórios ainda é raso, superficial, e resguarda um cenário em que coloca os homens como bandeirantes e destemidos pioneiros, ao passo que às mulheres são destinadas breves menções, quando não, o completo silêncio.

Esse silenciamento, longe de ser uma exclusividade da Região, é uma constante que vem sendo denunciado ao longo das discussões de gênero, e que evidencia de que forma as mulheres foram apagadas da historiografia oficial. Para muitas historiadoras e pesquisadoras de gênero e feminismo, esse cenário só começa a se transformar quando as próprias mulheres passam a frequentar o espaço público e ocupar, ainda que minimamente, os espaços de poder, garantindo assim que possam contar suas próprias histórias (PERROT, 2019).

Assim, ainda hoje há uma busca por resgatar as vivências de nossas ancestrais que habitaram a Amazônia, em paralelo a uma tentativa de se efetivar novas proposições, que incluam e discutam a forma como as mulheres amazônidas são percebidas e inseridas em todas as esferas e espaços de produção, seja no campo artístico, intelectual, social, historiográfico, dentre outros.

No entanto, essas tentativas enfrentam resistências, sendo permeadas por diversos fatores que influem na forma como esses corpos ainda seguem desconsiderados e silenciados, muitas vezes ancorados em discursos superficiais, que estão distantes da

prática cotidiana.

Nessa esteira, buscamos refletir sobre as mulheres amazônidas na produção cênica do país, entendendo como a participação em eventos nacionais as contempla ou as exclui, detendo o olhar mais especificamente para a produção científica e pontuando questões da XI Reunião Científica da Abrace, realizada em 2022, no estado do Acre.

2. A representatividade das mulheres nas artes cênicas

Historicamente, o poder tem sido predominantemente masculino, logo, por longo tempo coube aos homens determinar quais papéis caberiam às mulheres exercer. Nesse sentido, ainda que sempre representadas no campo das artes, demorou para que se efetivasse a ocupação das mulheres no lugar de artista/produtora/criadora, já que ao longo da história da arte, o feminino foi inúmeras vezes representado pelos homens, “[...] razão pela qual se proliferam corpos desnudos, apelo sexual, estereótipos de todo tipo” (LIMA, 2015, p. 02). A imagem sexualizada da mulher artista é, portanto, uma construção. Por isso, essa representação equivocada se mantém pelo tempo necessário ao favorecimento dos que dominam lógicas de poder nas diversas esferas.

Uma representação que privilegia um olhar sexualizado para as mulheres, favorece a dominação masculina. Ao tratar desse tema, é imperioso lembrar que até meados do século XX, uma mulher de teatro era tida como profissional do sexo (REIS, 2011), e resguardadas as características próprias de cada profissão, a segunda sempre foi utilizada como maneira de diminuir a primeira.

Refletir sobre a representação é necessário para avançarmos nas discussões sociais. A forma como somos representados, condiciona nosso olhar. Prova disso são os constantes estudos sobre a importância de pessoas negras, indígenas, com deficiência, mulheres e LGBTQIA+ nos diversos campos do conhecimento, buscando tornar visível a diversidade da nossa sociedade, em paralelo ao início de uma reparação social.

Decorre disso o interesse por compreender a importância da representação, sobretudo nos espaços de poder, de modo que possamos, a partir de então, construir uma sociedade mais plural, espelhando a diversidade que somos como corpos e existências e corrigindo erros históricos, que diminuem as mulheres, assim como outros indivíduos, em benefício do homem cis, branco, hétero e sem deficiência. Portanto, é imperioso compreender que para efetivarmos a representatividade, é preciso ocupar lugares que

historicamente nos foram negados, negação essa que se deu por meio de silenciamentos e representações distorcidas.

Ainda assim, essa constante tentativa de diminuição faz com que as mulheres encontrem dificuldades em ocupar determinadas funções. No teatro brasileiro, vemos esse cenário de forma muito específica. Sobre o tema, Araujo (2017) pontua:

O mercado de trabalho no campo cultural, em diversas áreas, está repleto de mulheres. Mas assim como acontece em outras linguagens, o teatro restringe boa parte das mulheres aos palcos, na atuação. Essa constante presença da mulher acaba por mascarar a falta de representatividade em cargos ditos 'técnicos', como a dramaturgia, a direção, a cenografia ou a iluminação (ARAUJO, 2017, grifo nosso).

A autora aponta que apesar do grande número de atrizes, ainda há uma ausência de representatividade em outros cargos que permeiam o fazer teatral. Para exemplificar a questão, sinalizamos que a iluminação ainda hoje persiste como uma das áreas do teatro em que predomina a presença masculina, mesmo que já tenhamos potentes iluminadoras trabalhando em diversos eventos e espetáculos em todo o país. A importância de trazer essa discussão é compreender esses lugares como lugares de ausência e a partir disso, refletir sobre quais posições as mulheres estão ocupando no meio teatral.

Nessa perspectiva, Romano (2018), sinaliza que temos um “[...] problema da equiparação de oportunidades (também) nas artes, assunto longe de ser superado nesta área, assim como nos demais campos da cultura” (ROMANO, 2018, p. 4). Esse problema se traduz, inclusive, em aspectos menos técnicos, e que podem parecer subjetivos a priori, mas que resguardam importância crucial, como por exemplo a seleção de profissionais, os valores a serem recebidos por cada integrante da equipe, dentre outros. Romano (2018) afirma ainda que:

É notável que as artistas ocupavam, em sua maioria, posições que não os postos de concentração de poder decisório, como são os de dramaturgia, direção e captação de recursos, até meados da década de 1980. Uma explicação é que esta situação de intérpretes e não de proponentes das criações tenha distanciado as artistas dos temas mais diretamente relacionados às suas vivências no mundo (ROMANO, 2018, p. 11).

Assim, o fato de o poder decisório permanecer na mão dos homens, faz com que as pautas das mulheres não entrem em discussão, ou apareçam ainda timidamente, enfrentando grande resistência, sobretudo quando associadas a uma errônea interpretação do feminismo e das discussões de gênero. Essas percepções equivocadas, tem crescido nas discussões recentes, e perpassam por questões que muitas vezes se fundam em

opiniões pessoais e fake news, como por exemplo a tentativa reiterada de afirmar o feminismo como o contrário do machismo, ou as falsas discussões que colocam os estudos de gênero como ideologia opositiva as relações familiares. É por esses e tantos outros exemplos que, direta ou indiretamente, a ocupação de funções no meio teatral é uma dessas questões que ainda cabe reflexões no que tange à ocupação das mulheres.

Esse tema é corroborado por Araujo (2017), ao afirmar que:

[...] a carência de mulheres nos espaços de decisão, como na coordenação de escolas e cursos, na curadoria e programação de instituições, nas comissões de editais de fomento e de prêmios teatrais e nas entidades representativas do setor, reflete uma desigualdade de gênero ignorada e camuflada tanto na esfera pública como privada (ARAÚJO, 2017, s./p.).

Para buscar minorar essa desigualdade, é imperioso a tomada de posturas que subvertam a realidade posta, e apontem novos caminhos. Mas cabe o questionamento: se as mulheres não ocupam esses lugares, conseguiremos algum avanço nessa direção?

Sobre o tema, Almeida e Cereda (2017) partem da discussão de uma ausência de políticas públicas para as mulheres e sinalizam que essa ausência não é de difícil compreensão. Os autores afirmam que:

[...] a grande questão das políticas públicas para as mulheres perpassa todas as questões das políticas culturais de maneira geral: pelas ausências, o autoritarismo e as discontinuidades. Porém, é preciso perceber que essa ausência, o autoritarismo e as discontinuidades é parte do repertório masculino de gestão pública. A ausência das políticas para as mulheres é também a ausência de mulheres nos espaços de tomadas de decisão [...] (ALMEIDA; CEREDA, 2017, p.152).

Assim, corroboramos com os autores ao sinalizar que é preciso garantir mais mulheres nos espaços de tomada de decisão para, efetivamente, alterar as dinâmicas existentes.

Um exemplo da efetividade desse pensamento foi implementado no Brasil. Em 2013, o Ministério da Cultura - MINC lançou os editais *Prêmio Funarte Mulheres nas Artes Visuais* e *Carmem Santos Cinema de Mulheres* (ALIANO, 2013, s./p.), cujo público alvo eram mulheres artistas. Ainda que esses editais não se destinarem especificamente à área teatral, o fato de serem realizados já demonstra uma necessidade de equilibrar essa balança no campo das artes. Vale lembrar que, antes dessas iniciativas, ainda não haviam sido pensadas políticas específicas para as mulheres artistas/criadoras/produtoras, mesmo que estas representassem 51,1% da população brasileira.

Assim, ressignificando esses lugares, podemos criar fissuras e começar a alterar as dinâmicas de poder. Iniciativas como essas, cuja origem se encontra no poder público, mas também na iniciativa privada e na autogestão, são esforços que auxiliam a visibilizar o trabalho de artistas mulheres.

Alguns desses esforços já são facilmente identificados, tais como a realização de eventos que privilegiam as mulheres artistas em sua programação; a criação de dramaturgias que questionam as noções patriarcais que estruturam nossa sociedade, e recortes específicos nas atividades de formação, buscando capacitar mais e mais mulheres, dentre outras ações de natureza semelhante.

Contudo, as questões apontadas aqui, longe de serem de fácil resolução, são apenas um pontapé inicial para começarmos a construir dinâmicas mais representativas e ocupações mais plurais, desconstruindo estereótipos e esvaziando silenciamentos.

3. A representatividade das mulheres na produção científica das artes cênicas

Como uma extensão do apagamento das artistas, o trabalho realizado pelas mulheres cientistas, especialmente daquelas que se dedicam a pesquisar o feminino nas artes da cena, ainda segue sem o espaço e reconhecimento merecidos. Sobre o tema, Fischer pontua que “[...] salvo as exceções de iniciativas docentes e pedagógicas [...]” (FISCHER, 2018, p. 303), ainda se faz necessário mais discussões acerca da produção epistemológica que conecta gênero e feminismo às artes cênicas.

A autora sinaliza que o desenvolvimento de iniciativas dessa natureza tem partido, especialmente, de mulheres feministas que passam a integrar os corpos docentes de universidades federais do país, e que a partir de grupos de pesquisas, teses, disciplinas e eventos que organizam, viabilizam um processo reflexivo sobre gênero e feminismo nas artes da cena (FISCHER, 2018). Esse apontamento corrobora com a discussão realizada até aqui, de que é preciso ocupar os espaços de tomada de decisão, para que as estruturas engessadas possam ser alteradas numa perspectiva decolonial, trazendo para o centro do debate corpos e gêneros outrora invisibilizados. Sobre essa invisibilização feminina, Fischer destaca que:

Grupos invisibilizados e inferiorizados de mulheres (trans, lésbicas, indígenas, negras, latinas, mestiças, imigrantes, periféricas etc.) aparecem no pensamento decolonial e interseccional como categorias fundamentais no enfrentamento às colonialidades e são colocadas no centro de suas discussões identitárias e emancipatórias também nas artes. A epistemologia decolonial articula outros modos de pensar, de ser e agir. Há um compromisso com o global, com a justiça, com o lugar da fala de todos (FISCHER, 2018, p. 307).

Ainda nessa perspectiva, importa dizer que a epistemologia teatral da Região Norte do Brasil, por si só, já foi inúmeras vezes subalternizada; fato agravado quando as autoras dessas produções são mulheres, como já detalhado aqui, a respeito de outros espaços da sociedade.

Fischer concorda com a necessidade de deslocar e ressignificar os centros. Essa é uma premissa que, naturalmente, acontece na Amazônia, que, distante das maiores economias do país, enfrenta diversas questões de cunho político-social, que a colocam à margem. Ainda assim, destacamos que as pesquisadoras da Amazônia têm buscado se efetivar e ocupar espaços nos quais lhe são garantidos os lugares de fala.

No campo das artes cênicas brasileiras, a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE é a principal referência em produção epistemológica para a área, pois integra em seu quadro de sócios, estudantes e pesquisadores cênicos de todas as regiões do país. Fundada em 1998, realiza Congressos e Reuniões Científicas regularmente, e são nesses eventos que se pode acessar o conhecimento que vem sendo produzido nas artes cênicas brasileiras. Ainda assim, apenas em 2022, é que acontece o primeiro desses eventos em território acreano, por meio da XI Reunião Científica da ABRACE: Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais e fazeres contemporâneos.

Sendo, portanto, a primeira vez que um evento de tal magnitude é realizado no estado do Acre, compreendemos que, enfim, existe uma busca por um giro epistemológico, ressignificando os centros e garantindo outros lugares de fala. Apesar da proposição ampliar as discussões até a margem, o resultado foi bastante inusitado, em comparação às Reuniões Científicas anteriores, quando a quantidade de participantes foi quantitativamente superior.

Alguns pontos podem ser discutidos, avaliando a insuficiente visibilidade ao trabalho das artistas e cientistas cênicas da Amazônia. Após rápida análise da programa-

ção, fica evidente que tanto os espetáculos, quanto as mesas redondas eram compostas majoritariamente por pesquisadores que moram no Acre, ou que estão dedicados às questões amazônicas. Seria essa composição da programação uma das causas para o desinteresse em participar do evento em terras acreanas? Ou outros fatores influenciaram na desistência de participação presencial no evento?

Ao realizarmos um evento na Amazônia, uma questão a ser considerada é o fato de vivenciarmos nesse território especificidades, que passaram a ser difundidas como custo amazônico. É possível comprovar que qualquer atividade que venha a ser realizada neste território tem custo mais oneroso, face a diversos fatores, que são:

[...] a carência de infraestrutura e a fragilidade logística existente na região; as condições de acessibilidade e a dependência do transporte fluvial; as dificuldades de fazer circular as matérias-primas e os bens industrializados; a oneração constante dos preços de serviços e produtos em função da variação socioeconômica interna da região; as limitações de durabilidade sujeitas ao clima quente, úmido e chuvoso próprios da floresta equatorial; e as limitações de capital social, em especial no que tange à formação em nível superior, que enfrentam dificuldades históricas referentes à carência de recursos em ciência e tecnologia e à oferta de vagas no ensino de graduação (CASTRO e CASTRO, 2015, p. 267).

Além das questões já apontadas, há o alto custo para aquisição de passagens aéreas para a Região Norte, outra possível justificativa para a baixa participação presencial no evento, já que havia a possibilidade de apresentar trabalhos de maneira remota. Contudo, importa dizer que os pesquisadores cênicos da Amazônia sempre lidaram com esse alto custo para se deslocarem a outras regiões do país.

Importa considerar também que, entre os sócios-pesquisadores que compõem a ABRACE, muitos atuam na curadoria e organização da programação de eventos em suas universidades, ou como curadores/programadores convidados. Nesses casos, esses mesmos pesquisadores têm considerado incluir em suas programações cientistas cênicos ou obras artísticas oriundas da Amazônia? Os mesmos pesquisadores que deixaram de comparecer no evento, devido ao custo amazônico, estão dispostos a considerá-lo em suas planilhas orçamentárias, para garantir ações mais efetivas e o verdadeiro giro epistemológico?

Valorizar a diversidade de saberes, estabelecer um campo expandido em diálogo com as artes cênicas; reconhecer as identidades que formam os países latino-americanos

e, talvez, apontar uma possível ecologia de saberes³ exige um movimento muitas vezes desconfortável e de releitura do mundo.

4. Considerações Finais

Trouxemos aqui breves considerações a respeito da participação ou ausência de representatividade das mulheres artistas amazônidas, sejam em determinadas funções do teatro, seja em eventos artísticos nacionais.

Para tal, empreendemos esforços em apontar lugares de ausências e incômodos no universo teatral, bem como, apagamentos da produção científica de mulheres artistas.

Compreendemos que pesquisas, teses, disciplinas e afins, de autoria de pesquisadoras cênicas no país, na maioria das vezes, encontram reconhecimento a partir das ações dessas mesmas pesquisadoras que, ao buscar a visibilização do seu trabalho e de suas pares, atuam na reparação histórica, evidenciando a produção do conhecimento realizada pelas mulheres.

Nesse sentido, levantamos alguns questionamentos a partir da experiência da XI Reunião Científica da ABRACE. A composição da programação de eventos dessa natureza perpassa sempre pelo olhar da curadoria responsável. Importa dizer que não trata-se apenas da seleção de quais propostas integrarão a programação, e sim do entendimento de que curadoria é o exercício de escolher quais corpos e poéticas vão protagonizar os espaços de fala e quais não. Assim, estariam os corpos das mulheres de teatro da Amazônia ocupando outros espaços, ou sua atuação se restringe ao seu território de origem? Estaríamos dispostos a descolonizar ao ponto de não poupar esforços para conhecer suas histórias e seus teatros, historicamente apagados?

Longe de esgotar o assunto, abrimos aqui um primeiro diálogo, na tentativa de refletir sobre a ausência desses corpos nos grandes eventos teatrais do país, para que a partir disso, possamos compreender a situação posta, e agir na tentativa de minorar desigualdades e silenciamentos.

³ Ecologia de saberes é um termo criado por Boaventura de Sousa Santos, com intuito de buscar entender a importância dos diversos saberes (e não apenas o acadêmico), compreendendo que somente valorizando-os, é que teremos ações emancipatórias.

Referências

ALIANO, LARA. **Edital para as mulheres SAV e Funarte**. Secretaria Especial da Cultura, Brasília, 2013. Disponível em: <<https://abdnacionalbrasil.wordpress.com/2013/07/06/edital-para-as-mulheres-sav-e-funarte/>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2023.

ALMEIDA, MILENA CRISTINA; CEREDA, ALLAN MATEUS. **História das políticas culturais para mulheres no Brasil**. RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade. v. 3. Foz do Iguaçu, 2017.

ARAUJO, LUANE. **Paridade de gênero nas artes e na cultura** – muito caminho a ser trilhado. São Paulo: Cultura e Mercado, 2017. Disponível em: <<https://www.culturaemercado.com.br/site/paridade/>>. Acesso em: 06 de janeiro de 2023.

CASTRO, FÁBIO FONSECA DE; CASTRO, MARIA RAMOS NEVES DE. A tese do custo amazônico, o novo desenvolvimento e a política cultural do governo Dilma. *in*: RUBIM, A.A.C; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (orgs.). **Políticas culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015. cap. 11, p. 253-278.

FISCHER, STELA. **A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais**. Urdimento - Revista de estudos em artes cênicas. Florianópolis, v.3, n.33, p. 296-310, 2018.

LIMA, DULCILEI DA CONCEIÇÃO. **A mulher na produção cultural brasileira: invisibilidade e fomento**. Trabalho apresentado no XI ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 11 a 14 de agosto de 2015, Salvador-Bahia-Brasil.

PERROT, MICHELLE. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2019.

REIS, ANGELA DE CASTRO. **Ser mulher e atriz no contexto social de meados do século XIX ao início do século XX**. Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise, n°8, printemps-été 2011, [En ligne] URL: www.pluralpluriel.org. ISSN: 1760-5504. Disponível em: <http://www.plural.digitalia.com.br/indexd213.html?option=com_content&view=article&id=359:ser-mulher-e-atriz-no-contexto-social-de-meados-do-seculo-xix-ao-inicio-do-seculo-xx&catid=80:numero-8-les-femmes-dans-le-theatre-bresilien&Itemid=55>. Acesso em: 20 de janeiro de 2023.

ROMANO, LÚCIA REGINA VIEIRA. **TeatrAs feministas, substantivo feminino plural: trabalho-de-memória sobre as narrativas do feminismo no teatro brasileiro**. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v.6, n.1, 2019. DOI: 10.36025/arj.v6i1.17416. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/artic le/view/17416>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2023.

TEIXEIRA, MARCO ANTÔNIO DOMINGUES E FONSECA, DANTE RIBEIRO DA. **História Regional (Rondônia)**. 4. ed. Porto Velho: Nova Rondoniana, 2021.

UM PERCURSO PELOS ARQUIVOS E O ENCONTRO COM NIVALDA COSTA

Patricia Borin Ribeiro¹

RESUMO

Este artigo aborda o estudo do arquivo como um caminho metodológico percorrido por algumas autoras que se debruçaram sobre a dramaturgia produzida por mulheres no período da Ditadura Civil-militar brasileira. Este caminho é analisado sob as perspectivas de Margareth Rago (1998) e Stella Fischer (2008), no sentido de uma epistemologia feminista que se revela como uma reação crítica aos saberes hegemônicos e amplia os limites do campo de análise. Este percurso teórico é experimentado quando, inspirada nestas autoras, início minha pesquisa de mestrado analisando os arquivos do período de análise e me deparo com a dramaturgia de Nivalda Costa, que se revela como um saber não hegemônico e uma potente reação crítica e política ao período ditatorial.

Palavras-Chave: Memória; Dramaturgia; Arquivo; Nivalda Costa.

ABSTRACT

This article addresses the study of the archive as a methodological path followed by some authors who have focused on the dramaturgy produced by women during the period of the Brazilian civil-military dictatorship. This path is analyzed under the perspectives of Margareth Rago (1998) and Stella Fischer (2008), in the sense of a feminist epistemology that reveals itself as a critical reaction to hegemonic knowledge and amplifies the limits of the analytic field. This theoretical path is confirmed when, inspired by these authors, I start my Master's research by analyzing the archives of the period of analysis and come across Nivalda Costa's dramaturgy, which reveals itself as a non-hegemonic knowledge and a powerful critical and political reaction to the dictatorial period.

Keywords: Memory; Dramaturgy; File; Nivalda Costa.

1. Introdução

Como decorrência de minha pesquisa de Mestrado acadêmico no Instituto de Artes da UNESP, verifiquei ser o arquivo um caminho metodológico do qual algumas pesquisadoras das artes se utilizaram para refletir sobre a historiografia do teatro brasileiro. Isto, especificamente no que tange à literatura dramática escrita por mulheres no período que se iniciou em meados do século XIX. Estas pesquisadoras e suas análises seriam: Maria Cristina de Souza, em “A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil” (1990) e Elza Cunha de Vincenzo, em “Um teatro da mulher” (1992).

Desta observação, pude fazer a seguinte questão: em que medida o estudo de algumas pesquisadoras a respeito da história do teatro brasileiro nos disponibiliza um método de análise e, portanto, uma nova epistemologia, que enfatiza a “historicidade dos

¹ Bacharel em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2011), Bacharel em Teatro pela Escola Superior de Artes Célia Helena (2020), Cursa Mestrado Acadêmico no Instituto de Artes da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho/UNESP.

conceitos” e a “coexistência de temporalidades”? Estas duas categorias são observadas sob a perspectiva da análise de Margareth Rago, no artigo “Epistemologia feminista, gênero e história” (1998), cuja análise é reforçada pelo artigo de Stela Fischer “A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais”, que observa a expansão dos estudos feministas e sua importância como uma reação crítica à predominância dos saberes hegemônicos. Esta nova epistemologia, que enfatiza a historicidade dos conceitos e a coexistência de temporalidades (Rago, 1998) e que traduz uma reação crítica à predominância dos saberes hegemônicos (Fischer, 2018), evidencia o lugar do arquivo como um espaço da memória (Barros e Amélia, 2009) e um acumulado de discursos sujeitos às relações de saber/poder (Foucault, 2008). Estas perguntas e a consequente análise sobre a relação entre arquivo, memória e as relações de saber e poder são temas que atravessam a pesquisa de Mestrado que está em curso, mas que não caberia desenvolver neste artigo.

Porém, ao que aqui cabe desenvolver, se refere ao trajeto apontado por estas autoras, que se debruçaram sobre as obras de dramaturgas silenciadas e apagadas da história do teatro brasileiro, e o meu trajeto, ao me encontrar com mais uma autora também apagada da história. Este trajeto aponta a importância do estudo do arquivo para a análise de saberes contra hegemônicos e a confirmação de marcadores de opressões e apagamentos, que são atuais e que se reiteram historicamente.

Ao seguir esta trajetória feita por Souza e Vincenzo, passo, em minha pesquisa, não só a confirmar a evidência das relações de saber e poder que este apagamento histórico traz para a história do teatro brasileiro, mas também a dialogar com um processo de formação de uma epistemologia que está em pleno curso de desenvolvimento. Com esta contribuição, posso dialogar com novos marcadores de opressão, ausentes nas reflexões destas duas autoras citadas.

Desta forma, passo ao percurso pelos arquivos e o encontro com Nivalda Costa.

2. A volta ao arquivo

O início do meu projeto de pesquisa foi disparado pela análise de Vincenzo (1992), que sistematiza um estudo sobre a produção dramatúrgica de autoras brasileiras e que confirmava o apagamento já observado em meus estudos da história do teatro brasileiro,

durante a Graduação em artes cênicas, quando pouco tive acesso a nomes de mulheres escrevendo para a cena. O livro da autora se debruça sobre um período de análise que havia sido objeto de estudo durante minha primeira graduação, em Direito, e que, portanto, também me interessava: a Ditadura Civil-militar brasileira.

Sobre este período, afirma Vincenzo que “[...] na posição da mulher, figura submetida num mundo submetido, ficam mais evidentes os limites e contradições do próprio projeto revolucionário. Uma vez gorado este e em processo de refluxo, as situações da mulher oferecem matéria histórica e dramática ‘ótima’ para o exame desses limites e contradições [...]” (Vincenzo, 1992, p. 295). Ou seja, há uma peculiaridade de gênero que se revela nestas dramaturgias, e que nos leva a refletir sobre o próprio período histórico. Como afirma Teles:

As condições específicas das mulheres, como a gravidez, a maternidade, o parto, o aleitamento materno, o abortamento, a menstruação e até mesmo o fato de serem simplesmente mulheres, foram usados, pela repressão política, como mais um recurso para torturar e violentar as mulheres [...] Conspurcaram a dignidade das mulheres que participaram da luta contra a ditadura e isso trouxe um legado à história política de nosso país que não pode ser ignorado, como tem sido até os dias de hoje, sob pena de não superá-lo (TELES, 2015, p. 507).

Desta forma, pareceu extremamente relevante olhar para este período e para a censura ao teatro como reveladores de peculiaridades de gênero que poderiam auxiliar na ação de enfrentarmos a memória, com vistas a superar este passado de violência, que permanece atual em nossa sociedade de diferentes formas. Este olhar, portanto, revela-se como uma crítica a um saber hegemônico, que não considera as peculiaridades de gênero para observar um período histórico de forte repressão em todos os âmbitos sociais.

A resistência notada por Vincenzo é semelhante à que Maria Cristina de Souza percebe, em “A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil” (1990), que também se debruça sobre o silenciamento das dramaturgas nos registros da história do teatro brasileiro.

Souza inicia sua dissertação com o título introdutório “A viagem pelo lado escuro”, no qual a pesquisadora faz um paralelo sobre o mistério que ronda a face oculta da lua, aquele que nunca se mostra para a terra, e a história da mulher, que é sempre focalizada a partir do ponto de vista masculino. Ela conclui:

A partir deste critério, torna-se pertinente distinguir uma literatura dramática feminina, e evidenciá-la significa percorrer o lado escuro da lua, desvendar o lado obscuro da mulher a partir do ponto-de-vista feminino (SOUZA, 1990, fl. 1).

Souza analisa estes aspectos históricos e teóricos dessa “face oculta”, trazendo um exaustivo levantamento de inúmeras dramaturgas brasileiras e suas produções. Entende a autora que pelo fato de a história da mulher ser contada sempre pelo ponto de vista masculino, no que tange à dramaturgia, é necessário que esta história seja recontada sob o ponto de vista de uma mulher (no caso, ela mesma), o que em si revelaria essa obscuridade. Esta ponderação dialoga com o que Rago escreve em seu artigo, sobre a experiência histórica diferenciada da mulher ser o ponto de partida para que uma epistemologia surja; o que, no caso da obra de Souza e Vincenzo, seria revelar essa obscuridade, esse apagamento.

Para percorrer este lado obscuro, Souza coletou cerca de oitocentas dramaturgas, com um número de peças superior a um mil e quinhentos, sendo que destas escolheu aleatoriamente cento e oitenta peças, de gêneros e épocas variadas. Com a leitura destes textos, a autora observa que, “[...] em geral, as peças se ocupam da própria mulher, ou a personagem principal é uma mulher ou a ação é propiciada por sua existência.” (Souza, 1990, p. 26).

Ou seja, ao buscar metodicamente revelar esta obscuridade na história, por meio das obras destas dramaturgas, Souza acaba por criar uma fissura epistemológica, que repercute as vozes das mulheres pensadoras nas artes, se entendemos que estas dramaturgas estão gerando reflexão através de suas dramaturgias. Além disso, que estas vozes, neste último aspecto mencionado, revelam o protagonismo histórico delas.

A respeito desse levantamento, Souza (1990) afirma: quando a mulher enfrenta a necessidade de desfazer a ruptura entre o público (universo social masculino) e o privado (universo doméstico feminino), se apropria de si e de seu discurso, recuperando a palavra e rompendo o silêncio. Ela conclui:

A escrita dramática feminina no Brasil é formada por uma produção de textos contínua e relevante desde o ponto de vista histórico na passagem prática literária feminina de uma a outra geração, de meados do século XIX até a época contemporânea, e desde o ponto de vista crítico, na continuidade em termos de temas e personagens. Existe, sistematicamente, configura uma tradição. Entretanto, a prática habitual de criação feminina de textos dramáticos está fora do conhecimento público, é desconhecida. A organização de uma bibliografia enquanto corpus documental se torna de máxima importância tanto para a afirmação desta tradição quanto para a sua divulgação. [...] Sabe-se que esta bibliografia não se encontra definitiva ou exaurida, é incipiente, mas já permite à tradição falar por ela mesma” (SOUZA, 1990, p. 106).

A autora reitera o aspecto mencionado, sobre uma ruptura epistemológica que proporciona que mulheres ocultadas da história falem por si, o que Souza chama de tradição. Este aspecto está intimamente relacionado ao segundo aspecto que mencionei, que é a historicidade dos conceitos. Pois, como citado, esta bibliografia não se encontra definitiva ou exaurida e, por isso, nos remete a um trabalho de reconstrução em processo. Portanto, para nós, pesquisadoras interessadas em desvendar essa face oculta, eis um convite: persistir a olhar para esses arquivos, perspectiva que induz a uma epistemologia. Em outro momento, Souza evidencia este aspecto, quando afirma:

O momento histórico em que vivemos nos coloca a questão do feminino, remete-nos à responsabilidade de discutir a 'tragédia feminina', a de sua história e a escrita por ela. Portanto, 'A Tradição Obscura: O Teatro Feminino no Brasil', é uma manifestação cultural do universo letrado correspondente a esse momento, pretendo, na verdade, preencher uma lacuna nas histórias do teatro brasileiro e na história da formação desse ponto de vista feminino na arte brasileira (SOUZA, 1990, p. 11).

Esta perspectiva de análise de Souza dialoga com o que Rago pondera a respeito da mutação ocorrida no conhecimento científico a partir do olhar feminista diante dos fatos históricos, perspectiva que decorre da experiência diferenciada da mulher, bem como evidencia o lugar do arquivo como uma possibilidade útil nessa tarefa. Segundo a pesquisadora:

[...] [permita] que os discursos partícipes desse meio se revelem pelo diálogo com outros diálogos ocorridos em diferentes épocas, de forma a estabelecer uma relação com a escuta do dito e, também, do não-dito (BARROS; AMÉLIA, 2009, p. 3).

Este aspecto, trazido por Barros e Amélia em "Arquivo e memória: uma relação indissociável" (2009), nos remete à coexistência de temporalidades, que as epistemologias feministas propõem. Ou seja, deste acesso ao arquivo, a reflexão sobre as estruturas de saber/poder ao qual ele está submetido - o que incluiria no que foi dito e no que não foi dito na história oficial - é o que permite, por exemplo, que Souza possa traçar um diálogo com outra época e, assim, tecer sua reflexão. Margareth Rago, sobre este aspecto, citando Maria Odila Leite da Silva Dias, pondera que os estudos feministas mostram a confluência das tendências historiográficas contemporâneas com as inquietações feministas. Maria Odila Leite, comentada por Rago, fala em termos de hermenêutica crítica e historicismo, para defender a instabilidade das categorias em voga nos movimentos:

[...] a historiografia feminista segue os mesmos parâmetros (que a desconstrução de Derrida, a arqueologia da Foucault, a teoria crítica marxista, a história social e conceitual dos historicistas alemães, a historiografia das mentalidades), pois tem seu caminho metodológico aberto para a possibilidade de construir as diferenças e de explorar a diversidade dos papéis informais femininos (DIAS apud RAGO, 1998, p. 12).

Conclui Rago, desta fala de Harding, que “Os estudos feministas inovam, então, na maneira como trabalham com as multiplicidades temporais, descartando a ideia de linha evolutiva inerente aos processos históricos”.

Inspirada por estes referenciais, que buscam no arquivo a voz de mulheres apagadas da história, me deparo com a Tese de Doutorado “Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)”, defendida por Miliandre Garcia, em 2008. Garcia faz um levantamento das peças proibidas pela Censura Federal entre os anos de 1965 e 1987, onde verifiquei que, além das dramaturgas analisadas por Vincenzo e Souza, havia inúmeras outras que tiveram seus textos censurados, entre elas: Inez Barros de Almeida, Hélia Terezinha Di Giacomo, Marli Rodrigues da Silva, Leda Silva Mendes Szochalewicz, Eunice Machado, Yara da Silva, Maria L. Magliani, Sonia Maria Mello, Terezinha Fernandes, Ana Maria Taborda, Maria de Lourdes Nunes, Maria Ivone Silva Miranda, Tânia Pacheco, Maria Olga Stratmann, Dulcinéia Novaes, Maria das Graças Fonseca, Emille Chamie, Ruth Alves de Oliveira, Lígia de Castro Santiago e Eliane Benício. Ali figurava também Nivalda Costa.

3. O encontro com Nivalda Costa

Como não interessava a mim somente o levantamento de nomes, mas sim investigar em que medida estas produções dialogavam com o estudo do teatro político brasileiro, bem como ouvir suas vozes ocultadas em suas próprias palavras, passei a investigar cada nome e a buscar suas produções. Neste caminho, localizei o trabalho primoroso de Débora de Souza, “Série de estudos cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico” (2019), decorrente de seu Doutorado em Letras na UFBA, em que a pesquisadora cria um arquivo digital com todas as obras da dramaturga, contextualizadas à história que ronda a produção e a vida de Costa.

As informações sobre essa vasta produção dramaturgical e sua vida na militância e na arte, me conduziu a outros questionamentos sobre memória, visibilidade artística,

censura e apagamentos históricos, que transcendem às análises feitas por Souza e Vincenzo, bem como à própria reflexão sobre saber e poder. Isso ditou novos rumos à minha pesquisa, tendo em vista elementos que ainda não haviam sido analisados. Nivalda Costa mostrou possuir uma experiência singular de gênero feminino – a experiência de uma mulher negra -, que se distanciava da minha, assim como das outras dramaturgas que compõem o elenco de mulheres investigadas por Vincenzo, e das analisadas por Souza.

Nivalda Costa não foi apenas uma grande dramaturga da história do teatro brasileiro, ocultada das publicações mais acessíveis, mas também uma intelectual engajada, que atuou como diretora e atriz, e em diferentes esferas da militância do movimento negro. Intelectual, dramaturga baiana, teve uma farta produção neste período e seguiu produzindo até o ano de 2016, quando do seu falecimento.

A dramaturga, além de produzir dramaturgias inspiradas por uma crítica social e política do período de análise desta pesquisa, também se inspirava esteticamente em autores do cânone teatral, também muito relevantes para minha trajetória acadêmica, como Antonin Artaud e Bertolt Brecht. Artaud guarda em sua visão do teatro uma dimensão inegável de contraposição às formas de poder mais tradicionais (Frias, 2008), ao passo que o pensamento de Brecht, especificamente, é indispensável quando falamos em teatro político. A presença dessas referências, posso notar, aproxima as inquietações de Costa das minhas próprias inquietações sobre a potência do teatro em transformar o campo social, mudando as formas de percepção do mundo que nos são dadas (Lehmann, 2003).

Em 1975, Costa montou a companhia Testa, na Bahia, produzindo o espetáculo “Aprender a nada-r”, uma comédia que questionava as imposições da Ditadura militar, sendo o seu primeiro texto censurado pelo regime. Em minha pesquisa, analiso este e outros cinco textos que fazem parte do que, em seu arquivo pessoal, Costa chamou de Série de estudos cênicos sobre poder e espaço: “Aprender a nada-r” (1975); “Ciropédia ou A Iniciação do príncipe (O Pequeno príncipe)” (1976); “Vegetal vigiado” (1977); “Anatomia das feras” (1978); “Glub! Estória de um espanto” (1979); e “Casa de cães amestrados” (1980) fazem parte da série.

Dentre as produções de outras dramaturgas de sua geração, as obras de Costa se destacam por algumas características, que associamos mais diretamente às formas do teatro político brasileiro: 1) questionam a ditadura em suas dramaturgias; 2) usam procedimentos do teatro épico dialético; 3) são militantes; 4) integram um conjunto de textos encenados e censurados; 5) apresentam personagens mulheres em posições combativas,

de guerrilha; 6) apresentam personagens evidenciando sua cor de pele; 7) reiteram características que se repetem, sugerindo um estilo; bem como outros procedimentos que, no seguimento da pesquisa, serão analisados.

Ou seja, para que encontrasse o nome de Costa e pudesse me deparar com reflexões propostas por sua própria voz e dramaturgia, foi necessário recorrer aos arquivos que reúnem textos censurados, e que não foram ainda considerados, mesmo quando houve a transição para a democracia. Este movimento, indispensável, permitiu que eu pudesse dialogar com as pesquisadoras aqui citadas, e que, de diferentes formas, empenharam-se em recontar a história do teatro sob a perspectiva de gênero feminino.

Em “Arquivo e memória: uma relação indissociável” (2009), Darlene Santos Barros e Dulce Amélia argumentam que, na sociedade da informação, esta indissociabilidade se mostra imprescindível, devido ao fato do arquivo estar impregnado pelas “[...] práticas e sentidos mnemônicos e rememorativos” (Barros; Amélia, 2009, p. 55) essenciais à identidade de uma população. Este se torna, portanto, o *locus* para a pesquisa histórica e a produção do conhecimento, mas não apenas pelo que é dito. Afirmam as autoras:

O arquivo torna-se um *locus* com essa especificidade, quando o pesquisador permite que os discursos partícipes desse meio se revelem pelo diálogo com outros diálogos ocorridos em diferentes épocas, de forma a estabelecer uma relação com a escuta do dito e, também, do não-dito (BARROS; AMÉLIA, 2009, p. 3).

A visita aos arquivos me pareceu um caminho central para analisar a história do teatro e refletir sobre a contribuição das dramaturgas no teatro político brasileiro por viabilizar a escuta do diálogo entre épocas e o dito e o não-dito. Desta forma, como ponderam Barros e Amélia, o arquivo se corporifica como um lugar que dá vida aos documentos, enriquecedor quando analisamos o que está posto e o que está oculto. Em suas palavras: “Por essa ação, cria-se um elo temporal e espacial que bloqueia qualquer ação na direção do esquecimento” (Barros; Amélia, 2009, p. 59); sendo o arquivo, desta forma, um lugar de referência para a memória e para o não-esquecimento. Assim, a pesquisa histórica adquire importância singular, pois remete à prática de novas abordagens que conduzam à compreensão da realidade.

Utilizando o mesmo caminho das autoras é que pude encontrar mulheres autoras que desconhecia e ampliar elementos que auxiliam à reflexão sobre a historicidade dos conceitos e a coexistência de temporalidades. Desta forma, me parece relevante revelar este caminho investigativo como uma contribuição a uma reação crítica aos saberes hege-

mônicos, que está em pleno curso, pois é mérito dos estudos já realizados pelas autoras que nos antecederam, não haver mais como ignorarmos uma parte essencial da memória do teatro. Nas palavras de Vincenzo:

E é certo que, a partir da década de 60, a História do Teatro no Brasil, em simples respeito aos fatos, já não poderá deixar de registrar a participação relevante das mulheres. Elas mesmas se incumbiram de inscrever sua palavra na história viva desse teatro. E continuam a fazê-lo, uma vez que a 'revolução' maior – dentro da qual não só iniciaram, mas venceram uma batalha – está ainda em pleno curso (VINCENZO 1992, p. 296).

Especificamente sobre Costa, a pesquisa segue em curso, para dialogar com elementos ausente das pesquisas anteriores, e que nos auxiliam a refletir sobre a história do teatro político brasileiro, sob uma perspectiva de gênero, ao lado dos marcadores de raça e classe, que a dramaturgia de Costa nos apresenta, bem como sobre as relações de saber e poder que atravessam o registro desta história. Cabe aqui apenas revelar meu encontro com Costa, que só foi possível através dos arquivos. Bem como registrar que, do acesso às pesquisadoras aqui mencionadas, é que pude lançar o olhar aos arquivos com um caminho metodológico de pesquisa e desenvolver a reflexão que este acesso proporciona.

Referências

BARROS, DIRLENE SANTOS; AMÉLIA, DULCE. Arquivo e memória: uma relação indissociável. **Transinformação**, v.21, n.1, p.55-61, 2009. Disponível em: <file:///C:/Users/pat_b/Documents/2022/Pesquisa%20-%20UNESP/Artigos/Mem%C3%B3ria/Arquivo_e_m emoria_uma_relacao_indissociavel%20(1).pdf>. Acesso em: 29 de setembro de 2021.

FISCHER, STELA. A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais. **Urdimento**, v.3, n.33, p.296-310, 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/pat_b/Documents/2022/Pesquisa%20-%20UNESP/Artigos/Pesquisa%20em%20Artes/A%20crescente%20d issemina%C3%A7%C3%A3o%20dos%20estudos%20feministas%20na%20pesquisa%20 em%20Artes%20C%C3%AAnicas.pdf>. Acesso em: 29 de setembro de 2021.

FOUCAULT, MICHEL. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GARCIA, MILIANDRE. **Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ/ IFCS/ Programa de Pós-graduação em História Social, Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.

RAGO, MARGARETH. **Epistemologia feminista, gênero e história**. PEDRO, JOANA; GROSSI, MIRIAM (orgs.). Masculino, feminino, plural. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. Disponível em: <http://projcnpq.mpbnet.com.br/textos/epistemologia_feminista.pdf>. Acesso em: 29 de setembro de 2021.

SOUZA, DÉBORA. **Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico**. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador: UFBA, 2019.

_____. **Aprender a nadar e Anatomia das feras, de Nivalda Costa: processo de construção dos textos e edição**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2012.

SOUZA, MARIA CRISTINA DE. **A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil**. Rio de Janeiro: Bacantes, 2001.

TELES, MARIA AMÉLIA DE ALMEIDA. A construção da memória e da verdade numa perspectiva de gênero. **Revista Direito GV**, São Paulo, v.11, n.2, p.505-522, 2015. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/revdireitogv/article/view/58120/56585>>. Acesso em: 29 de setembro de 2021.

VINCENZO, ELZA CUNHA DE. **Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

O QUE HÁ NESSAS MULHERES PARA O MUNDO QUERER CONTER?

Gisele Soares de Vasconcelos¹

RESUMO

Este artigo trata da criação artística como um espaço para tecer reflexões acerca da natureza criminosa das violências de gênero, partindo da pergunta problematizadora: como a arte reage à questão de violência contra a mulher? A violência contra a mulher é produto de uma construção histórica e, nesse sentido, o teatro produz um efeito real em apresentar os contextos, ações e situações que resultaram e resultam dessa construção. A produção/criação da obra cênica *A Vagabunda – Revista de uma mulher só*, como pesquisa empírica, é analisada a partir dos seus elementos discursivos dentro de uma proposta de rompimentos e de enfrentamentos de práticas de violência originadas pela dominação masculina. Colocando-se à frente da escrita, as mulheres, autoras dessa obra teatral, expõem suas perspectivas, experiências e posições políticas na trama da encenação.

Palavras-Chave: Violência; Mulher; Artista; Artes Cênicas.

ABSTRACT

This article focuses on the artistic creation process and sees it as a place where we can connect some thoughts about the criminal nature of gender-based violence, starting from a leading question: How does art react to violence against women? Violence against women is a product historically constructed, and therefore the performing arts produce an actual effect on presenting the contexts, actions, and situations that resulted and still result from that construction. The staging-creation of the play "The Vagabond, a One-Woman Music-Hall Show", being an empirical research, it's analyzed from its discursive elements perspective within a proposal that involves rupture and confrontation of the violent practices originated by the male domination. Putting themselves at the head of the writing process, the women authors of the play expose their perspectives, experiences, and political positioning in the plot of the staging.

Keywords: Violence; Women; Artist; Performing Arts.

Ao longo da história do teatro, os homens ocuparam os espaços da direção e da escrita teatral, moldando realidades a partir do seu lugar, das suas experiências e pontos de vista, e perpetuando um domínio das narrativas sociais. Nesse sentido, a escrita de textos teatrais por mulheres é ato político, de desconstrução de nossas prisões e de ampliação e subversão do imaginário retratado no teatro brasileiro.

Para a escrita da obra *A Vagabunda - Revista de uma mulher só* (2021), as dramaturgas Gisele Vasconcelos, Nicolle Machado² e Nádia Ethel³ tomaram como

¹ Pós-doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro /PPGAC/UNIRIO. Participou da Bolsa FAPEMA, sob supervisão de José da Costa. Em 2016, pela Universidade de São Paulo /ECA, formou-se doutora em Artes Cênicas. É professora adjunta da Universidade Federal do Maranhão – PPGAC e artista pesquisadora do Grupo Xama Teatro.

² Nicolle Machado tem mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia / PPGAC/UFU. É integrante do grupo Poli companhia e do Xama Teatro (MA).

³ Nadia Ethel Basanta Bracco tem mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Maranhão/ PPGAC/UFMA. É Licenciada em Teatro pela Faculdade de Artes e Graduada do Programa de Treinamento

referência histórica o gênero popular de teatro musicado, reconhecido no Brasil como Teatro de Revista - um gênero majoritariamente dirigido e escrito por homens, do final do séc. XIX até a primeira metade do séc. XX. Nas Revistas, eram revisitados - fazendo uso da sátira, da crítica e da comicidade - os contextos político, artístico e social do período. Tem-se uma presença artística da mulher na cena revisteira, porém sempre representada a partir do olhar masculino, disseminando estereótipos.

“A história única cria estereótipos”, assim nos diz Chimamanda Ngozi Adichie (2019), e insistir neles é negligenciar as muitas outras histórias que nos formam. Ela fala: “É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna. É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder.” (ADICHIE, 2019, p.12).

Para nós, autoras-artistas, era preciso olhar a Revista com "o olho revirado", a partir de uma perspectiva feminina imbricada de resistência, pois nos importava não somente como as histórias são contadas, mas “[...] quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas, pois “tudo realmente depende do poder.” (ADICHIE, 2019, p.12).

Reconhecendo a importância das artes para o entendimento dessa “outra história” da Revista, desenvolvemos junto ao grupo Xama Teatro⁴, nos anos de 2020 e 2021, o projeto *Até Quando: A vagabunda e os enfrentamentos das mulheres na vida e na arte*⁵. Com o objetivo de realizar estudo e prática das artes cênicas de forma a contribuir para o auxílio na execução de políticas públicas voltadas para mulheres, na área da prevenção e enfrentamento à violência, construímos um grande processo colaborativo em teatro, que se propagou em variantes⁶ das mais diversas linguagens artísticas.

Neste artigo, propomos refletir sobre as ações do projeto no âmbito de uma prática artística ampla e conectada com a realidade, capaz de gerar visibilidade no combate à violência contra a mulher. Nossa perspectiva é a de discutir e apontar, por meio do teatro,

em Gestão Cultural da Faculdade de Ciências Econômicas, pela Universidade Nacional de Córdoba-Argentina. É dramaturga, produtora e pesquisadora do grupo Xama Teatro.

⁴ Fundado em 2008, possui sede em São Luís e em São José de Ribamar (MA). É um grupo formado predominantemente por mulheres e coordenado por mulheres. Contemplado em projetos importantes como SESC Palco Giratório, SESC Amazônia das Artes, Circulação Petrobrás, Banco da Amazônia e outros, o Xama Teatro circulou por todos os estados brasileiros.

⁵ Projeto selecionado no edital Mulheres de Atitude (SEMU - Governo do Maranhão), em 2020, com temática das Artes Cênicas.

⁶ São variantes geradas dos meios e da construção dessa pesquisa-montagem: criação de textos, gravação e exibição de vídeos das práticas em ateliê, improvisação, execução de programas, promoção e registro de diálogos virtuais, transcrição de reuniões, exercícios de dramaturgias e inventários de experimentos.

ações de enfrentamentos femininos, na luta contra a discriminação, o preconceito e o machismo para o exercício da profissão de artista e para a autonomia profissional, em uma proposta dialética de discussão numa dimensão contextualizada da teoria e prática teatral. Para isso, seguiremos os tópicos das ações do projeto, apontados abaixo:

a) Composição de equipe técnica, formada majoritariamente por mulheres/artistas maranhenses, com apontamentos sobre a invisibilidade das mulheres/artistas nas artes;

b) Criação de texto escrito por dramaturgas no Maranhão, com reflexões acerca da violência de gênero, seguindo a jornada da personagem Gigi.

É sob o prisma, portanto, de quem está inserida na produção artística *A Vagabunda* - e em um projeto específico - *Até Quando?*, voltado para a conscientização da natureza histórica da desigualdade de gênero a partir do estudo da figura da vedete, atriz, cantora e dançarina dos gêneros musicados da primeira metade do séc. XX, que este estudo foi desenvolvido. Nos inserimos, assim, na perspectiva dialética da relação entre teoria e prática, e das conexões entre texto, contexto e cena teatral.

1. Processos criativos renovados: arte, política e feminismo

A posição periférica da mulher no teatro ainda vigora como uma violência estrutural e simbólica, o que reflete na importância de se garantir espaço igualitário para todos os gêneros no âmbito cultural. A ocupação da mulher em várias funções da produção cênica, de forma a contribuir para a composição de uma ficha técnica formada, majoritariamente, por mulheres, pode ser considerada como uma estratégia de superação, diante do cenário que coloca as mulheres em posição de subalternidade no campo das artes.

Em um processo de montagem de uma obra teatral, duas figuras que ocupam lugares de decisão na produção cênica, a figura da diretora e a figura da dramaturga, nos orientam para o reconhecimento das realidades no cenário nacional das artes cênicas. Considerando a identificação do nome artístico descrito na ficha técnica do espetáculo, apresentaremos os resultados da pesquisa *Circulação Teatral: práticas e saberes*⁷.

Colocamos ênfase nessas duas funções do processo de criação da obra cênica, por reconhecer no papel da diretora/encenadora uma atitude de tomada de decisões em

⁷ Projeto financiado pela FAPEMA (edital Universal/2017) e desenvolvido pela autora. Analisa a participação de grupos e companhias através de importantes projetos nacionais de difusão de saberes e práticas, a exemplo dos Projetos SESC Palco Giratório, SESC Amazônia das Artes.

relação à definição da proposta estética da peça e à responsabilidade sobre a comunicação com todos os outros setores da produção artística. A dramaturga, por sua vez, ocupa a função também de tomada de decisões, por ser a responsável por organizar as referências, temáticas, situações e conteúdos da peça.

A referida pesquisa nos mostrou, analisando a autoria de textos teatrais dos espetáculos participantes do projeto Palco Giratório⁸, durante o período de 2014 a 2017, que dos oitenta espetáculos selecionados, em média 69,5% dos textos e/ou roteiros desses espetáculos ou performances se caracterizam como textos autorais, ou seja, criados especificamente para os referidos trabalhos em circulação. E, desses textos autorais, 75% são de autoria de homens, diante de apenas 25% escritos por mulheres. Quando se trata da análise dos dados referente à direção dos espetáculos e performances, a pesquisa identificou que, das produções que circularam no projeto Palco Giratório, entre os anos de 2014 e 2017, 57% foram de espetáculos dirigidos por homens, 27% por mulheres e 16% apresentaram direção mista.

Esses números não diferem dos encontrados pela pesquisadora Daniela Beskow (2017), ao analisar os guias de programação artística e cultural da cidade de São Paulo, importante centro cultural do país. Foram pesquisados dados de quatro guias culturais (Guia OFF; Guia.com.br; Em Cartaz e Revista Sesc Em Cartaz), contemplando todos os meses do ano de 2015, chegando aos seguintes resultados: “Do total de 1375 peças divulgadas pelos quatro guias, 54% são dirigidas por homens e 19% são dirigidas por mulheres. As peças com direção conjunta somam 6%.” (BESKOW, 2017, p.71). A autora destaca ainda que 21 % dessas peças não apresentam informação precisa.

Se o patriarcado configura-se em um tipo hierárquico de relação, que invade todos os espaços da sociedade, representando uma estrutura de poder baseada tanto na ideologia quanto na violência (SAFFIOTI, 2004), o fato da ausência, ou da pouca ocupação das mulheres nos espaços de tomada de decisão no campo cultural, reforça a necessidade de ações de combate a essa desigualdade de gênero. Pois, se há menos peças escritas e dirigidas por mulheres contempladas no projeto mais importante de circulação e difusão da cultura teatral no país, assim como nos meios de divulgação cultural dos guias distribuídos no maior circuito cênico nacional, pode-se considerar que

⁸ Projeto de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas, desenvolvido pelo SESC Nacional com reconhecida importância no cenário cultural brasileiro. O grupo Xama Teatro participou da edição de 2016, circulando com um de seus espetáculos, *A carroça é nossa*, por 19 estados do Brasil e 34 cidades.

temos um número inferior de peças que apresentam o ponto de vista das mulheres sobre a realidade.

Nesse contexto, compreendemos a produção do espetáculo *A Vagabunda – Revista de uma mulher só* como um espaço de discussão sobre questões relacionadas a gênero na dramaturgia brasileira, na medida em que buscamos evidenciar a importância da produção, da autoria e da direção feminina, como um processo de resistência e de combate ao machismo vigente, como uma estratégia artística que nos convida para problematizar formas de convivência por meio de processos criativos renovados.

Analisando os resultados da pesquisa desenvolvida no contexto do Projeto Palco Giratório, considera-se que o trabalho das mulheres das artes cênicas mantém-se invisibilizado mesmo depois de séculos de lutas por espaços menos desiguais em comparação ao trabalho dos homens na área cultural.

Essa realidade se estende para outros setores e funções em uma produção artística e nos chama para um a(r)tivismo feminista propondo intersecções entre arte, política e feminismo. Considerando o ativismo como meio de reivindicação (STUBS et al, 2018), penetramos no terreno da arte e reivindicamos um ativismo a serviço da produção e criação cultural onde as mulheres possam ocupar espaços de visibilidade, de deslocamento e de ruptura às normas vigentes.

Através de estratégias de cunho cultural e artístico, buscamos interrogar temas e situações objetivando uma mudança e uma ruptura às estatísticas apresentadas, por meio de uma proposição de convocação de um maior número de mulheres artistas para compor os espaços da direção cênica, dramaturgia e participação na produção musical da peça.

Entre essas proposições, temos a formação de uma banda de mulheres instrumentistas, para a gravação das músicas⁹ do espetáculo, compostas originalmente para a peça pela compositora maranhense Didã. Essa iniciativa gerou alguns desafios, dos quais destacamos a invisibilidade dessas artistas por parte dos produtores musicais atuantes no cenário maranhense.

Já havíamos definido junto ao diretor musical da trilha sonora da peça, quais instrumentos seriam necessários para a gravação das seis canções que compõem a trilha: violino, percussão, bateria, violão, baixo, trombone, flauta e sax. A primeira dificuldade

⁹ As músicas do espetáculo estão disponíveis em: <<https://open.spotify.com/album/6mq9vl7qo7Y2b8LmbPrUJ9>>.

encontrada pela equipe foi lembrar, indicar nomes de mulheres para tocar os instrumentos. Outro pré-requisito era a leitura de partituras, pois não haveria ensaios e cada instrumento seria gravado isoladamente, como medida de prevenção contra a pandemia da Covid 19. Dois nomes vieram facilmente, considerando o trabalho já consolidado dessas musicistas no mercado local. Alguns outros foram encontrados por meio de buscas nas redes sociais e por indicações de outras mulheres que atuam no setor musical ludovicense. A dificuldade para encontrar os nomes para tocar determinados instrumentos, como os de sopro, por exemplo, e dúvidas em relação à capacidade, destreza e experiência em gravação, leitura de partitura etc., foram alguns dos discursos masculinos com os quais nos deparamos frente à iniciativa de gravar a trilha com uma banda exclusiva de mulheres, em um curto espaço de tempo.

Por elas não estarem à vista de todos, não ocupam o desejo de todos, o que resulta no problema da invisibilidade feminina como um fator de exclusão no mercado musical, dominado pelos homens. As mulheres trabalhadoras no campo das artes se deparam com essas manifestações sutis da dominação masculina, que acarretam processos excludentes na divisão do trabalho quanto ao gênero. Suas capacidades são questionadas e sua exclusão é justificada pela falta de tempo para trabalhar com pessoas novas ou desconhecidas, ou com pessoas com as quais ainda não estão acostumadas, e assim por diante.

Superando os problemas apontados, gravamos a trilha musical da peça com o recrutamento de mulheres (Figura 1), resultando na seguinte formação: Músicas Autorais: Didã; Letra da canção Vedete: Lúcia Santos; Composições de domínio público: Chiquinha Gonzaga; Produção Musical e arranjos: Rui Mário; Voz: Gisele Vasconcelos; Violão: Aline Oliveira; Percuteria: Nize Cavalcanti; Trombone: Sofia Cabral e Karolline Figueiredo; Sax e Flauta: Sarah; Violino: Thaynara Oliveira; Baixo: Mellanie Carolina.



Figura 1. Aline Oliveira ao violão, durante a gravação da trilha musical do espetáculo *A Vagabunda*. Estúdio Base SLZ, Maranhão 2020.

Fonte: Xama Teatro. Foto: Nicolle Machado.

Na proposta política de questionar hierarquias entre mulheres e homens e incentivar a prática teatral sob o ponto de vista das mulheres, o projeto de montagem de *A Vagabunda – Revista de uma mulher só* buscou como ação de empoderamento e de enfrentamento à violência de gênero a composição de uma ficha técnica formada, majoritariamente, por mulheres artistas de São Luís (MA), para atuarem nas variadas etapas de produção, montagem e apresentação da peça.

O espetáculo, erguido durante a pandemia da Covid 19, em São Luís, junto aos grupos Xama Teatro e Poli.Cia.¹⁰, apresentou, por fim, uma ficha técnica¹¹ extensa, sob o

¹⁰ Grupo maranhense, com sede em Paço do Lumiar, sob coordenação cênica da diretora e encenadora de *A Vagabunda*, Nicolle Machado, desenvolve trabalhos de pesquisa cênica com foco nas dissidências teatrais envolvendo questões de gênero e questões étnico-raciais.

¹¹ Além da produção musical, mencionada no texto, o espetáculo conta com a seguinte ficha técnica: Concepção e Atuação: Gisele Vasconcelos; Encenação: Nicolle Machado; Dramaturgia: Nicolle Machado, Gisele Vasconcelos, Nádia Ethel; Dramaturgista: Igor Nascimento; Produção: Nádia Ethel, Júlia Martins, Nicolle Machado e Gisele Vasconcelos; Figurino: Cláudio Vasconcelos; Maquiagem: Eudeanny Monte e Adara Vasconcelos; Figurino Múmia: Zeferina/ Demodê; Figurino Estrela: Rodrigo Raposo; Designer de Iluminação: Renato Guterres; Videomapping: Nayra Albuquerque; Cenário: criação coletiva; Assistente de Cenografia: Adara Vasconcelos; Coreografia Vedete: Hélio Martins; Assistente de Produção e Bruxaria: Renata Figueiredo; Macumbaria Cênica: Tieta Macau; Apoio espiritual: Mãe Jô (Terreiro de São Jorge Tumajamace); Foto e Arte Colagem: Silvana Mendes; Filmagem e Registro Fotográfico: Nicolle Machado; Publicidade e Marketing: Malvina/ Décimo Quarto Andar; Costureira: Shirley Maklainy; Coordenação da Pesquisa: Gisele Vasconcelos; Pesquisadora de Iniciação Científica: Júlia Martins e Ronald Matheus.

comando das mulheres artistas: Gisele Vasconcelos - concepção, atuação, texto, pesquisa cênica e produção; Nicolle Machado, direção/encenação, pesquisa cênica, produção e texto; Nádia Ethel – texto, pesquisa cênica e produção; Júlia Martins - pesquisa e produção e Renata Figueiredo - produção junto ao grupo Xama. A composição da extensa ficha técnica, que conta com mais de trinta artistas, contemplado 75% de mulheres reunidas para a criação de um espetáculo solo, traz o desejo para a materialização. Também, revela a quantidade de afetos criados, em um momento de tantas incertezas e desigualdades que resvalam no campo das artes.

2. Sob a ótica do segundo lugar

A VAGABUNDA. Revista de uma Mulher só é a revista impossível da Gigi, que volta 100 anos para enfrentar o que vier. Ao sobreviver a um incêndio, ela vai fazer o que for preciso para se manter de pé. Se antes era outra, era apenas uma mulher, agora ela desenterra as loucas, as bruxas, deusas, monstros, filhas dos tempos... uma vedete que luta para permanecer viva. Furando os enquadros, ela se põe em revista e é (des)vista. Uma mulher como qualquer outra: estrela que não cabe em uma mala (PROGRAMA DO ESPETÁCULO. Sinopse, 2021, s/p).

Na pesquisa, nos deparamos com a predominância de papéis masculinos, com pouco ou nenhum espaço para as mulheres no gênero revista, na tentativa de trabalhar com alguns quadros e números de referência que nos serviam de inspiração, deveríamos, então como primeira tarefa, “feminilizar” os personagens-tipo da revista. Dessa forma, chegamos na personagem Gigi, multifacetada, se dividindo entre diversas figuras: santa; artista/vedete; estrangeira/cigana; commère/mestre de cerimônias; múmia/ mulher queimada/ rainha do carnaval; louca/histérica; mulher-gorila/monga; mulher robô; malandra.

Na cena revisteira, por exemplo, existe a figura do Malandro - o trapaceiro, vadio, clandestino, marginal e mulhengo. Na *Revista de uma mulher só*, o malandro cede lugar para a malandra, e traz uma outra história: a história de uma mulher transgressora, a entidade de umbanda Maria Navalha, assassinada pelas costas em um beco escuro. Tratada como vadia e vagabunda, depois de morta, ela se encanta:

A revista de prestígio
reza bem toda a cartilha,
chama sempre o bom malandro
pra bater o seu sambinha.
Só que hoje é pro embarço,
e só mulher sai da coxia.
Mas não venha com os ovários
exigindo a sua fatia,
não é peito nem vagina que arma
a nossa infantaria.
Nasça o corpo que tiver,
sai da alma a valentia.
Quando uma perde a força
e diz já não valer a lida,
cabe a todas reunir
pra fazer a encantaria.
Desenterre a quase atriz,
astronauta, pianista.
No perigo: vista a louca!
Siga a lei da gritaria.
Querem matar Maria Mulher?
pois dê a eles pomba gira!
(A VAGABUNDA, 2021, s/p)

A Malandra é trazida nas cenas finais da obra teatral *A Vagabunda*, para prestar socorro à personagem Gigi, que “perde as forças e diz já não valer a lida” (Figura 2). A articulação entre a feminilidade e o sofrimento é recorrente no desenvolvimento de toda a trama que envolve a luta da personagem Gigi pelo seu direito de ser mulher, artista, “vagabunda e livre”. A cena que explora o tema do suicídio, apresenta Gigi se lançando no vazio para escapar do sofrimento, como última saída possível.

Abordar o tema da tentativa de suicídio na peça é também uma forma de provocar reflexões no âmbito das violências contra a mulher, reconhecendo falas-sintomas, discursos do corpo, gritos da última agonia. Para a composição da cena da tentativa do suicídio, as autoras da peça trazem referências da história de vida de algumas vedetes do teatro de Revista, entre elas, Carmem Miranda, artista que iniciou sua carreira na cena revisteira e ficou conhecida internacionalmente pelos seus trabalhos em shows e no cinema na Broadway. Na sua vida profissional e pessoal, Carmem Miranda sofreu todo tipo de pressão da indústria cultural, com exaustivas jornadas de trabalho, e também foi vítima de violência psicológica e econômica por parte do marido. A mistura de álcool, barbitúricos e cigarros levou a artista a óbito, aos quarenta e seis anos.



Figura 2. Gigi canta Ô Abre Alas. Gisele Vasconcelos em A Vagabunda. Teatro Xama, MA, 2021.

Fonte: Xama Teatro. Foto: Nicolle Machado.

Na peça *A Vagabunda - Revista de uma mulher só*, podemos identificar diversas referências de violências contra a mulher associadas aos comportamentos de uma sociedade patriarcal. Importa-nos aqui analisar essa presença a partir de fragmentos da peça por meio de disparadores temáticos que nos conduzem aos diversos tipos de violências cometidas contra as mulheres: a violência física; a violência psicológica; a violência sexual; a violência patrimonial e a violência moral (BRASIL, 2006).

No prólogo da peça, a violência física é anunciada por meio da figura metafórica de uma santa, estática no altar, que narra, com resmungos e irritação, as pistas de sua própria história (Figura 3).



Figura 3. Santa Estática. Gisele Vasconcelos em *A Vagabunda*. Teatro Xama (MA), set 2021.

Fonte: Xama Teatro. Foto: Nicolle Machado.

Para a criação do texto, as autoras tomaram como referência a figura mitológica e religiosa da mártir Santa Bárbara, degolada pelo próprio pai por suas escolhas, que transgrediram os costumes e crenças de seu tempo:

Santa: (...) Me perguntaram se eu queria? Seios cortados, cabeça decapitada pelo próprio pai em praça pública, pra acabar aqui sem me mexer depois de tudo que eu passei... me irrita... calma, te controla, tá ficando doida, pede desculpa, desculpa, eu vou tentar ser delicada, vou tentar... mas a culpa é minha! Eu podia ter ficado calada, ter me controlado (A VAGABUNDA, 2021, s/p).

A vítima culpa a si mesma pela violência sofrida e esse sentimento de culpabilidade e arrebatamento da desculpa em relação às suas próprias ações pelos riscos que assume, é manifestada na personagem Gigi de forma recorrente durante toda a sua jornada que envolve derrotas e superações, fazendo ecoar um: “A culpa é minha!”, assumindo a forma da expressão corporal da vergonha, da humilhação, ansiedade e culpa. Para Bourdieu (2010, p.51), essas expressões são contribuições dos dominados para a sua própria dominação, “[...] muitas vezes à sua revelia, ou até contra sua vontade”, os limites impostos vão sendo aceitos como:

[...] maneiras de se submeter, mesmo de má vontade ou até contra a vontade, ao juízo dominante, ou outras tantas maneiras de vivenciar, não raro com conflito interno e clivagem do ego, a cumplicidade subterrânea que um corpo que se subtrai às diretivas da consciência e da vontade estabelece com as censuras inerentes às estruturas sociais (BOURDIEU, 2010, p. 51).

É como artista que a personagem Gigi enfrenta e segue escapando do jugo do Carrasco Disfarçado de Amor (Figura 4) - figura antagonista da *Vagabunda*, cujos interesses de dominação se declaram hostis ou naturalizados (VASCONCELOS; MACHADO, 2022). Gigi seria, então, como aquelas mulheres que, ganhando a vida por seu próprio esforço, encontram no trabalho um sentido para sua existência, tal como descreve Beauvoir (1967), ao identificar essa categoria de mulheres do início do séc. XX.

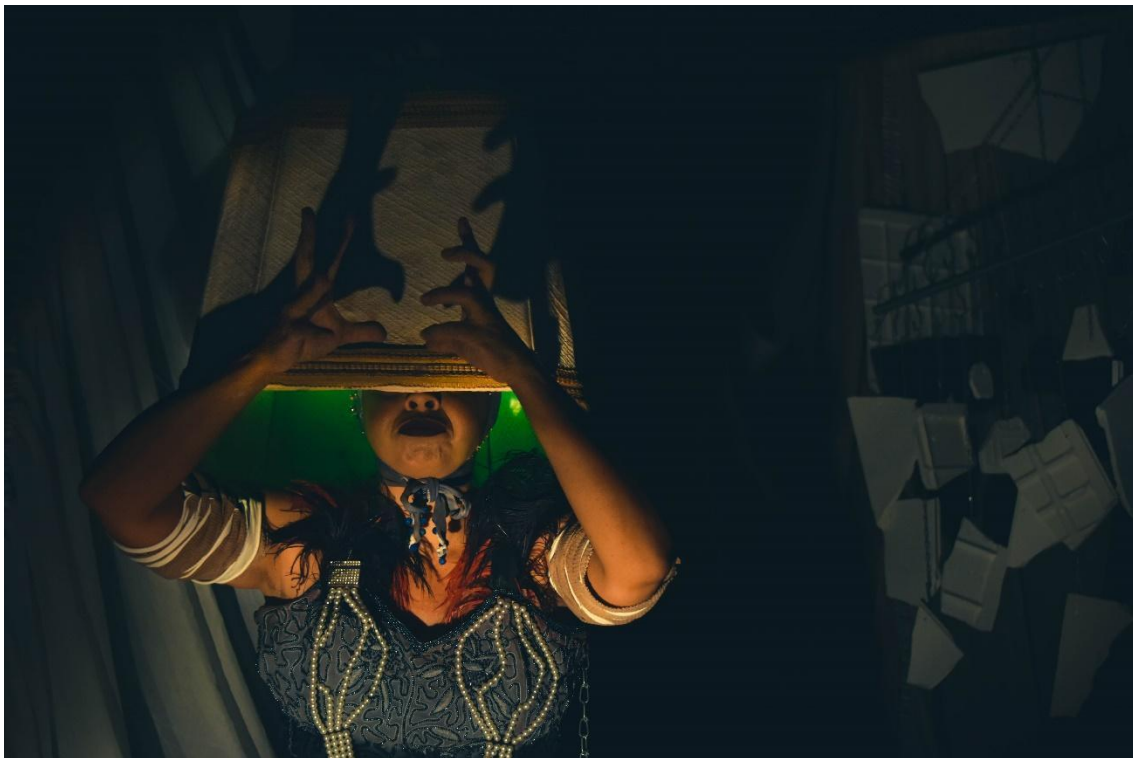


Figura 4. Carrasco disfarçado de amor. Gisele Vasconcelos em *A Vagabunda*. Teatro Xama, 2021.

Fonte: Xama Teatro. Foto: Nicolle Machado.

Ele, que bate, amarra e prende a protagonista, pode ser sua família, seu marido ou a própria sociedade, que a julga e que mobiliza ações para que ela desista de seu sonho de libertação e de independência. É o Carrasco disfarçado de amor quem ordena:

Anda na linha! Volta pra casa! Eu sei como te pegar”; que humilha: “Artista? Agora tu é “artista”, é? (...) Tua vida não vale nem uma estrofe, quem dirá uma peça! Então pega uma vassoura e um pano de chão e vai fazer a tua revista de uma mulher só, em casa! Já passou da hora de desistir! Desiste! (A VAGABUNDA, 2021, s/p).

Mantendo o desejo de insistir, Gigi vai se livrando como pode das prisões que lhe são impostas. Ao sobreviver a um incêndio, ela é transportada para o passado e experimenta na pele as maiores torturas, em um painel cruel de nossa história que ressoa nos tempos recentes. Voltando cem anos para enfrentar o que vier, no tempo em que restavam às mulheres “[...] as tarefas estratégicas de reprodução e da conservação da família e do lar, de ser-para-os-outros” (CUNHA, 1989, p. 126), Gigi abdica, assim como fez a escultora Camille Claudel - uma de nossas referências para a escrita da peça -, “[...] do casamento, da maternidade, do conforto burguês e do recato feminino para viver intensamente um papel diferente do que estava destinado” (CUNHA, 1989, p. 123). Esse comportamento, sabemos, levou a artista Claudel ao hospício, fugas, isolamento crescente e autodestruição de suas obras.

A historiadora Maria Clementina Cunha (1989) analisa o que há em comum entre a brilhante artista de Paris, Camille Claudel e uma professora primária paulistana, Eunice. Além da dor, da loucura e da proximidade das datas de internamento - entre 1910 e 1913 - identifica qualidades que as levaram à internação, qualidades estas que nos homens são tomadas como positivas, à exceção do celibato, diz a historiadora, e que nas mulheres eram sintomas da loucura. Ela resume: “[...] independência em suas escolhas pessoais, excesso de trabalho ou dedicação imoderada às suas carreiras profissionais, postas à frente das ‘inclinações naturais’ das mulheres, a ‘hiperexcitação intelectual’, ‘o orgulho’, o celibato.” (CUNHA, 1989, p.125)



Figura 5. Gigi presa para tratamentos de histeria. Gisele Vasconcelos em A Vagabunda. Teatro Xama, 2021.

Fonte: Xama Teatro. Foto: Nicolle Machado.

Nossa personagem é reconhecida - assim como uma das vedetes de referência, a capixaba Luz del Fuego - como “louca, imoral e exibicionista”, o que a leva facilmente às constantes internações, considerando todos os sintomas listados acima. Com diagnóstico de histeria (Figura 5), Gigi é internada para tratamento extremamente violento; é obrigada a se casar; é presa pelo marido dentro de um armário; tem suas obras roubadas, ou assinadas pelo marido e por outras pessoas:

(Aterrada. Torturada. Recebe tratamentos contra a histeria)

Gigi: Vagabunda? A família toda está se afastando de mim, por esse meu “capricho” de ser artista? Eu não vou mudar o nome do meu show coisa nenhuma! Quem é você? Pra falar do meu corpo, pra maldizer meus desejos? Pra dizer que a minha sexualidade é desviante? Médico? Vocês querem me tratar porque eu sou independente, por que eu vivo só e falo alto, falo de sexo, de perseguição e de feitiço? O cacuriá não é uma dança de família? Hiperexcitação intelectual? É esse meu diagnóstico?

(Eletrochoque)

Gigi: -É histeria? Vão tirar os meus ovários... para extirpar os instintos pervertidos? Gelo na vagina... água gelada no ânus... Não, não, eu não quis decepcionar vocês, não meu irmão, por favor, não fiquem sem falar comigo, não... eu não quero machucar ninguém.. um marido, um lar?

(Torturada. Coagida. Rendição) (A VAGABUNDA, 2021, s/p).

Após acompanhar a morte do marido e sobreviver a mais um incêndio, Gigi tem uma segunda chance. Ela anuncia: “Primeiro dia do resto da minha vida. Eu sou uma artista.” E nesse eterno desmoronar e levantar-se, *A Vagabunda*, como nos escreveu Renata Figueiredo (apud BASANTA, 2021, s/p), “[...] desde o título, vem afirmar que os sonhos não vividos e expressados fazem falta para a sociedade, um livro não escrito, um quadro não assinado são vozes que fazem falta ao mundo, e sim, existem joias entre os escombros que nós, mulheres artistas temos coragem de garimpar”.

3. Como a obra *A Vagabunda* afeta seu público: recortes de afetos

Gigi: Essa aqui você não leva e quem impede são elas!
(A VAGABUNDA, 2021).

Produzida, escrita e encenada em São Luís sob o ponto de vista das mulheres, *A Vagabunda - Revista de uma mulher só* traz, por meio da expressão artística e pelo pensamento sensível, a capacidade das autoras, atrizes, compositoras de perceber e tornar consciente certos aspectos da realidade em que vivem e devolvê-los para possíveis modificações. “O Pensamento Sensível é necessário e insubstituível tanto para entendermos as guerras mundiais como o sorriso de uma criança.” (Boal, 2009, p. 19), nos diz Augusto Boal (2009). A forma estética de conhecer escolhida por nós, para a produção desse Pensamento Sensível, foi o Teatro. Foi pela experiência do pensar-fazer-teatro que reconhecemos práticas de violência contra a mulher sob a ótica da vida e arte de mulheres artistas do início do séc. XX, juntamente com as percepções de nossas possibilidades criativas e afetivas.

Porém, o teatro como acontecimento necessita de plateia. Assim, a experiência do público no convívio com uma obra é também um processo criativo, como afirma Rancière acerca do espectador(a) emancipado (a):

Ele [ela] observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem dentro de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Durante as apresentações de *A Vagabunda*, na temporada de setembro no Teatro Xama e na apresentação única no Teatro Arthur Azevedo, na Semana do Teatro, diferentes mulheres e homens foram afetados de formas variadas no ato de recepção dessa mesma peça. Também ocorreu de uma mesma pessoa ter sido afetada pela peça de diversas formas em momentos distintos, o que dá a ver outros impactos, conforme o tempo e espaço em que uma peça é apresentada. A todo instante, estamos produzindo sentidos, pensamentos e conhecimentos por meio de nossas experiências.

Nessa relação entre obra e público, encontramos, em comentários publicados em redes sociais, subsídios para discorrer sobre a experiência de apreciação sob o ponto de vista de pessoas que assistiram a obra, em uma ou outra ocasião citada acima. Resultante da experiência teatral, esse retorno de nosso público nos faz refletir acerca de uma segunda problemática: “Como a obra *A Vagabunda* afeta seu público?”

Trago aqui recortes dos afetos de pessoas da plateia, que compartilharam diferentes sentimentos. Nesses compartilhamentos, saltam palavras e frases que refletem questões como a obra “mexe com o ser feminino” ao trazer “fragmentos da história de mulheres que não se calaram” que se faz refletir em cada uma de nós, “em tantas mulheres”, “mulheres que persistem”: “Eu me vi, vi minha mãe, minha tia, minha vó, vi tantas mulheres”; “... amigas, atrizes, donas de casa, presidentes, vi vc”; “Vedete, atriz, dançarina, mãe, dona de casa, motorista”; “Quando você menos espera, várias mulheres te atravessam a cada instante”, pois o que “uma mulher vive, todas vivem” (BASANTA, 2021, s/p).

Nessa colagem de falas que ressoam da obra, encontra-se um grito encorajador: nós não estamos sozinhas. Mesmo em um espetáculo solo, uma grande equipe é necessária. Mesmo em se tratando de uma personagem, muitas outras deram sustentação e inspiração para a diretora, para as dramaturgas e para a atriz em cena. Foi preciso desnudar-se de si para encontrar-se com as outras, com as narrativas que se cruzam, para trazer todas em uma só: a *Vagabunda*. Ela, uma mulher que sempre vai recomeçar, de braços levantados para receber a glória, para ser ovacionada, mesmo que isso nunca aconteça, pois diante das piores quedas, ela ainda insiste e, enquanto houver uma resistindo, ela não vai ser derrotada nunca!

Referências

A VAGABUNDA. GISELE VASCONCELOS; NICOLLE MACHADO E NÁDIA ETHEL (dramaturgas). 2021. 22 p: Obra teatral (não publicada). Grupo Xama Teatro, Maranhão.

ADICHIE, CHIMAMANDA NGOZI. **O perigo de uma única história**. Trad. Julia Romeu. Companhia das Letras: São Paulo, 2019.

BASANTA, NADIA E. (nadiaethel). **Comentários de A Vagabunda**-Revista de uma mulher só" Temporadas 2020/21. Padlet: usuário Padlet. Disponível em: <<https://padlet.com/nadiaethelbasanta/b3qz4fszq30m8ex2>>. Acesso em: 12 de outubro de 2022.

BEAUVOIR, SIMONE. **O Segundo Sexo**: 2. A experiência vivida. São Paulo: Divisão Europeia do Livro, 1967.

BESKOW, DANIELA ALVARES. **O discurso das mulheres na cena paulistana de 2015-2016**: uma proposta feminista de análise de espetáculos. São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2017.

BOURDIEU, PIERRE. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRASIL. Lei 11.340, de 7 de agosto de 2006 (**Lei Maria da Penha**). Palácio do Planalto, Presidência da República.

CUNHA, MARIA CLEMENTINA PEREIRA. Loucura, gênero feminino: As mulheres do Juquery na São Paulo do início do século XX. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v.09, n.18, p.121-144, 1989.

SAFFIOTI, HELEYETH. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

STUBS, ROBERTA; TEIXEIRA-FILHO, FERNANDO SILVA; LESSA, PATRÍCIA. Ativismo, estética feminista e produção de subjetividade. **Rev. Estud. Fem.**, v.26, n.2, p.1-19, 2018. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n238901>.

VASCONCELOS, GISELLE SOARES; AIRES, LAUANDE. Desejo do teatro no político, desejo do político no teatro e político teatro do desejo. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.3, n.39, p.1-19, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17717/12566>>. Acesso em: 20 de março de 2023.

VASCONCELOS, GISELLE SOARES; MACHADO, NICOLE SILVA. Táticas de desmoroamento em teatro: sobre a urgência de sobreviver e levantar-se. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v.12, n.2, p.1-33, 2022. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbep/a/Wn4MzBxqWXygXmcPxmmdF8t/?lang=pt>>. Acesso em: 20 de março de 2023.

POR UM TEATRO ECOFEMINISTA

Maria Brígida de Miranda¹

RESUMO

Diante das notícias cotidianas de catástrofes ambientais causadas por ações humanas - que agravam ainda mais as mudanças climáticas - pergunto sobre o sentido de quaisquer práticas artísticas. Se encontro algum sentido nas artes da cena, é por imaginar sua integração com práticas e filosofias do ecofeminismo. Existem obras sobre teatro ambiental (*environmental theatre*), termo cunhado na década de 1960 por Richard Schechner para descrever grupos teatrais que inventaram novas relações produtivas e estéticas, tanto em espaços teatrais convencionais como em espaços externos urbanos e rurais. Em 1995, minha dissertação de mestrado trata de grupos que cabem na designação de "Teatro Ambiental", dentre eles, o "Welfare State Theatre Company" e o estadunidense "Bread and Puppet Theatre". Vi nestes experimentos internacionalmente reconhecidos, o exercício de um teatro político que buscava não apenas o contato dinâmico com o público, mas um abrir-se para o ambiente em si, para a experiência de sair do espaço artificialmente construído e controlado das salas designadas para o fazer teatral. Interessante como nas últimas décadas, livros como o de Baz Kershaw, *Theatre Ecology* (2007) propõem uma reconfiguração do teatro político a partir do conceito de ecologia. Trinta anos depois do mestrado e vinte depois do doutorado, busco nas falas e escritos de mulheres ativistas-pesquisadoras de países, etnias e áreas de saber distintas um encontro com a sabedoria ancestral para viver neste mundo criando e respeitando vidas, evitando matar animais e plantas. Ouço Vandana Shiva, Ana Primavesi, Ivone Gebara, Maria Mies, Peconquena, Ailton Krenak e Carlos Papá, para ter uma guia. Não basta sair do prédio teatral, se mantivermos um pensamento e um olhar "antropo-cênico". Que vidas importam na cena teatral e performática? Que modelo patriarcal, colonial, antropocentrista e capitalista temos perpetuado nisso que chamamos de artes da cena?

Palavras-Chave: Ecofeminismo, Meio-Ambiente, Performance, Ritual.

ABSTRACT

Faced with the daily news of environmental catastrophes caused by human actions - which further aggravate climate change - I ask myself the meaning of any artistic practices. If I find any sense in the performing arts, it is to imagine their integration with practices and philosophies of ecofeminism. There are works on environmental theatre, a term coined in the 1960s by Richard Schechner to describe theatre groups that invented new productive and aesthetic relationships both in conventional theatre spaces and in urban and rural outdoor spaces. In 1995 my master's thesis dealt with groups that fit the designation of "*Environmental Theatre*", among them I've highlighted "Welfare State Theatre Company" and the American "Bread and Puppet Theatre". I saw in these internationally recognized experiments the exercise of a political theatre that sought not only dynamic contact with the public, but an openness to the environment itself, to the experience of leaving the artificially constructed and controlled space of the rooms designated for theatrical doing. It is interesting how, in recent decades, books such as Baz Kershaw's, *Theater Ecology* (2007) propose a reconfiguration of political theatre based on the concept of ecology. Thirty years after the master's degree and twenty after the doctorate, I seek in the speeches and writings of women activists-researchers from different countries, ethnicities and areas of knowledge, an encounter with ancestral wisdom to live in this world, creating and respecting lives, avoiding killing animals and plants. I listen

¹ Dra. Maria Brígida de Miranda. Professora Titular do PPGAC e DAC da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Pós-doutoranda sob supervisão da Dra. Luciana de Fátima Pereira de Lyra e Bolsista de Apoio a Pesquisa PAPD no PPGARTES da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, concedida pela Fundação Carlos Chagas.

to Vandana Shiva, Ana Primavesi, Ivone Gebara, Maria Mies, Peconquena, Ailton Krenak, Carlos Papá for guidance. It is not enough to leave the theatre building if we maintain an "anthropo-scenic" thought and look. What lives matter in the theatre and performance scene? What patriarchal, colonial, anthropocene and capitalist model have we perpetuated in what we call performing arts?
Keywords: Ecofeminism, Environment, Performance, Ritual.

1. Memória do Jardim

Brinco no jardim da casa da vovó. Tia Vicentina me fez uma coroa e um par de asas com folhas de samambaia. Danço em plena alegria, balançando aquelas asas verdes, enquanto ela ri, rega as flores, retira com suas mãos grossas os talos e folhas e faz outros adornos, brinquedos. No corredor de plantas, que ela cuida com zelo diário, crescem como pendões frescos e macios os elos de amor entre nós - menina, velha e flores. Ticintina me ensina o nome de cada flor, e o nome da pessoa que lhe deu a muda ou semente. Cada planta tem sua jornada para chegar até aquele chão, germinar, brotar e crescer... leva muito tempo para florir, e mesmo assim, essa não é a única possibilidade das plantas.



Figura 1. Selfie da autora, que segura uma fotografia impressa, onde estão Brígida e tia Vicentina. (circa 1976).

Fonte: Maria Brígida de Miranda. Acervo Pessoal.

2. Memória do Terreiro da Vovó

Manhã de sol e meus pés pequenos, encardidos de poeira vermelha; minha irmã Aparecida, com um longo bambu, chucha mangas maduras. Aprendo com ela a saber se a fruta está boa ou não para comer e rasgo um pedacinho da casca com meus dentes de leite. Noutro dia, Ticintina usa seu facão para cortar uns pedaços de cana-de-açúcar que ela mesmo plantou num canto do terreiro. Ela sabe descascar a cana e cortar direitinho em quatro tirinhas e me entrega todas. Relembra que quando era menina adorava chupar cana, mas que depois que perdeu os dentes não consegue mais comer coisas duras. Fica me admirando enquanto eu mastigo os talos e sorvo o açúcar, mas eu queria que ela pudesse dividir comigo aqueles quatro pedacinhos.



Figura 2. Selfie da autora, que segura uma fotografia impressa, onde estão Brígida e sua irmã Aparecida (circa 1979).

Fonte: Maria Brígida de Miranda. Acervo Pessoal.

3. Memória do Quintal de Casa

O quintal é coberto por folhas secas e mato capinado pelo papai. Ele e mamãe plantaram aquele pomar para alimentar os meninos e meninas que nasciam. Eu sou a caçula e vejo já as árvores grandes, dando pêssegos, laranjas, jabuticabas, bananas e mangas. Aprendo a subir nos pés de goiaba para colher as frutas ainda sem broca ou bicho... ... e não, eu não vejo Jesus na goiabeira. Tem uma goiabeira que é minha favorita, subo bem alto e olho para o céu, fico ali quando não consigo falar. Os galhos são lisos e flexíveis, o cheiro das folhas é agradável e descalça caminho pelas copas das árvores.



Figura 3. Selfie da autora, que segura uma fotografia impressa, onde está sentada no tronco de uma árvore. (circa 1986).

Fonte: Maria Brígida de Miranda. Acervo Pessoal.

4. Memória do Bartolomeu

Em 2013, descobri que o escritor Bartolomeu Campos de Queirós foi menino, criado no mesmo quintal que eu. Seu livro *Por parte de pai* é dedicado às memórias da infância que passou em Pitangui, morando na casa do avó. O velho Queirós, que tinha o curioso

hábito de escrever tudo o que se passava na cidade nas paredes internas de seu casarão, estimulava o menino Bartô a escrever o que sentia. E assim ele o fez... virou escritor e poeta mineiro premiado. Um dia, a filha do Queirós vendeu a casa para a vizinha de cima, e o quintal para minha mãe. A casa histórica foi derrubada, o Bartolomeu encantou-se em 2012 e o quintal onde ele brincava com o galo Jeremias, hoje é um dos poucos locais verdejantes da cidade.

Quando os criadores de gado ateam fogo na serra, é para nosso quintal, Bartô, que tucanos, pica-paus, sabiás, beija-flores e sanhaços vem buscar alimento e aconchego para seus filhotes.



Figura 4. Selfie da autora, que segura o livro *Flora*, de Bartolomeu Campos de Queirós.

Fonte: Maria Brígida de Miranda. Acervo Pessoal.

5. Mamãe e as sementes

Tem um pedaço de papel pardo que fica num cantinho da cozinha. Lá, minha mãe vai colocando as sementes das frutas que come. Vão ficando assim, secas e aninhadas para um futuro. Quando viajamos para visitar minhas irmãs mais velhas, ela leva aquela coleção vegetal na bolsa. Confessa para mim, esperançosa, que um dia, quando

passarmos de novo pela mesma estrada, aquelas sementes lançadas pela janela do ônibus nos darão sombra e alimento.



Figura 5. Selfie da autora, que segura uma fotografia impressa, onde está com a mãe, Dona Zezé. (circa 1975).

Fonte: Maria Brígida de Miranda. Acervo Pessoal.

6. Uma vida sem chão

Depois que saí da casa dos meus pais, aos quinze anos, calcei sapatos e morei longe da terra. Busquei viver bem distante deles, das minhas tias e do quintal. Morei quase todo o resto da minha vida erguida do solo, em espaços minúsculos e sem a luz sol da manhã. Parece que em algum momento lá na adolescência comecei a querer o asfalto e o carpete, uma motoca ou um jipe, beber, fumar, ouvir rock em inglês, ser rebelde como as mocinhas dos filmes que via na década de 1980. E como elas, viver tramas de amores e desamores e reconciliações bem dentro do *script*.

Fico pensando no conceito de Joseph S. Nye de “*soft power*” (IKEMBERRY, 2004), relacionado ao poder das histórias e imagens móveis, rápidas, coloridas, brilhantes e estrangeiras, no meu desenraizamento afetivo. Fico pensando no poder da trama, da

indústria cultural em projetar outros mundos muito fora da nossa realidade imediata. Em, como as luzes das telas, o barulho das rádios cortam com finas e invisíveis lâminas os pendões que nos enlaçam às nossas parentes.



Figura 6. Selfie da autora, que segura uma fotografia impressa de um autorretrato aos dezenove anos. (circa 1989).

Fonte: Maria Brígida de Miranda. Acervo Pessoal.

7. Confinamento

A experiência de viver confinada em um apartamento durante as primeiras semanas da Pandemia de Covid-19, entre março e abril de 2020, me fez sentir a vida de outra forma. E como ouvi relatos diretos de amigas e amigos e de outras centenas de pessoas desconhecidas que fizeram *lives* e compartilhamentos de opinião no youtube, parece que esse repensar a vida foi uma experiência coletiva.

Senti saudades da terra, do cheiro das árvores, de pessoas que já se foram, da minha mãe que ainda está viva e cuidando de guardar sementes. Quis voltar para casa e reinventar minha família como uma comunidade alternativa no apocalipse. Minha utopia gerou rugas e mágoas que já passaram, mas a ideia de morar com os pés na terra se tornou ainda mais forte.

8. Vida nas telas

Entre as aulas e reuniões no modo remoto, restava olhar pela janela e imaginar outras vidas. Algumas leituras de textos das reuniões e congressos da ABRACE me moveram também para o lado de fora, para olhar a terra, olhar as plantas como possibilidade de comunicação, reinvenção, teoria e performance. Tenho especial carinho pelos textos “Transjadinagem: Performance como paisagem radical para arquivo vivo trans”, de Ian Guimarães Habib, e o texto de Oendu de Mendonça (2022), apresentado no GT Mulheres da Cena em 2021, a comunicação “Ponto de Não Retorno: Performance de resistência ao etnocídio no Brasil”. Além dessas janelas abertas para além das telas, o tempo que passei a ter - por não ter para onde ir nos meses de confinamento (especialmente naqueles ainda sem a vacinação) - me possibilitou ouvir palestras na internet, ler, pensar e buscar junto com meu companheiro uma mudança profunda em nossas vidas.

9. Vida na terra

Nos mudamos em dezembro de 2021 para um sítio. Em canteiros abandonados, capinei e arranquei todo "mato" com um entusiasmo juvenil. Coloquei um pouco de substrato vegetal, plantei minhas primeiras sementes e mudas compradas em um *garden* em fileiras militares conforme a planta: beterrabas, cenouras, alfaces, rúculas, pepinos. Sob o sol do verão e o arrastar pesado dos lagartos, no bico das saracuras ou no ferrão das formigas cortadeiras, quase nada vingou. Vi a terra secar, mesmo com duas regadas por dia, as alfaces ficarem absolutamente minguadas e as beterrabas arrancadas enquanto brotos. Pensei que soubesse ao menos plantar pepinos, tal qual a dramaturga grega Praxilla, do século V a.C.². Meus pepinos cresceram de mudas, e depois de minha alegria em comer dois ou três ainda pequenos, os bichos começaram a furar a casca e fazer túneis pela polpa. As vidas na terra existem e comem as plantas, mesmo que eu pense ser a dona da terra e delas.

² Para saber mais sobre a história das dramaturgas gregas “escondidas da história”, recomendo a leitura da Carta “Sobre Pepinos Frescos, Peras e Maçãs”, da saudosa pesquisadora, professora da UnB, dramaturga e performer Lucia Vieira Sander, publicado na revista *Urdimento*, no dossiê temático “Teatro, gênero e feminismos”. Ver em: Sander (2013).

10. Vida na terra

Consultei livros, liguei para minha mãe, assisti vídeos sobre como plantar no youtube. Há centenas deles, de todo tipo, bem feitos, caseiros, com música e abertura, com patrocinadores, com ou sem agrotóxicos. Agricultura orgânica, sintrópica, agroecológica, permacultura, biodinâmica são temas, grandes áreas para citar apenas alguns *tags* de conteúdos disponíveis em vídeos curtos ou documentários. Um dos materiais que mais me fascinou foram os vídeos sobre agricultura sintrópica e agroecologia. A proposição de Masanobu Fukuoka, na obra *A revolução de uma palha: uma introdução à agricultura selvagem* (1975), traz noções do Zen para a agricultura; os vídeos do Ernest Götsch sobre sintropia (GOTSCH, s.d.) defendem a tendência do amor incondicional dos seres no ambiente das florestas e matas. Amor que é defendido pela pesquisadora, professora universitária e matriarca da agroecologia a engenheira agrônoma Ana Maria Primavesi. A obra, vastíssima, pode ser encontrada na plataforma impecável gerenciada por sua biógrafa³.

Ao me deparar com as palestras de Primavesi disponibilizadas na plataforma Youtube e ler sua história, contada por Virginia de Mendonça Knabben, fiquei impressionada, tanto pelas descobertas científicas sobre a vida na terra como por sua história pessoal. Suas pesquisas mostram que a terra é plena de vida em cada grão; uma superfície de quinze centímetros de profundidade, que tem milhares de seres vivos e inter-comunicantes. Quando trabalhou na Universidade de Santa Maria, Primavesi buscou formas de divulgar para o maior número de pessoas, recorrendo ao cinema para realizar seu filme de animação, intitulado *A vida do solo* (1968). O conjunto de sua obra ofereceu uma solução viável contra-corrente aos agrotóxicos, à mecanização da agricultura e ao maquinário pesado da chamada Revolução Verde. Primavesi não apenas reconhece e destaca a intrincada vida do solo, mas aponta como manejar a terra sem maltratá-la. Ele argumenta cientificamente contra os discursos e tecnologias que pregam a eliminação dos seres não-humanos, como lagartas, formigas, bactérias e fungos. Segundo Primavesi, todos coexistem na intrincada teia que sustenta a própria vida do solo e, portanto, mantêm a saúde das plantas.

³ <<https://anamariaprimavesi.com.br/>>.

11. Olhando para trás

Em 1994, trabalhei na minha pesquisa de mestrado (MIRANDA, 1995) sobre duas companhias teatrais que se encaixam no termo *Environmental Theatre*, cunhado por Richard Schechner. Uma delas, a companhia estadunidense de Peter e Elka Schumann, *The Bread and Puppet Theatre*, investiu na transferência de sua sede em Nova Iorque para uma fazenda no estado de Vermont. Lá, por mais de cinquenta anos, experimentou práticas artísticas no meio rural. O apelo anti-capitalista e pacifista da companhia é um pilar desde sua fundação em 1963, mas a relação com a terra se fortalece com "*Our Domestic Resurrection Circus*" (1970-1998). A companhia continua sendo totalmente auto financiada e sem fins lucrativos, e com questões ligadas à ecologia e ao meio rural. Em sua página oficial, a turnê de 2022 é anunciada da seguinte maneira:

O Circo está vindo para a cidade! Neste outono de 2022, o Bread and Puppet está caindo na estrada em uma turnê de 3 meses e meio com *The Apocalypse Defiance Circus*. Segundo o fundador e diretor Peter Schumann, o show é "em resposta a nossa situação capitalista totalmente sem ressurreição, não apenas as centenas de milhares de vítimas sacrificadas desnecessariamente pela pandemia mas por nossa cultural falta de vontade de reconhecer a revolta da Mãe Natureza contra nossa civilização. Desde que nós, seres da terra, não vivemos de acordo com nossas obrigações terrenas, nós precisamos de circos da ressurreição para gritar contra a nossa própria estupidez (BREAD AND PUPPET THEATRE, 2022, s./p., tradução nossa)⁴.

12. Ecologia e artes da cena e ecofeminismo?

Me deparei com palestras sobre ecofeminismo, e comecei a pensar em que consistiria um trabalho teatral sobre o assunto. Seria uma peça sobre uma cientista e também ativista, como Primavesi ou Vandana Shiva ou Ivone Gebara, ou algo de outra natureza?

Seria algo onde o drama humano saísse de cena ou deixasse de ser a narrativa principal?

⁴ No original: "The Circus is coming to town!!! This Fall 2022 Bread and Puppet is hitting the road on a 3 1/2 month tour with *The Apocalypse Defiance Circus*. The show, says founder and director Peter Schumann, is "in response to our totally unresurrected capitalist situation, not only the hundreds of thousands of unnecessarily sacrificed pandemic victims but our culture's unwillingness to recognize Mother Earth's revolt against our civilization. Since we earthlings do not live up to our earthling obligations, we need resurrection circuses to yell against our own stupidity".

Seria o caso dos experimentos da companhia britânica *Welfare State Theatre*, fundada por John Fox e Sue Gill e Roger Coleman em 1968, e que passou a fazer jornadas por espaços naturais de inventar e restaurar rituais (MIRANDA, 1995)?

Seriam performances entre seres humanos e não-humanos, os diálogos nos rituais de ayahuasca ou tabaco apontados pela artista peruana Peconquena e os pensadores, artistas e líderes e ativistas indígenas brasileiros Carlos Papá e Ailton Krenak, na roda de conversa "Plantas Mestras"? (PECONQUENA, 2022). Onde a própria planta conversa com os seres humanos e não-humanos? Ao problematizar a noção da palavra brasileira dança, que não corresponde ao "jiroky", que é a busca pela luz, Papa resume que "[...] é o broto humano, até que você sai até encontrar a resposta" (PAPÁ, 2022). "Brotar-se", "renascer" sem esquecer a sombra.

13. Memórias da Floresta

A ideia de rebrotar, de ir girando o corpo para a luz, de que Carlos Papá fala, me traz à memória as sementes germinando e brotando. Acredito que a ABRACE está nos dando esta oportunidade de adentrar a floresta sem o intuito de dominá-la, de subjugá-la, mas para silenciarmos e ouvi-la, em sua multiplicidade de vozes humanas e de outros que humanos. Há performances ainda por vir; há memórias que precisam rebrotar.

Referências

BREAD AND PUPPET THEATRE. **The Apocalypse Defiance Circus in Olympia**, WA 10.23.22 @ 3:30 pm. Disponível em: <<https://breadandpuppet.org/product/the-apocalypse-defiance-circus-olympia-wa-10-23-22-3-pm>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2023.

FUKUOKA, MASANOBU. **A revolução de uma palha: uma introdução à agricultura selvagem**. Segunda edição. Porto: Via Optima. 1975.

GOTSCH, ERNEST. **SYNTROPY by Ernst Götsch**. Canal Life in Syntropy. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F2JNQVKtUIU>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2023.

HABIB, IAN GUIMARÃES. Transjadinagem: Performance como paisagem radical para arquivo vivo trans. **Anais ABRACE**, v. 21 (2021): XI Congresso da ABRACE. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5026>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2023.

IKENBERRY, G. JOHN. Review of *Soft Power: The means to success in world politics*. By Joseph S. Nye, Jr. Public Affairs, 2004, 192 pp. **Foreign Affairs**. Capsule Review. May/June 2004. Disponível em: <<https://www.foreignaffairs.com/reviews/capsule-review/2004-05-01/soft-power-means-success-world-politics>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2023.

MENDONÇA, OENDU. Ponto de Não Retorno: Performance de resistência ao etnocídio no Brasil. In: GERALDI, Silvia [et al.] (org.). **Artes da cena e direitos humanos em tempos de pandemia e pós-pandemia**. Rio Branco: Stricto Sensu, p. 174-194, 2022. Disponível em: <<http://portalabrace.org/novo2022/ebooks/artes-da-cena-e-direitos-humanosem-tempos-de-pandemiae-pos-pandemia-2/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2023.

MIRANDA, MARIA BRÍGIDA DE. **Reflections on the Contemporary Outdoor Theatre Through the Experiments of Odin Teatret, Bread and Puppet Theatre and Welfare State Theatre Company**. Master dissertation in Theatre Practice. Drama Department. University of Exeter. Exeter, England. 75p. 1995.

PECONQUENA. "Plantas Mestras - Venho de muito longe por Peconquena". **SELVAGEM - ciclo de estudos sobre a vida**. Evento realizado em 23 de outubro de 2022 na Casa França Brasil, no Centro do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=em6_BJ2rUAs&t=105s&ab_channel=SELVAGEMciclodeestudossobreavida>. Acesso em: 30 de janeiro de 2023.

PRIMAVESI, ANA MARIE, PRIMAVESI, ARTHUR. **A vida do solo**. Direção: Orion Silva Mello. Produção: Universidade Federal de Santa Maria. Brasil. Santa Maria/RS: **UFSM**, 1968. (48min), 16mm, color.

SANDER, LUCIA VIEIRA. Carta - Sobre pepinos frescos, peras e maçãs. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.2, n.21, p.018-019, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102212013018>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2023

ONIREVES: SEVERINO AO CONTRÁRIO - UM EXPERIMENTO PERFORMÁTICO TEATRAL

Renata Dourado Lemos¹

RESUMO

Este relato de experiência artística descreve como foi a comunicação oral performática da pesquisa *Onireves: Severino ao Contrário - Processo de criação em performance a partir de uma memória familiar apagada* no Grupo de Trabalho (GT) Mulheres da Cena, na XI Reunião Científica da ABRACE: Artes Cênicas na Amazônia.

Palavras-Chave: Processo De Criação; Performance; Feminismo.

ABSTRACT

This artistic experience report describes how was the performative oral communication of the research *Onireves: Severino ao Contrario - Process of creation in performance from an erased family memory* in the Working Group Scene Women at the XI Scientific Meeting of ABRACE: Arts Scenics in the Amazon.

Keywords: Work In Progress; Performance; Feminism.



Figura 1. Uma cobra verde em cima e branca embaixo, pequena e fina, parada na fechadura da grade cinza. Embaixo dela, um cadeado. Por trás, uma porta de madeira, branca, daquelas que abrem em duas partes, com um papel colado, branco, escrito “GT Mulheres em Cena”. Uma parte da grade esconde o “em”, propositalmente, já que o nome do GT é “Mulheres da cena”. Na esquerda, colado na porta, um cartaz vermelho com algumas letras brancas e uma seta apontando em direção à cobra.

Fonte: Renata Dourado Lemos. Arquivo da autora.

¹ Renata Dourado Lemos é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (PPGAC/UFAC). Bolsista na Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), nível mestrado. Artista, atriz e performer.

Fui a primeira a chegar em frente à sala do Grupo de Trabalho (GT) Mulheres da Cena, no domingo, 13 de novembro de 2022, na Universidade Federal do Acre (UFAC), em Rio Branco. Como era a única integrante do grupo que estava morando no Acre, fiquei responsável por fazer a mediação entre a organização da ABRACE e a coordenação do GT. Cheguei cedo, passei na secretaria do evento e me indicaram a sala, que estaria aberta, no bloco Bloco Walter Félix I.

Chegando lá, ainda um pouco lenta por conta do horário, parei em frente à sala, que estava trancada, e quando olhei bem para a grade e o cadeado, vi uma cobrinha. Pensei: - "Nossa! Colocaram uma cobra de brinquedo aqui.", quando pensei isso, vi a linguinha dela se mexer e me dei conta que era uma cobra de verdade, verde, enrolada bem na fechadura da sala. Como uma guardiã. Eu, macumbeira que sou, já pensei em Oxumarê, nos seres da mata, nas simbologias, no movimento, na conexão entre o céu e a terra, na continuidade, na fluidez entre o feminino e masculino. Falei alto, sem conseguir conter minha surpresa: "GENTE, TEM UMA COBRA AQUI!".

Logo as pessoas que estavam por ali chegaram perto para filmar e fotografar a cobra. E, assim, ela ficou mais e mais atenta e em pé. Lúcia Romano, uma das coordenadoras do GT, também chegou nesse momento. Dois colegas de mestrado, Geovane Roger e Sebastião Fernando, pessoas amazônidas, da floresta, passaram na hora e, facilmente, com a ajuda de um galho grande, levaram a cobra para a mata. Eles a identificaram como uma cobra cipó.

Por fim, não conseguimos abrir a porta e nos mudamos para o Teatro Universitário. Dessa forma, fui percebendo que neste encontro com a cobra, a experiência já estava iniciada no coletivo do Mulheres da Cena. A imagem da cobra foi compartilhada para quem ia participar do evento de forma online e, assim, a presença das mulheres foi atravessada pela cobra e suas múltiplas simbologias. Este estado de reflexão me colocou a observar o espaço com atenção às sutilezas.

Estava vivendo um dia importante para minha trajetória artística porque, além de participar e apresentar trabalho na ABRACE pela primeira vez, naquela noite, também apresentei o espetáculo "Maná, Mapa de Cura para as que Virão"², do coletivo de que faço

² O espetáculo *Maná, Mapa de Cura para as que Virão* foi apresentado na madrugada do dia 13 para o dia 14, em uma "Viradinha Cultural", em programação marginal, digo, extraoficial, no Atelier Cultural Varadouro, em Rio Branco. Na programação também incluía o espetáculo acreano *Não Cantaremos o Amor*, do Coletivo Tempo de Teatro (AC), um show da cantora Saliza (AC) e o espetáculo *Toró*, do Coletivo Fuzuê, de São João Del Rei (MG).

parte, “A Juruva”³. Apresentar o espetáculo, que também é uma experimentação da minha pesquisa, e a comunicação performativa no mesmo dia, foi a prática como pesquisa se mostrando no imprevisível.

Desta forma, como afirmação de metodologia, me apego ao que Ciane Fernandes, Cláudio Lacerda, Cibele Sastre e Melina Scialom dizem, no artigo *A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa* (2019): “É neste processo criativo, logo, imprevisível, que se dão as descobertas da pesquisa, seus percursos, seus modos coerentes e únicos de fazer conexões e criar sentidos tão dinâmicos quanto a própria vida.” (FERNANDES; LACERDA; SASTRE; SCIALOM, p. 17, 2019).

Quando penso na aparição dessa cobra cipó, lembro da Metodologia das Sutilezas, proposta pela musicista, cantora e pesquisadora Alcidéia Trancoso, conhecida artisticamente como Déa Trancoso, em sua Dissertação de Mestrado:

[...] é *naif*: simples, básica e intuitiva. Exercita a maior liberdade da encarnação: ver. Um ver que requer atenção ao respirar *continuum* e habilidade em contemplar/meditar [corpo silencioso], caminhar [corpo em movimento] e vibrar em frequências de velocidades mais rápidas [corpo amoroso]. A Metodologia das Sutilezas respira, medita, vê e cria intimidade entre o que vê e o que é visto, alcançando conteúdos energéticos de padrões vibratórios sutis, acima das corriqueiras [e densas] ondas de 30/40 metros. A Metodologia das Sutilezas é a capacidade de juntar as diferentes realidades dos reinos, dos mundos. Acontece em entre-lugares entre os entre-intra-mundos, entre os entre-intra-reinos: conversa de Passarinho, papo de Lesma, Rosa perfumada. É encantada mesmo! (TRANCOSO, p. 20, 2018).

Estava vivendo em Rio Branco há mais de três meses, e estava há menos de um mês para ir embora. Vivi um curto período na cidade para cumprir, de forma presencial, os compromissos do Mestrado, já que eu morava em João Pessoa, antes de ir para o Acre⁴. Talvez, por isso, ativei meus “olhos de poeta”⁵ para os espaços, pessoas e momentos, e fiz com que estas apresentações fossem uma forma de me conectar com esta terra que me acolheu neste período.

³ *A Juruva* é um coletivo de mulheres artistas, de Teatro, Ritual, Dança e Audiovisual, composto por Georgianna Dantas, Mayra Pimenta e Renata Dourado.

⁴ Como faço parte de uma turma que ingressou durante a pandemia de COVID-19 (2021.2), no primeiro ano, todas as aulas e atividades foram, de forma excepcional, remotas e online. Por isso, somos uma turma incomum no PPGAC/UFAC, em que a metade é de fora do Acre.

⁵ Aqui, faço referência ao texto *A complicada arte de ver*, de Rubem Alves, publicado em 26/10/2004, em uma coluna na Folha de São Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u947.shtml>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2023.

Depois dos contratempos, que me serviram de reflexão, começamos as apresentações. Mas, antes de falar da minha comunicação, quero contar um pouco antes. Na semana anterior à ABRACE, fiz uma deriva pela UFAC, para pensar minha comunicação performativa. Há um tempo, queria fazer um estêncil com uma frase que remetesse à minha pesquisa: *Onireves: Severino ao contrário – Processo de criação em performance a partir de uma memória familiar apagada.*



Figura 2. Imagem da cobra mais de perto, da cabeça até a metade do corpo. Uma parte encosta na grade cinza um pouco enferrujada. Assim, percebe-se mais suas cores, os olhos amarelos e seu corpo verde cintilante, com escamas. Atrás, aparece parte da porta, com falhas na tinta branca e marcas de fitas adesivas velhas.

Fonte: Renata Dourado Lemos. Arquivo da autora.

Ainda não sabia o que iria escrever no estêncil, mas pensei na ação: convidar as pessoas presentes na sala de apresentação do GT Mulheres da Cena a me acompanharem em uma ação performativa do lado de fora da sala, dentro do campus da UFAC; chegar ao local escolhido previamente e tirar da bolsa o estêncil e o spray de tinta; fazer o estêncil e oferecer às pessoas para experimentarem também a fazerem o pixo; voltar à sala e conversar.

No decorrer da semana, pensando e estudando minha pesquisa, cheguei à obra de João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina* (1955), e passei a relacioná-la com *Onireves: Severino ao Contrário*, criando, assim, *Morte e Vida Onireves*. Esta foi a frase que criei para o estêncil, e que se tornou o nome da performance final desta pesquisa de Mestrado, que está em curso.

Entre em contato com Eunice Assumpção, Nice, uma amiga que fiz em Rio Branco, para perguntar se ela tinha alguma chapa de raios-X para este trabalho. Por ser uma pessoa idosa, supus que ela pudesse ter. E tinha. Ela me deu duas chapas do pulmão de seu marido, João. Usei apenas uma. Desenhei as letras à mão, e cortei com estilete. Comprei um spray vermelho perto de casa, em uma lojinha do bairro. Separei uma fita crepe para prender a chapa. E o kit da ação estava pronto.

Nesta deriva, pensei na ação acontecendo ao redor do Bloco Walter Félix I, mas como mudamos de espaço, precisei repensar ali, na hora, enquanto aconteciam as apresentações. Durante o intervalo de almoço, saí para observar onde poderia fazer a ação *Morte Vida Onireves*, ao redor do Teatro Universitário. Decidi fazer nos postes pintados de branco que beiravam a rua em frente ao Teatro, por ser um lugar de maior passagem e com menos chance de sofrer algum processo, por depredação de patrimônio público.

Antes de mim, as comunicações que aconteceram foram *Palhaçaria De Terreiro*, de Antonia Vilarinho Cardoso; *PERFOR.MÃE.CE: Pesquisa De Um Antimonólogo Em Curso*, de Joanna Oliari Macoppi; *Sob A Língua Afiada Da Viúva: Cangaço, Feminismos e Grito em Eco na Cena Contemporânea*, de Luciana Lyra; *CENAS FEM (IN) VISIBILIZADAS: experimento relicário*, de Tatiana Fernandes Viana; *Gestão e Produção Cultural de Mulheres nos Festivais de Inverno de Minas Gerais: Resistência e Enfrentamento Político na Cultura Mineira*, de Gabriella Seabra; *Trabalhando Com Mulheres: Provocando Gênero na Criação Colaborativa*, de Lucia Romano; *Estudos Feministas e a Arte Como Registro Da Autonomia Feminina*, de Bárbara Polzer Delgado; e *Por um Teatro Ecofeminista*, de Maria Brígida de Miranda.

Prevendo que a maioria das apresentações seriam orais e teóricas, dentro da sala e com projeções de slides, não conseguia pensar em uma apresentação que não fosse ao ar livre, convocando o movimento de corpo e a ocupação de espaços. Como minha fruição na Academia passa primeiro pela prática, resolvi fazer dessa forma.

Depois de uma manhã cheia de apresentações online, com vídeos pôsteres e apenas uma comunicação oral presencial, fiz minha comunicação performativa do jeito que

havia planejado, no período da tarde. Convidei as pessoas presentes a me acompanharem lá fora, para minha ação. Não dei explicações prévias, nem ninguém questionou algo ou foi resistente à proposta, pelo contrário, todas até se sentiram aliviadas em ver algo presencial, em se movimentarem, saírem do espaço confinado do auditório, gelado pelo ar condicionado, impossibilitado de alterar a temperatura. A única pergunta que surgiu foi: “é para ir de sapato?”.

Conectei meu celular na sala do Google Meet que reunia as participantes online e também as levei comigo, em nossa itinerância pelos corredores e na área externa do Teatro Universitário. Cheguei em frente a um dos postes escolhidos, tirei da bolsa o estêncil e coleí as pontas com fita crepe. Tirei a lata de spray, sacudi e apertei o botão que faz a tinta sair, com cuidado para não ir muito e escorrer. Descolei o estêncil e revelou-se o escrito em vermelho: *Morte e Vida Onireves*. Ofereci para as pessoas presentes, se gostariam de fazer também.

Lúcia Romano e Cibele Forjaz aceitaram e fizeram a impressão delas. Outras também quiseram, mas o tempo da minha apresentação havia se encerrado. Recolhi o material, e voltamos para o Teatro. Conversamos e percebemos o quanto as pesquisas apresentadas se encontram em algum ponto, principalmente, nos lugares da dor e das violências, em consequência da sociedade patriarcal, machista, racista e LGBTfóbica.



Figura 3. Uma montagem com duas fotos. Na de cima, sete mulheres aparecem em frente ao Centro de Convenções da UFAC, na calçada, próximas de um poste pintado de branco. Eu, de camisa verde e calça jeans, seguro na mão direita uma chapa de pulmão e um rolo de fita crepe. Todas observam Lúcia Romano, que está mais próxima ao poste, com o spray, fazendo o estêncil. A foto de baixo, de outro ângulo, mostra Cibele Forjaz na ação.

Fonte: Andressa Batista. Arquivo da autora.



Figura 4. Resultado do estêncil *Morte e Vida Onireves* pintado de vermelho em um poste branco. Ao fundo, a rua vazia, um jardim com árvores e flores. O céu azul claro, com nuvens brancas definidas, toma o canto superior direito da imagem.

Fonte: Andressa Batista. Arquivo da autora.

Quando Lúcia Romano e Cibele Forjaz pegaram o *spray* e pintaram *Morte e Vida Onireves*, acompanhadas de outras pesquisadoras, doutoras, mestras e estudantes de graduação, me senti acolhida e protegida. Porque, de alguma forma, todo mundo conhece ou é uma mulher *Onireves*. Aquela que é o contrário do severo, de Severino, do cabra macho; a que questiona as injustiças e violências de gênero, causadas por um sistema profundamente patriarcal.

Onireves, a que me inspira, foi uma mulher da minha família, que recebeu esse nome em homenagem ao seu pai, Severino, mas escrito ao contrário. Ainda adolescente, foi expulsa de casa pelo pai, na década de 1960, por não ser mais virgem. Além de ter sido colocada à margem, sem poder acessar sua família e sem casa, sua existência foi apagada da memória da família, porque seu nome foi proibido de ser falado. Mas, não é nem como se ela tivesse morrido. Só se falava dela nos cochichos e nas fofocas.

Seu pai, em nome “do bem, de Deus e da família” colocou a própria filha em situação de vulnerabilidade e precariedade. Ele quis dar uma lição em *Onireves* e, com isso, dar um recado para outras mulheres que se comportassem da mesma maneira. Ela foi levada a se

prostituir, como se a prostituição fosse um castigo ou um destino, a única possibilidade de existência para uma mulher que deseja exercer sua liberdade e autonomia do próprio corpo.

Onireves foi obrigada pela situação a morar em uma famosa rua de prostituição no Centro Histórico de João Pessoa, na Paraíba, no bairro Varadouro, a Rua Maciel Pinheiro, a poucos metros da casa de sua família, na Rua São Miguel.

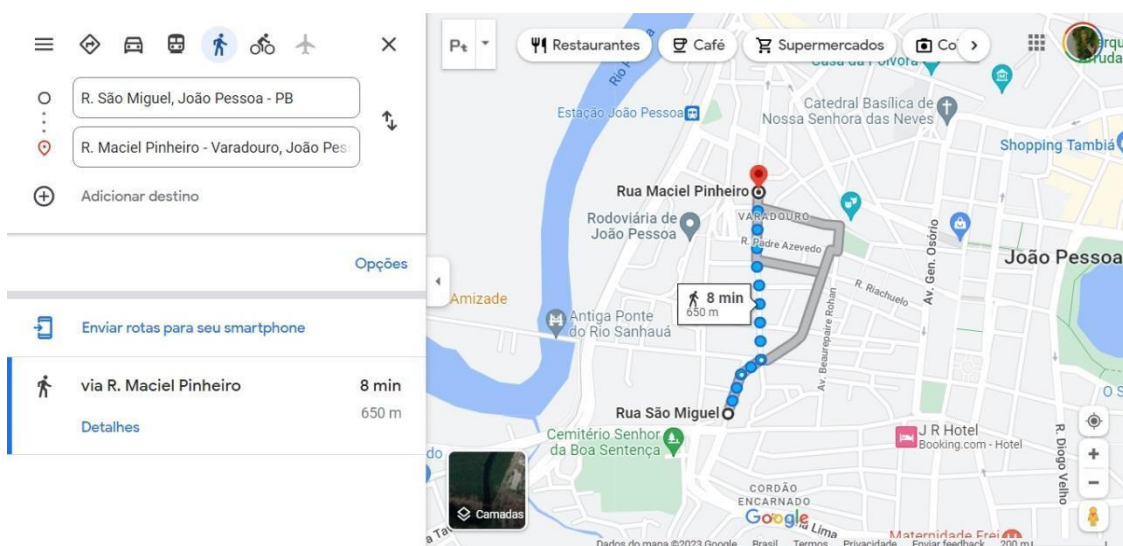


Figura 5. Print da tela do Google Maps mostrando a distância de 650 metros entre as ruas que *Onireves* morou e para onde ela foi morar. A previsão de tempo a pé é de oito minutos.

Fonte: Google Maps.

Para finalizar este relato de experiência, reafirmo a potência desse coletivo de mulheres diversas, de várias idades e origens, dentro de uma Instituição de Ensino Federal, na região Norte, no Acre. Nós, reunidas para fazer arte e refletir sobre pesquisas com pautas feministas. Este tipo de encontro, há pouco tempo atrás, seria considerado impróprio: transgressor demais, poderia custar a vida ou a liberdade de uma de nós ou de todas.

Tudo que fizemos e as situações que vivemos nesta ação, e mesmo durante o encontro do GT, já foram proibidas para nós, mulheres. Fazer qualquer coisa desacompanhada ou sem autorização de um homem; estar na universidade como estudante ou professora; pixar; reunir-se com outras mulheres para discutir questões políticas, sociais e artísticas; viajar para outro estado a trabalho ou estudo; ser atriz, artista, performer, pesquisadora...

Refleti que estar em um coletivo de mulheres me encorajou a fazer esta ação. O Acre é um estado muito conservador e desde que cheguei, me senti silenciada e reprimida em muitas situações, por machismo, LGBTfobia e xenofobia. Eu precisava me expressar através da minha arte, que é por onde encontro possibilidades e caminhos de resistir e existir. Por isso, me senti instigada a fazer uma ação usando a potência do coletivo, no Grupo de Trabalho Mulheres da Cena, na XI Reunião Científica da ABRACE: Artes Cênicas na Amazônia.

Referências

ALVES, RUBEM. **A Complicada Arte de Ver**. Folha de São Paulo. São Paulo, s/p. 26 out. 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u974.shtml>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2023.

FERNANDES, CIANE; LACERDA, CLÁUDIO MARCELO CARNEIRO LEÃO; SASTRE, CIBELE; SCIALOM, MELINA. **A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa**. Anais X Congresso da Abrace, São Paulo, v.19, n.1, p.1-24, 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3913>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2023.

RODRIGUES, IRYÁ. **Acre volta a ser um dos estados com a maior taxa de feminicídio do país, aponta Anuário de Segurança Pública**. G1. Rio Branco, 19 jul. 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2022/07/19/acre-volta-a-ser-um-dos-estados-com-a-maior-taxa-de-feminicidio-do-pais-aponta-anuario-de-seguranca-publica.ghtml>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2023.

TRANCOSO, ALCIDÉIA MARGARETH ROCHA. **“O mastro é o centro do mundo”**: a cosmologia de João do Lino Mar, Capitão do Terno de Catopês Nossa Senhora do Rosário de Bocaiúva/MG. 2018. 215 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Rurais, Programa de Pós-Graduação em Estudos Rurais – PPGER, Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, 2018.



**14. GT AFRO NAS ARTES CÊNICAS:
PERFORMANCES AFRO-DIASPÓRICAS EM
UMA PERSPECTIVA DE DESCOLONIZAÇÃO**

PERIFERIA COMO IDENTIDADE COMPARTILHADA E OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA PEÇA DE DANÇA VERDE

Laís Castro dos Santos¹

RESUMO

Este artigo busca apresentar uma noção de periferia como identidade compartilhada a partir dos conceitos de identidade cultural de Stuart Hall (2011) e sujeito periférico de Tiarajú Pablo D'Andrea (2013). Além disso, os processos de criação da peça de dança Verde são analisados a partir da mobilização dessa identidade relacionada a uma experiência de negritude. Para essa construção foram elaboradas ações que articularam o desenvolvimento de imagens em vídeo, projeções no espaço cênico e improvisação em dança. Esta última é tratada aqui como uma linguagem cênica, com suas particularidades e modos de composição. O adinkra Sankofa que significa "não é errado voltar atrás para recuperar o que foi perdido", é apresentado como imagem em vídeo e como conceito que aponta para uma consideração do tempo em uma perspectiva espiralar.

Palavras-Chave: Dança; Improvisação; Vídeo; Periferia; Negritude.

ABSTRACT

This article aims to introduce a notion of periphery as a shared identity based on the concepts of cultural identity by Stuart Hall (2011) and peripheral subject by Tiarajú Pablo D'Andrea (2013). In addition, the creation processes of the dance piece Verde are analyzed from the point of view of the mobilization of this identity related to an experience of blackness. For this theory construction, actions were elaborated in order to articulate the development image on video, screenings in the scenic space and dance improvisation. This one is handle here as a scenic language, with its particularities and modes of composition. The adinkra Sankofa which means "it is not wrong to go back to recover what has been lost", is introduced as an image on video and as a concept that points out a consideration of time in a spiral perspective.

Keywords: Dance; Improvisation; Video; Periphery; Blackness.

O termo periferia pode assumir alguns sentidos dependendo do contexto, pode designar espaços, relações institucionais, concentração de elementos de precariedade. Durante as últimas décadas, no entanto, essa palavra tem assumido outros sentidos que positivam subjetividades e experiências de vida. Assim, periferia também pode se estender à cultura, relações interpessoais, coletividades.

O sociólogo Tiarajú Pablo D'Andrea (2013) aponta a constituição de uma subjetividade periférica calcada em um deslocamento do estigma da pobreza e violência para o orgulho desta condição, possibilitando a criação de novas formulações sobre si mesmo. Este processo conta com a presença de coletivos artísticos que atualizaram as formas de representação e do "sentir-se periférico" (D'ANDREA, 2013, p.138). Nesse

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Dança na UFRJ sob orientação da Prof^a Dr^a Tatiana Damasceno. Sua pesquisa acadêmica e artística se relaciona com os cruzamentos do audiovisual e a subjetividade periférica. É artista da dança e arte-educadora licenciada em Dança pela UFRJ.

sentido é importante considerar o impacto de uma construção identitária contra-hegemônica contida nesse campo de significação.

Se até os anos de 1980, o termo indicava a precariedade dos amontoados de casas nas bordas das grandes cidades e diretamente ligado à pobreza e violência, a partir da década de 1990 houve uma criação “de um novo significado para o termo *periferia*, que passou a incluir em seu bojo os elementos *arte* e *cultura*”. (D’ANDREA, 2013, p.16) Dessa forma, os grupos que produziam uma arte intimamente ligada às vivências comuns entre os sujeitos periféricos compuseram essa alteração.

Este momento inaugura um novo paradigma para a periferia, que busca através da afirmação da alteridade, o fortalecimento da identidade partilhada nas comunidades. Assim, os atores sociais entram em uma disputa para a possibilidade de se auto representar. A cultura nesse processo se coloca no lugar de afirmar o que existe, em contraponto à narrativa da falta que compõe uma concepção hegemônica ligada a estereótipos. Jaílson de Souza e Silva (2012) apresenta essa concepção através das noções de ausência e homogeneização, assim, o periférico é considerado pelo o que não é, pelo o que não pode ser, pelo o que falta. Ao entender estes espaços nas suas diversidades há uma contraposição a esse discurso sobre a periferia, que reduz e enquadra estas subjetividades com filtros excludentes.

Considerar periferia como uma identidade que se compartilha é um movimento de aproximação a essas novas possibilidades. Entretanto, como pode ser possível refletir com otimismo um lugar que foi criado para o fracasso, para a insegurança, perda e instabilidade? Não seria um contrassenso afirmar um nome que foi criado para a exclusão?

Longe de buscar uma resposta definitiva, compartilho um apontamento de bell Hooks (2021) sobre os desdobramentos do compromisso com o amor próprio e sobre autorresponsabilidade.

“Assumir a responsabilidade não significa negar a realidade da injustiça institucionalizada. Por exemplo, o racismo, o machismo, a homofobia criam barreiras e incidentes concretos de discriminação. (...) Assumir a responsabilidade significa que, diante de barreiras, ainda temos a capacidade de inventar nossa vida, de moldar nosso destino de formas que ampliem nosso bem-estar ao máximo. Todos os dias praticamos essa transmutação para lidar com realidades que não podemos mudar facilmente” (HOOKS, 2021, p. 97).

Entendo essa passagem como uma indicação para a necessidade de sobrevivência. Tomando as vivências em espaços periféricos fica evidente essa demanda no sentido

material, intensificada por diversas estratégias de necropolítica² que assolam as populações. Em face a essas noções de sobrevivência, outras surgem como desdobramentos, tal como a urgência da afirmação como ser vivente, agente, existência no mundo. Dessa maneira, já de início, afirmo a minha prática de artista e pesquisadora como esse desafio e necessidade de invenção de vida, de busca por encantamento.

A percepção de periferia como uma identidade compartilhada está relacionada a minha experiência como artista em espaços periféricos e nos diálogos tecidos com o público e outros artistas. Quando alguém pontua esse termo -periferia-, entendo não apenas como um território, mas como uma identidade. “A gente que é de periferia” é uma expressão que já ouvi diversas vezes, geralmente introduzindo alguma opinião ou percepção que se pressupunha compartilhada. É como uma compreensão diferente da realidade, como uma experiência de corpo que geralmente inclui um trânsito pela cidade e um retorno.

Dizer “a gente que é de periferia”, é mais que dizer “a gente que é da Zona Oeste”, ou “a gente que é da baixada fluminense”³; ainda que possam ser derivativos implícitos em certas situações. Ou como afirmam os Racionais Mc’s na música Capítulo 4 Versículo 3 de 1997, “para os mano da Baixada Fluminense à Ceilândia, eu sei, as ruas não são como a Disneylândia”. Por esses versos entendo que não importa se está localizado em São Paulo- como os próprios Racionais-, no Rio de Janeiro -a baixada fluminense faz parte da região metropolitana da capital do estado-, ou no Distrito Federal- onde fica localizado a Ceilândia- existem experiências que são compartilhadas nesses locais. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, é essencial marcar as diferenças que constroem resistências ao olhar fetichizante do centro que homogeneiza e cria estereótipos.

Stuart Hall (2006) indica a importância de entender a identidade como um processo em andamento, que nunca acaba. Isso porque as identidades culturais na pós-modernidade são fragmentadas, móveis, não são unificadas em torno de um “eu coerente”. “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”. (HALL, 2006, p. 13) Pensar na ideia de periferia como uma identidade compartilhada inclui considerar esses

² Termo apresentado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, que trata das “formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte” (MBEMBE, 2016, p. 146) O autor expõe uma noção de soberania que define quem importa e quem pode ser “descartado”.

³ As áreas da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente as localizadas na Área de Planejamento 5, e os municípios da Baixada Fluminense, região metropolitana do Rio de Janeiro são consideradas áreas periféricas e se situam geograficamente com um distanciamento das áreas centrais.

movimentos entre recusa, individuação, envolvimento e presença. A experiência de cada um é fundamental nessas ações, considerando o que une e o que difere de forma imbricada. É possível se reconhecer nas diferenças, mobilizando as singularidades em relação? Como cada um se apropria e performa essa identidade?

O conceito Ubuntu nos auxilia a aprofundar sobre os pontos apresentados; “eu sou porque nós somos”, esta humanidade compartilhada compreende relações em meio a diferenças. Henrique Cunha Júnior (2010) sintetiza conceitos importantes do pensamento das sociedades Bantu:

NTU, o princípio da existência de tudo. Na raiz filosófica africana denominada de Bantu, o termo NTU designa a parte essencial de tudo que existe e tudo que nos é dado a conhecer à existência. O Muntu é a pessoa, constituída pelo corpo, mente, cultura e principalmente, pela palavra. A palavra com um fio condutor da sua própria história, do seu próprio conhecimento da existência. A população, a comunidade é expressa pela palavra Bantu. A comunidade é histórica, é uma reunião de palavras, como suas existências. No Ubuntu, temos a existência definida pela existência de outras existências. Eu, nós, existimos porque você e os outros existem; tem um sentido colaborativo da existência humana coletiva (CUNHA JUNIOR, 2010, p. 26).

É precisamente a partir do compartilhamento dessas experiências que a prática artística se constitui como uma poderosa ferramenta política. Além disso, assumir a periferia enquanto uma identidade compartilhada convoca uma relação entre ética e estética, uma vez que é constituída por um estilo de ser e de compor (MARTINS, 2021), as realizações artísticas refletem formas de vida. Partindo dessas noções uma peça de dança foi composta articulando a identidade compartilhada periférica. A ideia de prática como pesquisa perpassa este trabalho, valorizando o ponto de vista da pesquisadora, saberes encarnados e as particularidades do trabalho artístico. Esta peça, intitulada Verde, é baseada em uma pesquisa teórico-prática realizada para a sua construção, que está organizada em quatro ações principais: olhar a rua, o corpo e a câmera; projetar imagens; conviver corpo e a imagem; ação com público.

A primeira ação olhar a rua através da câmera consiste em uma série de ocupações de espaços públicos que resultam em vídeos e textos livres de diário de bordo. As séries de vídeos que foram desenvolvidas têm quatro motivações principais: lugares que apresentam traços de ruralidades no meu entorno, praças, becos de passagem de pedestres e buracos que dão acesso à linha do trem. Os locais que foram ocupados e filmados estão nas proximidades de onde vivo, na periferia do Rio de Janeiro. Estar em lugares que eu já passei diversas vezes com um outro olhar traz uma experiência que articula memórias e sensações.

A ação de olhar o espaço através da câmera implica todo o corpo, ao mesmo tempo que projeta o olho para fora, para o espaço, percebe as alterações somáticas que esta visualidade produz. Filmar já é mover e performar, produzir uma ação. A proposta é ação do corpo e câmera, além de atentar para as modificações produzidas no outro, no espaço. O conceito de corpo-tela (MARTINS, 2021) é caro para esse momento da pesquisa na medida em que assume a relação do corpo e a imagem, englobando movimento, som, gesto e outras linguagens. O corpo-tela é um corpo-imagem que se realiza visivelmente, mas também cineticamente, na sonoridade e na imaginação. Assim, importa a experiência da imagem no corpo e a ampliação da percepção sensorial.

A segunda ação, projetar imagens compreende a utilização do Citrus Ateliê, espaço de arte que sou anfitriã⁴ localizado na periferia do Rio de Janeiro para exibir os vídeos produzidos na ação anterior. Esta fase ocorreu em parceria com a artista Priscila Bittencourt que é videografa, cineclubista, VJ e atua com projetos artísticos ligados à memória, cidade e conexão entre pessoas. O espaço foi investigado a fim de criar superfícies de projeção para os vídeos. A ideia foi criar um ambiente onde fosse possível se deslocar por entre as imagens. As superfícies de projeção e os posicionamentos das imagens no espaço foram arranjadas de forma a permitir um trânsito do público por todo o espaço. Criar espaço para o movimento, tanto o meu movimento enquanto dançarina quanto o movimento do público pelo espaço, além de questionar a forma de materializar imagens em uma tela, plana e bidimensional. Para tanto foram utilizados tecidos de voil branco dispostos de forma arredondada e móvel.

⁴ Tenho utilizado o termo anfitriã pois me parece preciso no sentido de quem recebe alguém. Além disso, soma-se o fato de o espaço ficar em minha casa.



Figura 1. Projeções da peça Verde.

Fonte: Leonardo Lopes dos Santos.

É relevante nesse processo construir volumes com as imagens no espaço ao mesmo tempo em que se aproveita a transparência do tecido para que as imagens atravessem para outras superfícies do espaço, como paredes e janelas. Sendo assim, as imagens se sobrepõem e tomam o espaço. A essa construção, Priscilla Bittencourt denominou antimapping, justamente por se contrapor a ideia mais comum de projeção mapeada, na qual se delimita o espaço de cada imagem projetada.

O antimapping fortaleceu o diálogo com o espaço da rua -que estava presente no conteúdo das imagens, considerando que foram captadas em locais públicos- na medida em que nas ruas, principalmente as periféricas, os elementos se cruzam e se sobrepõem, escapando de um ordenamento estável. A relação com a rua também se dá através do pixo, elemento visual que foi experimentado no processo de criação, gravando na parede palavras e símbolos. Cabe mencionar neste ponto que o Citrus Ateliê é um espaço que fica na minha casa, então essa conexão entre casa e rua se torna ainda mais concreta. Buscou-se trazer um pouco da rua para casa investindo na permeabilidade entre esses dois lugares nas lógicas dos modos de vida periféricos. Cada calçada tem um pouco de quintal.



Figura 2. Projeções da peça Verde.

Fonte: Leonardo Lopes dos Santos

A terceira ação de conviver corpo e imagem foi realizada em parceria com a artista da dança Amanda Corrêa, co-diretora da Cia Étnica de Dança, pesquisadora em danças modernas e afro, com diálogos na contemporaneidade. Alguns princípios foram importantes para essa etapa de criação. A própria ideia de convivência com as imagens estimula um senso de não hierarquia entre as linguagens. Interessa aqui a percepção de como essas imagens e sons instalados no espaço cênico afetam meu corpo e ativam memórias. A improvisação é uma premissa importante para a composição, é um modo de fazer dança que ativa diversos repertórios elaborados em minhas experiências de arte e vida. Essa dança composta no momento presente é afetada a cada momento pelas informações do público e das imagens projetadas. Em seguida, o adinkra⁵ Sankofa, que significa “não é errado voltar atrás para recuperar o que foi perdido”, é articulado como possibilidade de buscar nas memórias ancestrais formas de atuar no presente e construir futuros. A partir desse adinkra, marca-se o desejo de fluir por danças negras tradicionais e contemporâneas. É importante ressaltar que esse adinkra participa do trabalho tanto como conceito quanto como imagem. O símbolo que lembra a forma comumente grafada de um

⁵ “Conjunto de símbolos que representam ideias expressas em provérbios. O adinkra, dos povos acã da África ocidental (notadamente os asante de Gana), é um entre vários sistemas de escrita africanos (...) Além da representação grafada, os símbolos adinkra são estampados em tecidos e adereços, esculpidos em madeira ou em peças de ferro para pesar ouro.” Fonte: <<https://ipeafro.org.br/acoes/pesquisa/adinkra/>>. Acessado em: 09 de fevereiro de 2023 às 19:00.

coração, é marcado na parede como pixo, além de aparecer na imagem em vídeo de portões e outros artefatos de ferro⁶.

O espaço que vivo é composto por uma geografia que conta com construções baixas, diversos espaços abertos, casas com quintais grandes e uma proximidade com as franjas rural-urbanas⁷ da cidade. Essas especificidades, e mais precisamente a presença de duas áreas de preservação ambiental -Mendanha e Pedra Branca- nos arredores me levaram a escolher o nome Verde para a peça. A convivência com essa paisagem constitui matéria fundamental para sentir e compartilhar a força das plantas, tanto na dimensão ritualística quanto no desafio de nascer e viver, mesmo suprimida pelo crescimento das cidades.

A noção de encantamento está muito presente no trabalho apoiado na lembrança da rezadeira da minha rua, a Dona Déia. A memória das rezas com ervas na minha infância é compartilhada brevemente com o público em texto falado e a presença das ervas em cena, com seus cheiros e texturas convoca a esse ambiente criado que é ao mesmo tempo material e mágico. Além disso, as luzes dos projetores e as imagens formadas completam a sensação de arrebatamento. Sandra Haydée Petit (2015) atenta à ritualização do natural que a dança promove realizando o encantamento da vida junto da musicalidade dos instrumentos e da voz.

Percutir, produzir som é uma ação importante em Verde. Danço com um pequeno caxixi⁸, três pulseiras de metal- eu as uso como instrumento justamente pela minha lembrança das pulseiras da Dona Déia que produziam um som- e nos pés um par de tamancos de madeira⁹.

⁶ Fonte: <<https://todosnegrosdomundo.com.br/memorias-da-africa-em-ferro-a-mensagem-subliminar-esculpi-da-em-antigos-portoes/>>. Acessado em: 09 de fevereiro de 2023 às 19:00.

⁷ Espaços nos quais as práticas sociais rurais e urbanas coexistem.

⁸ Chocalho feito de palha.

⁹ O tamanco de madeira é um instrumento comum na dança Coco do Nordeste brasileiro.



Figura 3. Objetos percussivos.

Fonte: Leonardo Lopes dos Santos

Essas percussões se unem a sonoridade da trilha sonora, composta por MV Hemp, que é DJ, arte-educador, poeta, pesquisador musical, artista multimídia, produtor musical e cultural. Desde 2000 ele vem realizando pesquisas, projetos e intervenções sonoras e visuais em favelas de todo Brasil, com elementos da cultura de rua, como o graffiti, poesia, pichação, beats, audiovisual, rodas de rima, rodas de conversas, com o intuito de trabalhar novos formatos para manter a memória das periferias do Brasil cada vez mais viva. A trilha é composta através de uma lógica de sampleamento, trechos são vinculados de uma forma que referências de música de diversos tempos são apresentadas. A ideia de Sankofa também se faz presente na composição musical, percebendo o tempo em uma perspectiva espiralar. Leda Maria Martins (2021) nos aponta que o tempo antes de uma cronologia, é uma ontologia. “No corpo o tempo bailarina” (MARTINS, 2021, p. 21). A autora defende como possibilidade epistemológica a ideia de que o tempo em determinadas culturas é um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, no som, no ritmo. Além dos elementos sonoros já citados, as plantas presentes em cena também promoveram som com seu contato com uma bacia cheia de água e também no seu agito no ar.



Figura 4. Agito das plantas na água.

Fonte: Leonardo Lopes dos Santos

Partindo do desejo de estimular esse encantamento arejando o espaço cênico com muitos deslocamentos por entre as imagens, Amanda Corrêa me convida a experimentar no corpo alguns elementos de dança afro. A ideia aqui é viver no corpo esses movimentos a partir da improvisação. Outras referências também entram no jogo dessa composição que é realizada a partir de escolhas que se dão a cada momento. Estamos tratando aqui a improvisação como linguagem cênica. Isabel Tica Lemos¹⁰, aponta elementos dessa linguagem a partir de sua experiência com Katie Duck¹¹ e Lisa Nelson¹²:

A Katie uniu o conhecimento da linguagem de Improvisação com a arquitetura do teatro. O trabalho dela é maravilhoso. Entradas, saídas, o desaparecimento, o aparecimento, o desenho, como nossos hábitos de escolha funcionam com a estética do teatro e o movimento de comunicação e percepção, ou seja, o que funciona no jogo teatral, quando você cria tensões e relaxamentos dramáticos e como isso está dentro do sistema social. A Lisa trabalha com as informações que o espaço te dá, tanto do corpo como do ambiente e como você cria partituras de sintonização em várias camadas de percepção, como você negocia isso com a imaginação, com o espaço e com seus padrões, em todos os níveis, e descobre que talvez o seu corpo possa, quer dançar, como você quer se ajustar, quais decisões tomar. Abrindo brechas inusitadas, a potência total de criatividade, você pode recriar

¹⁰ Isabel Tica Lemos é artista da dança, responsável pela introdução do Contato-Improvisação no Brasil. Graduou-se pela School for New Dance Development (SNDO) em Amsterdã. Professora de Aikido e Kinomichi.

¹¹ Katie Duck é artista da dança estadunidense e vive na Europa. Atuou como professora na School for New Dance Development (SNDO) em Amsterdã. Trabalhou com diversos artistas da música, sempre relacionando texto, dança e som em uma perspectiva de improvisação.

¹² Lisa Nelson é uma importante improvisadora estadunidense que contribuiu consideravelmente para o desenvolvimento dessa linguagem. É coeditora da revista Contact Quarterly.

seu comportamento, sua percepção, sua dança, e isso é um mergulho louco de autoconhecimento, porque nos convida a rever não só todo comportamento cultural humano da dança, por exemplo, isso se estende para como você vê a vida. Quer dizer, você também olha para seus padrões de escolha e cria possibilidades de outros padrões antes de construir sua ação (PIZARRO, 2022, p. 71-72).

Dançar o que já está no espaço é reconhecer esse espaço, apurar a percepção. O modo como eu enquanto artista lido com a improvisação está ligado a primazia pelo encontro com a outridade, sejam as pessoas que vieram compartilhar a experiência, seja o som, o espaço, as formas de vida não humanas. Existe algo que desejo comunicar, mas assim como em uma conversa, essa “história” só pode existir a partir da interlocução. Lembro quando Katie Duck em uma de suas residências artísticas em que tive a oportunidade de participar disse-me para não alimentar o público o tempo todo: - Deixe que eles alimentem você. E a partir dessa fala venho repensando a minha relação com o público, de modo que nessa pesquisa considero-a como uma ação à parte.



Figura 5. Agito das plantas no ar.

Fonte: Leonardo Lopes dos Santos.

Eu não danço para um público, mas com o público. Assim como eu danço com as imagens, com as plantas, com os sons, com o espaço- o espaço de dentro do ateliê, o espaço da rua que eu posso ver através das janelas, com a sensação de espaço evocada a partir das imagens em vídeo- danço com a Dona Déia e meus ancestrais. Danço para me encantar e sobreviver. Danço na perspectiva afroancestral como pontua Petit (2015):

Dança-se o cotidiano, como também o extraordinário, o belo, aquilo a que somos gratos/as (...) A dança é também o que nos faz transcender a dor, a angústia, a injustiça, a humilhação, a tentativa de redução e de aniquilamento, lembrando-nos de quem somos, gerando a força espiritual que engrandece, potencializa e sacraliza. Para as negras e negros desterrados brutalmente da África para as Américas e cujos algozes procuraram por todos os meios destituir de humanidade, a dança foi um elo indispensável à sobrevivência física e espiritual. Assim, para nós, descendentes desses povos, a dança significa mais do que filosofia e cosmovisão, significa existir (p. 73-74).

Uma referência importante de improvisação em dança e que se relaciona com a perspectiva de dança e existência apresentada é o trabalho de Mayfield Brooks intitulado *Improvising while black*¹³. Em artigo realizado na forma de entrevista com a artista Karen Nelson (2016), Brooks (2016) traça elementos importantes de sua prática que busco trazer aqui para explicitar os pontos de contato com o processo de criação da peça Verde. Em *Improvising while black*, a artista da dança negra estadunidense conduz um processo de investigação que encontra futuridade nos modos de improvisação em dança como resistência. Para ela não há caminho definido para falar de improvisação, mas existem caminhos para situá-la no contexto do corpo em movimento e a negritude. As danças improvisadas, então, podem ser a ligação para as memórias ancestrais que são capazes de se mover além do corpo sensível interior para projetar essa sensação em outros. No contexto da peça Verde, todas essas perspectivas são articuladas, postas em jogo na cena. Gosto de observar as pessoas na rua, entender o posicionamento da coluna, o ritmo do caminhar, o movimento dos quadris. Gosto de me vestir com esses gestos, dançar junto de quem não está mais ali, performar essa identidade compartilhada.

Ao negar uma predeterminação de movimentos proposta pela coreografia, a noção de improvisação como resistência pode se alinhar com as decisões no tempo presente, atentando para como as formas se modificam a cada momento além de permitir ao corpo desafiar a própria expectativa sobre si mesmo. Brooks (2016) apresenta a compreensão de negritude como uma questão, sempre em movimento. A artista usa como metáfora uma nuvem no céu que está sempre mudando de forma, cujo sentido se modifica antes mesmo da possibilidade de definição. Da mesma maneira acontece com o movimento na improvisação que se torna uma ação de mudança de forma e permite uma abertura de criação de sentidos para o movimento, tanto para quem improvisa quanto para o público. É possível, assim mudar as próprias percepções; Brooks (2016) afirma que

¹³ Improvisando enquanto negra, em tradução livre.

Não posso escapar da ontologia distorcida da negritude, mas posso me transformar dentro e fora da distorção. Posso transformar minha própria expectativa de mim mesma e viver na imersão de uma dança lindamente improvisada. Quando isso acontece, sou verdadeiramente transcendente e os ossos de meus ancestrais tornam-se legíveis¹⁴ (p.39).

É interessante perceber aqui alguma relação entre os tópicos apresentados por Brooks (2016) e a ideia de autorresponsabilidade de Bell Hooks (2021), verifica-se a necessidade de uma agência frente aos impositivos de opressão.

Durante as sessões de improvisação da peça Verde tenho uma percepção interessante de que simultaneamente existem as minhas escolhas de movimento e a escolha do próprio movimento. Dudude Herrmann¹⁵, ressalta a importância de todos os elementos do espaço: "Eu falo sempre para os meus alunos que tudo é importante, e que as coisas *falam*. Assim, o que me interessa é participar do ambiente, é ser o ambiente, e ver o que é que o movimento me propõe; ver qual é a pauta." (PIZARRO, 2022, p. 160). Acredito que é no espaço entre direcionar e perder-se no movimento que o inesperado acontece, é nesse lugar onde novos sentidos podem ser elaborados.

Paralelamente, buscar uma isonomia de importância dos elementos, não apenas considerando como significativo o que está no centro, ou o que foi designado para ter maior valor, também é uma busca por essa ideia de periferia como identidade compartilhada. Assim, os elementos apresentados funcionam como ativadores dessa noção. Os corpos que me inspiram movimentos, as presenças físicas de quem compartilha do acontecimento, as memórias de quem já não está mais presente. É interessante como diversas pessoas que participaram da ação como público apontam para esse lugar: "lembrei muito da rezadeira do meu bairro", "eu tenho certeza que aquela imagem era do portão da minha mãe", "percebi o som do trem nas batidas do tamanco". Essas falas me indicam como cada um investe nessa identidade. Permitir-se ouvir a voz das coisas, do espaço, do público pode ser um caminho para se manter presente, disponível e interessada pelo acontecimento da dança.

¹⁴ "I cannot escape the warped ontology of blackness but I can shapeshift in and out of the warp. I can transform my own expectation of myself and live in the immersion of a beautifully improvised dance. When this happens I am truly transcendent and the bones of my ancestors become legible" (tradução nossa).

¹⁵ Dudude Herrmann é artista da dança, improvisadora, escritora e performer. Desenvolve diversos encontros e residências em seu atelier em Casa Branca, Brumadinho, MG. Autora dos livros Caderno de Notações - a poética do movimento no espaço de fora (2011) e Ela sentou na cadeira (2019).

Referências

BROOKS, MAYFIELD; NELSON, KAREN. IWB= Improvising While Black: writings, interventions, interruptions, questions. **Contact Quarterly**, Northampton-MA, p. 33-39, Winter/Spring, 2016. Disponível em: <<https://contactquarterly.com/cq/article-gallery/view/iwbimprovising-while-black.pdf>>. Acesso em: 07 de fevereiro de 2023.

D'ANDREA, TIARAJÚ PABLO. **A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo**. 2013. 295f. Tese de Doutorado em Sociologia- Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

HALL, STUART. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOOKS, BELL. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante. 2021

CUNHA JÚNIOR, HENRIQUE ANTUNES. **NTU: introdução ao pensamento filosófico bantu**. Revista Educação em Debate, Fortaleza, Ano 32, v.1, n.59, p.25-40, 2010. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/15998>> Acesso em: 24 de março de 2022.

MARTINS, LEDA MARIA. **Performances do tempo espiralar**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, ACHILLE. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n.32, p.123-151, 2016. Disponível em: <<https://www.procomum.org/wp-content/uploads/2019/04/necropolitica.pdf>>. Acesso em: 22 de março de 2023.

PETIT, SANDRA HAYDÉE. Apresentando o corpo-dança afroancestral, um conceito gingado. In:___ **Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral Africana na formação de professoras e professores**. Fortaleza: Ed UECE, 2015. p.71 – 103.

PIZARRO, DIEGO. **Contato-improvisação no Brasil: trajetórias, diálogos e práticas**. Brasília: Athalaia Gráfica e Editora, 2022.

SILVA, JAÍLSON. **Um espaço em busca de seu lugar: as favelas para além dos estereótipos**. In: BARBOSA, Jorge Luiz; FAUSTINI, Marcus Vinicius; SILVA, Jaílson. **O Novo Carioca**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.

UM ESTUDO DO PROCESSO CRIATIVO DO EVENTO CÊNICO CABARÉ DA RRRRRAÇA – ENCRUZILHAMENTO DE SABERES: UMA PROPOSTA DE ADAPTAÇÃO DA TÉCNICA DE ENTREVISTA NARRATIVA DE FRITZ SCHÜTZE

Gildete Paulo Rocha¹

RESUMO

O artigo reflete sobre uma adaptação da técnica de entrevista narrativa do sociólogo Fritz Schütze em diálogo com concepções da fenomenologia existencial de Maurice Merleau Ponty e a noção de tempo-espaco espiralar/encruzilhada (Exu) sob o viés de entendimento de Leda Maria Martins e Luiz Rufino a qual foi cunhada: *entrevista narrativa em processos de criação artística*. Proposta fruto de uma necessidade deflagrada no processo de pesquisa/escrita da tese, em andamento, intitulada: *CABARÉ DA RRRRRAÇA: processo de criação do recurso estético da risibilidade na abordagem do racismo/antirracismo*. Tal necessidade foi ocasionada pela urgência de um pressuposto teórico-metodológico que contemplasse a poética do Bando de Teatro Olodum na especificidade do fenômeno da referida pesquisa, em seu discurso antirracista/decolonialista entremeadado pela risibilidade nas Artes da Cena (Teatro negro brasileiro e sua marca política antirracista explícita).

Palavras-Chave: Cabaré da Rrrrrraça; Processo Criativo; Entrevista Narrativa; Fritz Schütze; Merleau-Ponty; Encruzilhada (Exu).

ABSTRACT

The article reflects on an adaptation of the narrative interview technique by sociologist Fritz Schütze in dialogue with conceptions of existential phenomenology by Maurice Merleau Ponty and the notion of spiral time-space/crossroads (Exu) under the understanding bias of Leda Maria Martins and Luiz Rufino who was coined: narrative interview in artistic creation processes. Proposal resulting from a need triggered in the research/writing process of the thesis, in progress, entitled: *CABARÉ DA RRRRRAÇA: process of creation of the aesthetic resource of risibility in the approach of racism/anti-racism*. This need was caused by the urgency of a theoretical-methodological assumption that contemplated the poetics of the Bando de Teatro Olodum in the specificity of the phenomenon of the referred research, in its anti-racist/decolonialist discourse interspersed by the risibility in the Performing Arts (Brazilian Black Theater and its political mark explicitly anti-racist).

Keywords: Cabaré da Rrrrrraça; Creative Process; Narrative Interview; *Encruzilhada (Exu)*.

1. Palavras iniciais

A presente proposta de adaptação da técnica de entrevista narrativa de Fritz Schütze a qual foi cunhada: *entrevista narrativa em processos de criação artística*, é fruto de uma necessidade deflagrada no processo da pesquisa/escrita da tese, em andamento, intitulada: *CABARÉ DA RRRRRAÇA: processo de criação do recurso estético da risibilidade na abordagem do racismo/antirracismo*. Tem como propósito o estudo do processo

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Belas Artes UFMG, linha de Pesquisa: Artes da Cena/Teatro, sob a orientação da professora doutora Maria Beatriz Braga Mendonça.

de criação do espetáculo *Cabaré da Rrrrrraça*, do Bando de Teatro Olodum (1997), com ênfase no recurso estético da risibilidade ao ressaltar sua funcionalidade na abordagem do racismo/antirracismo. Pelo caráter processual do estudo proposto com base na crítica de processos de criação (SALLES, 2008-2011 e 2017) é primordial ter acesso aos rastros deixados pelo Bando ao longo de um processo de criação em grupo (1997) que se deu na interação entre os sujeitos envolvidos com a “edição” do primeiro roteiro bem como da apresentação pública²-- abarcando as várias facetas de sua criação passíveis de serem acessadas por meio de múltiplos documentos de processo. Todavia, a pandemia COVID-19, impeliu a iniciar com a entrevista, e, por soar paradoxal, acrescento que foi realizada virtualmente. Fato é que se revelou uma estratégia de fundamental importância, uma vez que se trata de um estudo a posteriores acrescido do traço de ser um processo criativo alicerçado na improvisação, logo marcado pela oralidade e cujo único registro escrito preservado é a “edição” (roteiro) feita pelo – na época – diretor Márcio Meirelles, a partir de registros escritos pontuais, por ele pedido aos atores/atrizes, das improvisações (produções orais) na sala de ensaios.

O processo criativo do evento cênico *Cabaré da Rrrrrraça* enquanto fenômeno de reflexão no recorte aqui delineado apresenta um alto grau de complexidade por conta de seus atravessamentos e sobreposições de camadas própria de sua abordagem temática – racismo/antirracismo – e suas redes de criação em um trabalho em grupo (Teatro) com atuantes negras/os. O fato de ser uma criação em grupo implica percepções distintas sobre o ser negro ao considerar as idiosincrasias dos sujeitos envolvidos, somado ao fato de ter como diretor um não negro e conseqüentemente tensões, negociações, que existiriam independente dessa marca do diretor, contudo sua presença dá ao processo um maior enredamento. O exposto busca evidenciar a relevância para a apreensão do processo criativo, o acesso a esses pormenores – ao não literalmente expresso – o que implica compreender os encruzilhamentos do contexto situacional macro e micro, e, assim a construção do sentido atribuído ao risível pelo Coletivo, e, conseqüentemente o direcionamento da ideia de resistência veiculada/materializada, para assim compreender as variáveis de ações de enfrentamentos/resistências. O que, por sua vez, demanda uma percepção holística (dimensão: cultural, sócio-histórica, política, física, afetiva-emocional e espiritual-

² Espetáculo com estreia em 1997 e última apresentação pública em 2017.

mental) desses sujeitos no espaço-tempo da atuação (*Cabaré da Rrrrraça*), podendo esta ser lida como atuação performática artística e ritual.

Ponderações até então feitas permitem salientar dois pontos importantes para a reflexão aqui proposta: o estudo a posteriores e a marca da oralidade do fenômeno em questão – passíveis de oferecer dificuldade de acesso a rastros do percurso criativo, indicadores de tensões, impasses, incertezas, subjetividades, apresentando só as escolhas. Vale ressaltar que apesar da especificidade supracitada “não temos o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices do processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo” (SALLES, 2011, p. 27).

Momento oportuno para o registro de algumas considerações sobre inquietações e buscas em torno de uma estratégia de entrevista, enquanto tipologia, que melhor contemplasse as idiossincrasias do proposto neste estudo, ao se fazer reconhecida a entrevista como recurso base da presente pesquisa e concomitantemente sublinhar o já pontuado por Salles: “Entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos [...] têm caráter retrospectivo que os coloca fora do momento de criação, ou seja, não acompanham o movimento da produção das obras” (2017, p. 28). E, também, pontuar que os procedimentos clássicos (entrevista estruturada e semiestruturada) não dão conta de acolher a complexidade do fenômeno deste estudo, não constituindo, assim, base sólida para sua teorização. Diante desse cenário, a princípio, a preocupação era de prospectar encaminhamentos para uma estratégia de entrevista que, se não sanasse o sublinhado por Salles, preenchendo essa lacuna, ao menos minimizasse. O que trouxe as seguintes questões:

a) a modalidade de entrevista narrativa suaviza essa lacuna? A sana ou minimiza? De que forma?

b) é o caso de propor uma ressalva à afirmação de Salles, considerando a possibilidade do recurso do relato oral – via mecanismo da entrevista narrativa – propiciar a atualização do vivido, sua presentificação? “não acompanha o movimento de produção das obras” (Salles, 2011, p. 28) em tempo real (tempo e espaço concebidos por um viés de noção de tempo-espaço espiralar).

c) que tipologia de entrevista teria o potencial de viabilizar uma imersão – considerando o conjunto de dimensões constituintes da subjetividade de cada sujeito/atuante – na referida experiência cênica no tocante ao sentido atribuído pelo Coletivo a risibilidade bem como a apreensão dos mecanismos de construção de ações de resistência ao racismo?

2. Ao encontro de uma técnica de entrevista como procedimento de coleta de dados

Diante do exposto, ações foram realizadas ao encontro de uma técnica de entrevista como procedimento de coleta de dados em consonância com os propósitos do presente estudo na perspectiva da crítica de processos criativos, em suas singularidades, e, assim, deu-se os encaminhamentos tendo como suporte pressupostos teórico-metodológicos numa perspectiva de encruzilhamentos que contemplasse a poética do Bando de Teatro Olodum na especificidade do fenômeno da referida pesquisa (estudo do processo criativo do espetáculo, seu caráter étnico-racial – teatro negro brasileiro e sua ação política de combate ao racismo mediada pela risibilidade) sob a ótica antirracista/decolonialista nas Artes da Cena (Teatro). Ao ponderar o grau de complexidade inerente ao referido fenômeno – “estudo a posteriori” acrescido do fato de apresentar o recurso da entrevista como sua principal base (contudo, já sinalizado seu caráter retrospectivo) para a aquisição de dados que tornem perceptível as “redes de criação” do espetáculo bem como que dê conta de compreender a funcionalidade da ferramenta da risibilidade entre-meando à exposição dialogada sobre racismo/antirracismo por um grupo de indivíduos em um determinado espaço-tempo (histórico-social) e, ainda, as percepções que cada um dos sujeitos do Bando tem sobre o recurso da risibilidade em suas diversas vivências e experiências e as inter-ligações implicando sua compreensão sob o foco da transversalidade e em relação a uma demanda específica.

2.1 Encruzilhada (Exu): encruzilhamentos em prol de uma proposta de adaptação de “entrevista narrativa em processos de criação artística”

Leituras em prol de respostas provocou o encontro com a teoria fenomenológica do sociólogo Alfred Schütze (2012), no que tange a sua concepção de entrevista narrativa³ enquanto procedimento de coleta de dados. A fenomenologia social de Schütze apresenta um importante aporte para o estudo de narrativas e práticas da técnica da entrevista narra-

³ Método desenvolvido pelo sociólogo Fritz Schütze por ocasião da escrita de sua dissertação: *A linguagem de uma perspectiva sociológica* (1975), com título original: *Sprache soziologisch gesehen*. Desenvolve a entrevista narrativa por acreditar que os procedimentos tradicionais de recolher dados sociológicos não davam conta de abarcar a complexidade social e, por conseguinte, não constituem base fidedigna para uma teorização sociológica (SCHÜTZE, 1975; JOVCELOVICH, BAUER, 2008; EMBREE, 2011. Apud: WELLER; ZARDO, 2013).

tiva (bastante utilizada nos campos da Ciência social, Saúde e Educação), uma vez que leva o pesquisador a dar relevância ao sentido que o sujeito social atribui ao seu próprio ato. Assim, sendo um tipo de interpretação que mantém relação intrínseca com a subjetividade, correspondendo a elementos de suas vivências no seu contexto de vida, o que Schütze denominou de ‘situação biográfica’. Busca-se por meio do estudo de narrativas esclarecer como determinadas ações são projetadas, executadas e retrospectivamente acessadas pelos indivíduos, e, ainda, compreender os motivos que os levaram a estas ações, pois no relato o narrador deixa marcas de sua experiência de vida.

A opção se deu pela contribuição que este instrumento oferece para compreensão das tessituras processuais da vida do sujeito, uma vez que a fenomenologia social schütziana tem como eixo básico a compreensão da ação de sujeitos no mundo social, “mundo cotidiano”, ou seja, abrangendo o cultural e o intersubjetivo. O que leva a considerar a compreensão dos fenômenos sociais a partir do significado atribuído pelo/s sujeito/s da ação.

Contudo, as leituras sobre a fenomenologia trouxeram outros questionamentos, a saber:

e) em sendo, a entrevista narrativa aqui adotada como recurso para a investigação e coleta dos dados – por Schütze conceber a subjetividade como determinada pela consciência e trabalhar a partir de dicotomias – a exemplo, psicológico/fisiológico, sujeito/objeto, contemplaria, por si só, as demandas do estudo em questão?

Isso, decorrente da apreensão de a ideia de subjetividade em Schütze está para uma cisão consciência-mundo, pensamento-matéria, priorizando, assim, o intelecto e o olhar distanciado do observador em relação ao objeto. Como se para sua compreensão bastasse apenas a observação e descrição de suas características, como que caracterizando o objetivismo científico das Ciências naturais.

Então, foi estabelecido um diálogo com Maurice Merleau-Ponty, filósofo fenomenólogo francês, com estudos entre a filosofia e a psicologia, seu ponto forte – as teorias sobre a percepção do homem⁴ – propõe uma nova ideia de subjetividade no intuito de transcender a dicotomia pensamento/matéria e, daí a noção de subjetividade em que a consciência é corpórea e não um “eu penso...”, em outras palavras, não temos um Eu sustentador do

⁴ Para uma compreensão mais aprofundada, consultar, dentre outras: MERLEAU-PONTY, M. O primado da percepção e suas consequências filosóficas. Papyrus Editora, 1990.

_____. Fenomenologia e as relações sociais. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979.

_____. Signos. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Acessível também em PDF.

corpo, mas uma estrutura corporal que sustenta o eu (é como a diferença entre 'ter' e 'ser', eu não tenho um corpo, sou um corpo). A subjetividade agora é entendida como situada como corpo, comportamento – corporeidade. Enquanto a subjetividade em Schütze era “situada na transcendência de um eu interior pensante”, consciência, Merleau-Ponty traz a concepção de subjetividade como corporeidade comportamental. A corporeidade integra tudo que o homem é: alma, espírito, cérebro, sangue, paixões, afetividades, enfim, rompe com as dualidades, os pares dicotômicos. Corpo humano é "bio-sócio-histórico cultural". O corpo inteiro é sensível. A consciência (subjetividade) entendida como "expressão corporal" implica o corpo como presença que caracteriza a presença humana (interação com o mundo e com os outros corpos) e não como representação, analogia, projeção.

Outro conceito, por ele proposto, muito pertinente para as reflexões aqui levantadas é o de intercorporeidade em contraponto ao de intersubjetividade. O corpo ao ser carne é ao mesmo tempo sujeito e objeto. A ideia de intercorporeidade se apresenta como imprescindível para os estudos sobre corpo e/ou corpos, para os casos em que o fenômeno de pesquisa é um Coletivo por viabilizar a problematização das ações intercorporais que são engendradas ao conscientizar o pesquisador de sua própria natureza carnal de sujeito que em contato com outros corpos, seu corpo também é afetado.

A relevante contribuição dos estudos de Merleau-Ponty para a presente investigação, sobretudo no tocante a noção do “corpo próprio” para além de um objeto potencial de estudo para ciência, sendo entendido como uma condição permanente da experiência, trouxe consigo também um questionamento no tocante a concepção de cultura no que tange ao seu caráter universalizante. Questionamento decorrente de a noção de universal não conter o indivíduo negro enquanto sujeito, já que o corpo negro é um corpo socialmente construído sob a abordagem da colonização. A noção de corpo/corporeidade de Merleau-Ponty não só evidencia a dimensão humana, mas também a relação do sujeito com o mundo, tendo como mediador o seu corpo. Ele, o corpo, é quem possibilita a significação da existência. Para Ponty, a constituição do corpo-sujeito se dá na relação com o mundo sensível pelos processos de produção da cultura. O que implica que a subjetividade do sujeito negro-brasileiro em meio a esse contexto, tanto no tocante a intercorporeidade quanto no movimento corpo no mundo, é orientada e permeada pelas marcas de uma situacionalidade colonizadora e, conseqüentemente, discriminatória que o deshumaniza, pois como defendido por Merleau-Ponty em *Fenomenologia da percepção*, o corpo/corporeidade é o local de experiência com o outro e com o mundo.

Logo, faz-se necessário ponderar, por questões sócio-históricas e cultural, tratar-se – no presente estudo – de corpos específicos, isto é, de corpos negros e suas vivências com a discriminação racial, no mundo cotidiano - contexto brasileiro, onde estão estabelecidas as relações intercorporais e conseqüentemente o racismo cotidiano. Pode-se depreender, assim, que estando a importância do estudo de Merleau-Ponty sobre o corpo-corporeidade, para o entendimento de que só se pode conceber o humano em sua totalidade, a referida técnica de entrevista em diálogo com os pressupostos fenomenológicos merleau-pontyanos com suas reiterações e complementações, teoria com alto grau de riqueza, contudo não inclusivista por não contemplar, no caso em questão, a população negro-brasileira como possuidora do atributo de humanidade. Isso, em virtude de tais teorias estarem para uma visão única, eurocentrada, do conhecimento.

O redimensionamento do acima exposto requer uma prática de construção de saberes que opere na transgressão de percepções unificadoras. Para tanto, é vital que conhecimento, e, criação que gera conhecimento ocorram em um espaço-tempo de potencialidades e resistências tendo na proposta de decolonização uma prática contínua de ações transgressoras desse *status quo*. No que a noção de tempo espaço/encruzilhada (Exu)⁵ a partir das contribuições dos estudos de Leda Maria Martins (1997) e Luiz Rufino (2017) na presente pesquisa, vêm a calhar ao descortinar, sob a ótica da transdisciplinariedade, ao campo das Artes da cena (Teatro) e mais especificamente aos estudos da *crítica de processos criativos* uma experiência decolonial (experiência de ação política no combate aos mecanismos de dissiminação/manutenção do racismo/colonialidade).

Como sublinha a própria Leda Maria Martins (2021), em sua obra *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, a noção de encruzilhada é, por ela, usada “como conceito e como operador semiótico que nos permite clivar as formas que daí emergem desde 1991”. Na concepção de Martins tanto quanto na de Rufino a noção encruzilhada está centrada no protagonismo de Exu como símbolo de cruzamentos, intercruzamentos, encruzilhamentos, de transgressões, ressignificações e resistências. Como pontua Martins (1997): “Base de pensamento e de ação, a encruzilhada, agente tradutório e operador de pensamentos estruturantes do pensamento negro e cartografia basilar para a constituição epistemológica balizada pelos saberes africanos e afrodiaspóricos” (p. 51). E, dando

⁵ Potência de Exu (*Èsù*) em suas várias nomenclaturas, que de acordo com Martins “traduzem sua multiplicidade em espiral e sua natureza de força motriz” (2021, p.33).

continuidade à sua linha de raciocínio, acrescenta: “[...] Operadora de linguagens performáticas e também discursivas, a encruzilhada como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais”, pontuando seu caráter inventivo, heterogêneo, de emergência de vozes múltiplas, de “interações nem sempre amistosas”, negociações, desvios...

Diante do exposto, proponho a supracitada adaptação objeto da presente reflexão concebida sob o signo de Exu – que, dentre outras, vai de encontro a percepções unívocas, estáticas, dicotômicas, pois como afirma Luiz Rufino: *Exu e a pedagogia das Encruzilhadas*:

A pedagogia das encruzilhadas segue a máxima de Exu que faz da encruza um campo de possibilidades. Assim, não exclui nenhuma forma de conhecimento, mas transgride, reinventa, encanta, engolindo de um jeito para vomitar de outro, [...] Exu é aquele que transgride dicotomias, que junta as partes para a formulação de um terceiro elemento, ato de resiliência (RUFINO, 2017, p.17).

É pertinente destacar também que de acordo com o sinalizado na proposta de Rufino (2017) a presente reflexão é avessa a qualquer forma de hierarquização do conhecimento, contudo “cabem ações políticas no combate às estratégias do racismo/colonialidade”.

Faz-se necessário registrar que a opção aqui feita pela expressão encruzilhamento se deu pela noção de movimento que evoca, e, que aqui é entendido como movimento de trás para frente e de frente para trás em um vir a ser espiralado numa perspectiva exusíaca – Exu enquanto sabedoria ancestral –, concebida como um grande “X”. Logo, como metáfora de um tempo-lugar de cruzamentos/entrecruzamentos discursivos, metodológico-epistemológicos na tessitura da presente adaptação.

3. Considerações Finais

A maturação dessas reflexões levou a então proposta – a partir da convergência das teorias supracitadas – de adaptação para a geração e coleta de dados no estudo do processo criativo em questão. O que suscita o retomar do questionamento inicial a fim de sublinhar que tais entendimentos acarretam modificação na compreensão do significado de “retrospectivo”, pois o manejo de estratégia de entrevista adequada pode atualizar um acontecimento vivido e experienciado e ainda significativo no presente, e, assim sendo, ele não necessariamente vai ter um caráter retrospectivo, mas um movimento de atualização, no sentido de trazer esse acontecimento, ou seja, a experiência do acontecido está

e se faz presente em sua corporeidade. É também depreensível de leituras de Ponty o entendimento de que a incorporação do tempo e espaço pelo homem se dá pelo movimento do seu corpo e não do tempo.

Dessa forma, o que ora se apresenta como percurso creditável nesse encaixo foi denominando de: *entrevista narrativa em processos de criação artística*. O primeiro diferencial é que esta noção está direcionada a uma vertente específica – entrevista narrativa schütziana – entretanto, imprimindo um caráter de transgressão a mesma, ao tempo em que estabelece diálogo com a teoria da crítica de processo criativos de Salles (2017) a exemplo de quando ela afirma, na obra *Processos de criação em grupo: diálogos*: “O interesse das pesquisas sobre processos de criação é compreender a tessitura dos vínculos responsáveis pela construção do universo ficcional” (p.42). Também é bastante elucidativo essa outra passagem, na obra *Redes de criação: a construção da obra de arte* (2006), no qual se defende a impossibilidade de avaliar um objeto artístico isoladamente porque ele tem referências do trajeto percorrido pelo artista, o que sinaliza para atravessamentos e sobreposições de camadas durante esse trajeto, dito de outra forma, sinaliza para encruzilamentos (Exu).

Para tanto, a metáfora da encruzilhada é tida em uma dimensão relacional de espaço-tempo que se dá por meio dos encruzilhamentos discursivos/epistemológicos, interseções – presente e passado, saberes/fazer – , mediada pela corporeidade dos atores/atrizes em um movimento espiralar eco do protagonismo de Exu, suscitando a geração de um espaço de encruzilhamentos (espaço de ação no presente permeado de sentido do passado) que na presente adaptação de entrevista ocorre especificamente no espaço-tempo de realização das entrevistas quando num movimento do corpo-memória, presente e passado confluem em prol da atualização das experiências vivenciadas.

Isso, a partir de uma proposta de compreensão dos sujeitos atuantes em sua totalidade (sócio-histórico-social, emocional-afetivo, mental-espiritual-corporal) por meio de sua vivência-experiência que por sua vez, constitui a base para seu processo de criação artística. E, que são passíveis de imersão-atualização no ato do narrar – isso porque na entrevista narrativa há uma evocação de acontecimentos e eventos viabilizando, que por meio da atualização, manifeste suas estruturas, contemplando as idiossincrasias de cada sujeito do grupo e concomitantemente o coletivo. A ferramenta da entrevista narrativa em processos de criação artística como espaço tempo de atualização do vivido e experienciado traz no seu fluxo também as tensões, conflitos, negociações e outros inerentes ao processo

criativo em grupo. E amplia essa dimensão do olhar, no caso específico, no intuito de fazer emergir também formas como seus corpos são afetados cotidianamente por ações racistas discriminatórias e implicações que acarretam em suas corporeidades. De uma maneira mais geral, ao atentar para a vertente que ora se apresenta no contexto das práticas teatrais contemporâneas e mais especificamente em atuações performáticas marcadas por um posicionamento político-ideológico explícito de combate à discriminações com todos os atravessamentos e diversidade de camadas pelas quais são compostas, a proposta de adaptação da entrevista narrativa se justifica em sua idiossincrasia dada a sua pertinência e ao seu caráter de alargamento e legitimidade. O uso da adaptação de entrevista narrativa aqui proposta se mostrou bastante frutífera no estudo do processo criativo em questão, ao ter propiciado a articulação entre os fenômenos artísticos, sociais e subjetivos (os traços inerentes ao processo de criação em grupo, e, os afetivos, os espirituais, políticos-ideológicos e circunstanciais) implicados no movimento da criação da experiência cênica, sendo esses acessados e materializados pelo ato do narrar a experiência vivenciada (por parte dos envolvidos e entrevistados), caracterizando uma atualização do evento passado num tempo-espaço espiralar no seu corpo-presente, contudo, sendo completamente dependente do passado vivenciado por considerar o contexto imediato – o aqui e agora da interação com o mundo – e o contexto mediato – o histórico social e político-ideológico em que o evento cênico se insere, e foi produzido. E, por ser imprescindível que os mecanismos utilizados em uma pesquisa sejam adequados ao fenômeno e aos seus propósitos e inquietações. O que demanda uma epistemologia inclusiva do subjetivo, emocional, espiritual. Já contemplado nas teorias supracitadas, mas também que abarque questões a exemplo de raça/etnia, uma vez que falamos de um tempo-lugar específico, realidades, histórias específicas, logo inexiste a neutralidade.

Dentre as experiências vivenciadas, até o momento atual, na/pela prática da realização da entrevista:

a) Conscientização de que a o tempo para manuseio do material coletado (no sentido de interagir, abandonar se distanciando e retomar) é fundamental para uma interpretação/análise mais verticalizada;

b) A apreensão, via prática, de que alguns participantes em potencial, faz-se necessário um exercício anterior de conquista para que aceitem participar e assim disponibilizem um tempo e após ter aceito, o estar atento e respeitar a singularidade de cada um e ainda, em alguns casos, “esquecer” estrategicamente as perguntas-guia e acolher o participante

o deixando falar, porém estando atento ao momento de interferir (por exemplo, pedindo que retome determinado ponto, que fale um pouco mais sobre ele) ou ainda casos que se faz necessário se permitir o imprevisível e a partir de, se colher dados novos;

c) O permitir o imprevisível (no sentido de me permitir também ser guiada) pelo entrevistado me levou a revisão de expectativas e assim repensar/reestruturar o objetivo geral, uma vez que a vazão ao imprevisível trouxe indícios de que o fenômeno da risibilidade não era tão palpável quando imaginei, inicialmente, podendo conduzir a uma análise simplificadora e/ou redutora;

d) Ser on-line, na experiência em questão, não interferiu nos quesitos proximidade, se sentir à vontade, provavelmente por cada um dos envolvidos estarem na própria casa, no espaço que escolheu e simultaneamente em um espaço-tempo da virtualidade (que todos já têm certa familiaridade) acrescido da afinidade com o discutido;

e) A proposta de narrativa apresentada se mostrou relevante de forma especial nos casos de alguns participantes que já vinham com um discurso automatizado, as falas prontas pelo hábito de contar acontecimentos considerados chaves a exemplo da “meia entrada para quem se declarasse negro” ocorrido por ocasião da estreia do espetáculo e outros, no sentido que os forçavam a sair do fluxo informacional, ao ser estimulado a fazer um movimento de verticalidade, e, nesses casos, era usado algum recurso que induzisse a descontração.

f) A interação com cada um dos participantes da entrevista, sobretudo pelas idiosincrasias, me proporcionou uma pulsão de energia vital, motivação, troças de afetividades e conhecimentos via experiência partilhada como um feedback positivo ao proposto. E quão saboroso é estabelecer contato com um grupo de pessoas pela primeira vez, e, ao término ter uma sensação tão forte de proximidade e de crença no que se propôs a realizar.

g) Apreender o quanto da doçura, afetividade, carisma da pessoa (ator) se faz presente no personagem, a exemplo do ator Lázaro Machado (Edimilson/Edileuza). Sendo, inclusive, um dos personagens que caiu no gosto popular;

h) Confissões e apreensões/reflexões sobre eventos ocorridos no processo, por parte dos participantes no ato de seu narrar, a exemplo de Leno Sacramento, Márcio Meirelles que enriqueceram substancialmente os dados coletados.

Em suma, antagonicamente, o mesmo contexto histórico (COVID-19) possibilitou experienciar o quão rica de possibilidades pode ser a entrevista enquanto documento de processo, pois via presentificação/atualização, os participantes da pesquisa (ao promover um

deslocamento espaço-tempo, aqui lido sob uma concepção espiralada) atualizam o espaço-tempo dos ensaios da primeira montagem, criando um ambiente propício a emergência das conexões entre subjetividades, intersubjetividades e as interações vivenciadas na experiência cênica caracterizada pelo imbricamento entre arte e vida/vida e arte, em uma perspectiva de encruzilhamentos. Em consonância com Muniz Sodré (2020): “Com Exu a temporalidade não é constituída, mas constituinte, isto é, uma dimensão da experiência que inventa o tempo [...] Nessa dimensão, o indivíduo está ao mesmo tempo atrás e adiante de si mesmo.” E assim viabilizando, a eles vivenciar, eu por tabela, alguns momentos de dúvidas, tensão e impasse do referido percurso por meio das diferentes pessoas envolvidas, gerando assim, ricas possibilidades de reflexão.

Referências

ALEXANDRE, MARCOS ANTÔNIO. **O teatro negro em perspectiva**: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

BATISTA, ERALDO CARLOS. MATOS, LUÍS ALBERTO LOURENÇO. NASCIMENTO, ALESSANDRA BERTASI. A entrevista como técnica de investigação na pesquisa qualitativa. **Revista Interdisciplinar Científica Aplicada**, Blumenau, v.11, n.3, p.23-38, TRI III 2017.

DUARTE, R. Pesquisa qualitativa: reflexões sobre trabalho de campo. **Cadernos de pesquisa**, Campinas, nº 115, p. 139 -154, julho, 2001.

HAGUETTE, T.M.F. **Metodologias qualitativas na sociologia**. Petrópolis: Vozes, 2001.

LUCENA, CAROL. A importância de representar a si mesmo: Camp de Thiaroye. **Revista Verberenas**, vol.1-3, nº 00, 2015-2017. Disponível em: <<https://www.verberenas.com/articulo/o-cinema-de-ousmane-sembene-e-a-importancia-de-representar-a-si-mesmo-camp-de-thiaroye/>>. Acesso em: 25 de agosto de 2022.

MARTINS, LEDA MARIA. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

_____. Performance do tempo e da memória.: os congados. **O Percevejo** – Revista de Teatro, crítica e Estética. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 2003.

_____. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Cabogó, 2021.

MERLEAU-PONTY, M. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Papirus Editora, 1990.

_____. **Fenomenologia e as relações sociais**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979.

_____. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Acessível também em PDF. MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Revista Epistemologias do Sul**: Foz do Iguaçu, n.1, v.1, p.12-32, 2017. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/download/772/645/2646>>. Acesso em: 20 de março de 2021.

RUFINO, LUIZ. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Revista Contemporânea de Antropologia**, v.1, n.40, 2022. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41797/23790>>. Acesso em 03 de julho de 2022.

_____. **Pedagogia das encruzilhadas**. Revisão Maria Gonçalves, editora Morula, 2022b.

SALLES, ALMEIDA CECÍLIA. **Crítica Genética**: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários. São Paulo: EDUC, 1992.

_____. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

_____. **Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008^a.

_____. **Redes de Criação**: construção da obra de Arte. São Paulo: Horizonte, 2008b.

_____. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estações das Cores, 2017.

SCHUTZ, ALFRED. **Sobre fenomenologia e relações sociais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. **A Construção significativa do mundo social**: uma introdução a sociologia compreensiva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

SODRÉ, MUNIZ. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

TEDESCO, SILVIA HELENA; SADE, CHRISTIAN; VIEIRA, LUCIANA. A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer. **Fractal**, Rev. Psicol., v.25, n.2, p.299-322, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4944/4786>>. Acesso em: 05 de maio de 2022.

WELLER, W.; OTTE, JANETE. **Análise de narrativas segundo o método documentário**: Exemplificação a partir de um estudo com gestores e instituições públicas. **Civitas- Revista de Ciências sociais**, Porto Alegre, v. 14. n. 2 (2014): Narrativas: teorias e métodos. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/issue/view/832>>. Acesso em: 30 de março de 2021.

_____. Tradições hermeunêuticas e interacionista na pesquisa qualitativa: a análise da narrativa segundo Fritz Schütze. In: **ANAIS DA 32ª Reunião da AMPED**, 2009. Caxambu, p. 11-16.

ENCONTROS

Luísa Dias Rosa de Oliveira¹

RESUMO

Esse relato de experiência é resultado da imersão em um processo de criação no qual as palavras terão o papel de encenar uma obra que se originou no desenvolvimento do projeto cultural “Art(e)culações pretas: do processo criativo à exposição artística”. Intitulada “Encontros”, essa obra dá subsídios para a pesquisa de mestrado intitulada “Corpos em movimentos pretos: simbologias históricas, culturais e afetivas em um processo de criação”, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A pesquisa se propõe a dialogar sobre “corpos em movimentos pretos”, noção simbolizada e edificada como um conceito operatório. Para tanto, “Encontros” tornou-se tempo/espaço de exercício criação cênica pela pesquisadora e de discussão dos conceitos que estão implicados na pesquisa.

Palavras-Chave: Corpos; Movimentos Pretos; Processo de Criação Cênica; Pesquisa em Arte.

ABSTRACT

This experience report is the result of immersion in a creation process in which words will have the role of staging a work that originated in the development of the cultural project “Art(e)culações pretas: do processo criativo à exposição artística”. Entitled “Encontros”, this work provides subsidies for the master’s research entitled “Corpos em movimentos pretos: simbologias históricas, culturais e afetivas em um processo de criação”, developed in the Postgraduate Program in Performing Arts at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul. The research proposes to dialogue about “bodies in black movements”, a notion symbolized and built as an operative concept. To this end, “Meetings” became a time/space for the researcher to exercise scenic creation and discuss the concepts that are involved in the research.

Keywords: Bodies; Black Moves; Scenic Creation Process; Art Research.

1. Abrindo os caminhos

Licença para chegar. Saúdo a minha ancestralidade e coletividade. Peço a benção e agradeço aos que vieram antes de mim, meus contemporâneos e os que estão por vir. Sou Luísa Dias Rosa de Oliveira, uma preta-artista-educadora que encontra na arte potência para construir e reconstruir formas de ser e viver. Iniciada no primeiro semestre de 2021, com a orientação da Prof^a. Dra Luciana Paludo, minha pesquisa de mestrado, intitulada “Corpos em movimentos pretos: simbologias históricas, culturais e afetivas em um processo de criação”, se desenvolve no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, relacionada a área de concentração e linha de

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas UFRGS e graduada no Curso de Licenciatura em Dança UFRGS. Atua como arte-educadora na OSC Ação Encontro, ministrando aulas de dança e circo. Integra o Coletivo Corpo Negra e o Grupo Afro-Sul Odomodê. Atualmente, é Professora de Artes no Ensino Fundamental no município de São Leopoldo. Se dedica a vivenciar, criar e participar de movimentos de dança, arte e cultura em uma perspectiva afro-referenciada.

pesquisa intitulada “Linha 1: processos de criação cênica”. Por entendê-la como uma pesquisa em arte, decidi estabelecer relação entre meus objetivos acadêmicos e minha proposta no “Art(e)culações pretas - do processo criativo à exposição artística”, projeto cultural premiado no Edital de Fomento à Produção Artística e Cultural, Chamamento Público Cultural 01/2021, do município de Novo Hamburgo- Rio Grande do Sul, com financiamento do Fundo Municipal de Cultura.

Tecer articulação entre pessoas pretas e arte é a essência do projeto “Art(e)culações pretas - do processo criativo à exposição artística”. O processo criativo desse projeto deu-se pela rede entre cinco artistas pretos e pela união de suas criações em poesia, música, dança, figurino, fotografia e produção audiovisual. Outros seis profissionais pretos e seus ofícios em produção cultural, design gráfico, edição musical e beleza, também somaram nesse processo.

O resultado desse trabalho coletivo recebeu o título “Encontros”, uma obra que tem como poética e estética as águas e as simbologias históricas, culturais e afetivas que dessas águas emergem. “Encontros” reflete os olhares, ecoa as vozes, valoriza a beleza, respeita a humanidade, entende as fragilidades, encoraja o movimento, estimula o autoamor e acredita no poder de pessoas pretas.

Para que eu possa transformar sua leitura em uma experiência significativa, me dedicarei a vivenciar a composição desse relato de experiência como um processo de criação artística, cujo resultado será, por que não, a releitura da obra “Encontros”.

Que bom nos encontrarmos por aqui. Apreciaremos, ao longo do relato de experiência, fotografias, o videoarte e uma releitura de alguns aspectos estéticos e poéticos da obra criada ao longo do projeto “Art(e)culações pretas - do processo criativo à exposição artística”.

2. Encontros



Figura 1. Luísa Dias Rosa e Preta Mina interpretando “Encontros”.

Fonte: Gabriehl Oliveira

Para tornar essa experiência mais significativa, te convido a assistir ao videoarte “Encontros”, acessando o link: <https://youtu.be/cN0AwgWJq-E2>. Também é possível apreciar outras fotografias da obra, conhecer a equipe do projeto “Art(e)culações pretas - do processo criativo à exposição artística” e conferir registros do evento de estreia de

² Acesso em 10 de fevereiro de 2023 às 16:28.

“Encontros”, através do link: <https://instagram.com/luisadiasrosa.o?igshid=ZDdkNTZiNTM=3>.

Composta por seis etapas, a metodologia do projeto “Art(e)culações pretas - do processo criativo à exposição artística” foi inspirada no que eu chamei de engrenagem criativa. Quebrando um certo protocolo, começarei falando sobre a última etapa, mais precisamente sobre a estreia de “Encontros”, que foi realizada na OSC Ação Encontro ABEFI, instituição onde atuo como arte-educadora. Na referida ocasião, após apreciarmos as fotografias e videoarte de “Encontros”, meus alunos elaboraram questões e observações sobre as seis camadas poéticas da obra “Encontros”. Em um bate-papo meus alunos puderam direcionar suas questões aos artistas criadores que, por sua vez, expressaram como se deram suas atuações e experiências ao longo do projeto.

Agora convido vocês a conhecerem a criação poética e estética de “Encontros”. Em cada sessão deste relato de experiência compartilharei uma breve descrição da etapa, seguida de questões elaboradas pelos meus alunos e, elencando algumas para responder, finalizarei a sessão com reflexões e narrativas sobre as respectivas camadas poéticas/etapas metodológicas. Importante ressaltar que conduzirei essa experiência, principalmente, através da minha perspectiva enquanto artista responsável pela proposição, direção, coreografia e interpretação do projeto cultural.

3. Primeira etapa: poesia

Com início em 9 de dezembro de 2021 e término em 6 de janeiro de 2022, a primeira etapa do processo criativo teve seu início com a concepção e criação textual da artista Preta Mina. Sendo a primeira camada artística do processo, o texto teve a atribuição de delinear a concepção da dramaturgia.

A seguir as questões que as alunas (os) (es) elaboraram para Preta Mina, sobre seu processo de criação e, na sequência, minha narrativa e algumas reflexões sobre o mesmo:

- Quanto tempo demorou para criar e decorar a poesia?
- Você fez toda poesia sozinha ou teve ajuda de alguém?
- O cenário ajudou na poesia?
- O que significa arruda?

³ Acesso em 10 de fevereiro de 2023 às 16:35.

- Como foi trazer essas palavras na poesia?
- Como a poesia te fascina?
- O que a gente pode aprender com a poesia?

Das tantas vezes em que me senti abraçada por Conceição Evaristo, acabei por encontrar, novamente, acalanto em suas palavras. Conceição é Mestra em Literatura Brasileira pela PUC- Rio, Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense.

É com muito orgulho mesmo. O meu texto, tanto texto literário, como o texto ensaístico, a poesia, a prosa(...) nasce profundamente marcado pela minha experiência de mulher negra na sociedade brasileira. É uma escrevivência que se dá realmente através dessa vida (...), que a vida do povo negro, homens, mulheres, crianças (LEITURAS BRASILEIRAS, 2020).

Ao me imbuir de suas reflexões, percebi que borro o que Conceição situa como história e memória. É um esforço que emerge na necessidade de transformar em poética a dor, a sede de justiça e a inconformidade que sinto. É, ainda, uma estratégia de afirmar tudo aquilo que compõe minha individualidade e, também, a coletividade da qual me sinto pertencente.

Navegar nas águas da História é navegar nas águas da certeza (pelo menos é o que dizem os historiadores tradicionais). Navegar nas águas da memória é enfrentar as correntezas do mistério, do não provável, do impreciso. Entretanto, História e memória se confundem (...). Como fenômenos distintos se entrecruzam, se confrontam, se complementam, ou mesmo, substituem um ao outro. Vários são os textos em que a memória, recriando um passado ocupa um espaço vazio, deixado pela ausência de informações históricas mais precisas. E esse passado recriado passa ser a constantemente amalgamado ao tempo e à história presentes. Nesse sentido o passado surge como esforço de uma memória que está a construí-lo no presente. Tanto o passado remoto, como o passado recente, assim como o cotidiano, a matéria do hoje e do agora, tudo tentará preencher as ausências premeditadas e apagar as falas distorcidas de uma narrativa oficial, que poucas vezes se apresenta sob a ótica dos dominados (EVARISTO, 2008, p. 1).

Se a fala do colonizador de ontem perpetua em expressões como descobrimento, conquista, selvagens, revelando uma história concebida por um olhar etnocêntrico e eurocêntrico, há um discurso poético, que imagina outra história, outro destino para os africanos que foram trazidos e escravizados nas Américas. Afirma-se a poética de uma memória recriada, reinventada e que busca refazer o caminho de volta à África, reencontrar os primeiros africanos chegados ao Brasil, construir heróis segundo outro entendimento da história e resgatar da tradição negro africana um repertório de signos próprios para a sua poética (EVARISTO, 2008, p. 2).

Este discurso poético de Conceição Evaristo, que "(...)imagina outra história, outro destino para os africanos que foram trazidos e escravizados nas Américas" (EVARISTO,

2008, p. 2) é, para mim, um potente mecanismo de resistência e fortalecimento que venho incorporando na minha atuação artística e compartilhando com as pessoas que eu vivencio através das aulas que ministro, coreografias e espetáculos que integro, eventos que participo, entre outras vivências de movimentos pretos poéticos e políticos através das quais posso me relacionar, sobretudo, com meus pares. Dessa forma, esse discurso poético se tornou presente na dramaturgia da composição cênica criada e produzida no “Art(e)culações pretas - do processo criativo à exposição artística”!

Responsável pela direção geral do projeto, apresentei alguns temas para criação do texto: sentimento de pertença racial, fortalecimento da identidade racial, poéticas/políticas afirmativas, relação histórica/cultural entre África e Brasil, entre outros aspectos em torno dos saberes e conhecimentos culturais africanos e afro-brasileiros (CONRADO, 2015, p.203). Abrangente? Sim, mas que foram apresentados à equipe, sobretudo à Preta Mina, de forma consciente e intencional, pois eu acreditava que a partir das nossas partilhas, as ideias viessem a se lapidar. Pensando nesse meu direcionamento, através do qual se deu a concepção e criação textual, acho oportuno trazer a contribuição de Amélia Conrado:

(...) é preciso sublinhar que existem inúmeras maneiras de se conduzir a criação coreográfica ou teatral. Há de se destacar que, quando escolhemos trabalhar com os saberes e conhecimentos culturais africanos e afro-brasileiros, esse universo é tão amplo quantos forem os países, as regiões, as localidades, os lugarejos, as culturas e as pessoas estudados, tanto da África quanto dos países da diáspora, a exemplo do Brasil, pois esses e outros saberes e conhecimentos se inseriram, definitivamente, constituindo-se elementos essenciais à própria formação da identidade nacional. Nesse entendimento, a iniciativa de recriar conteúdos culturais com expressões coreográficas, ou seja, com fins de encenação, não é de agora (...) (CONRADO, 2015, p.202).

Por intermédios das nossas conversas, trocas e reflexões, Preta Mina criou uma textualidade que imprimiu na obra ideias, memórias e significados sobre as águas, a ancestralidade, o autoamor, a afetividade, os caminhos:

Encontros

Preta Mina

O toque da areia nos meus pés
Com a velocidade do ritmo do atabaque
O coração bate em compasso
O corpo dança tentando acompanhar
Que em giros só para quando meus pés se encontram com o mar

Na imensidão do mar eu me coloco a me olhar
Também me amar
Eu sou pequena
Não tem mar
Mas nas janelas dos meus olhos são nascentes a navegar
A todo caminho que ele se cruza
A toda água que escorre meu corpo
É cachoeira
Enche um copo se nos meus olhos tem goteira

São gotas de alívio
Tem cansaço que escorre
Tem gota salgada
Tem sentimento que alaga
Mas também evapora
Somos a imensidão das águas

Pega água para beber
Este é um momento sobre autocuidado
Bota água pra ferver
Pega arruda pra benzer
É tempo de afeto
Cruza meu corpo
Escorre no rosto
Possibilidade de caminhos abertos

Quando escorre a água os caminhos aparecem
Quando seca, deixa rastros
Uma água que une e separa, um elo ancestral
Porque eu entendo que nossos ancestrais vieram brutalmente trazidos pelas águas
Um caminho em busca do retorno
Uma postura para voltar para casa, voltar pra África

Água conexão Matriarcal
Nascidas nas terras daqui
Mas carregamos no sangue a força dos que vieram de lá
A Água, nosso elo ancestral

Figura 2. Poema “Encontros”, de Preta Mina.

Fonte: Arquivo da Pesquisa.

4. Segunda etapa: figurino e música

No dia 10 de janeiro de 2022 nos reunimos virtualmente para apreciar a composição criada por Preta Mina, passando, assim, para segunda etapa do projeto. Aline Centeno⁴, figurinista, e Diih Neques⁵, percussionista, que estavam previamente organizados para colherem e expressarem suas impressões sobre a poesia, puderam dar início a composição dos figurinos e da música. Nessa ocasião também compartilhei com a equipe que Preta Mina e eu⁶ interpretaríamos a articulação cênica entre a poesia, música, figurino e dança. A etapa estava prevista para terminar dia 20 de janeiro, mas o figurino seguiu sendo trabalhado nas semanas seguintes.

Então as alunas (os) (es) lançaram as seguintes perguntas para Aline Centeno sobre a criação do figurino:

- Como foi feito?
- Quanto tempo demorou?
- Qual o nome do tecido?
- Por que os vestidos são dessas cores?
- Por que tem esses colares?
- Como vocês fizeram os vestidos? Foram comprados?
- Essa roupa tem significado?
- Por que a mistura das cores azul, verde e laranja?

O material de apresentação do conceito dos figurinos produzido por Aline na segunda etapa metodológica evidenciou as inspirações para a criação do que fora produzido. Ela elencou, como ponto de partida, as seguintes referências: Afrofuturismo, Águas, Ancestralidade, Mar, Cachoeira e Conexão.

⁴ Responsável pelo figurino, captação e edição do vídeo: Aline Centeno é dançarina, professora de dança e atriz, atuante em Porto Alegre e na região metropolitana. Sempre se arriscando na moda, customizava figurinos desde jovem e faz isso profissionalmente desde 2016. Recentemente, tem explorado seu olhar atento nas coreografias através da lente da câmera e no processo de edição.

⁵ Responsável pela composição musical: Jordi Ericson da Silva Neques, o Diih Neques, tem 28 anos, é músico percussionista, Alagbê e Arte Educador. Está cursando licenciatura em música na Universidade de Santa Catarina, UDESC, iniciou sua trajetória musical aos 8 anos tocando nos terreiros das nações de batuque do RS. Em 2021 lançou um álbum com orins de Orixás cultuado no Batuque do Rio Grande do Sul chamado Alùjá.

⁶ Responsável pela direção geral, coreografia e interpretação: Luísa Dias Rosa de Oliveira.

Na análise dos elementos destacou as cores verde e marrom para cachoeira e azul e bege para o mar. Considerou, como elemento em comum para os dois figurinos, a espuma branca gerada pela movimentação da água a ideia de transparência. Tomou como referência que a água, no conceito do nosso projeto, representaria leveza, força e movimento. Entendeu que tecidos com muita rigidez não seriam recomendados e que gostaria de investir em tule, crepe, cetim e até mesmo alguns tipos de papel.

Se inspirou no ciclo da água, contextualizando que a água vem da nascente, cai pela cachoeira e segue no rio até desaguar no mar. Explicou que o figurino “cachoeira” teria elementos mais tradicionais, representando a origem e, ao mesmo tempo, teria uma ideia mais jovial, por ser o início. Como contraponto, o figurino “mar” traria um ar mais maduro, com uma pegada futurista.

O mote para o figurino “cachoeira” foi a queda d’água. Os elementos metálicos chegariam para criar uma quebra no conceito tradicional. Para facilitar a performance da intérprete, o figurino foi pensado com uma fenda na lateral do vestido e as mangas mais curtas. Entendendo o mar mais expansivo e volumoso, pensou em uma espécie de bata com o tecido construindo uma ideia de ondas para o figurino “mar”. Como elementos de elo/conexão entre os dois figurinos, Aline pensou em acessórios exclusivos para cada um deles, mas feitos de um material em comum. Também cogitou a possibilidade de unir os dois figurinos através da espuma em momentos específicos.

Da percepção das alunas (os) (es), em relação à música composta por Diih Neques, transcrevo as seguintes perguntas:

- Qual foi sua inspiração para criar a música?
- Quanto tempo demorou para criar a música?
- Você criou a música do zero ou ela é um cover?
- Quais instrumentos foram utilizados para compor a música?
- Quantas pessoas foram necessárias para produzir a música?
- Foi difícil encaixar a música na poesia?
- Quem tocou os instrumentos?

Na ocasião do bate-papo entre minhas alunas (os) (es) e as (os) artistas criadoras (es) do projeto cultural, Diih Neques contou que passou a ter suas primeiras ideias para composição da música ao conhecer a poesia de Preta Mina, apreciar a leitura e interpretação da própria da artista e, também, ao vivenciar as trocas de ideias e sugestões

entre os artistas participantes do processo criativo do projeto. Comunicou as minhas alunas (os) (es) que vários instrumentos foram utilizados no seu trabalho, mas que daria destaque a três, sendo eles: Ilu, agê e agogô. Em um estúdio, Dihi criou a composição musical por camadas, tocando, de forma solo, um instrumento por vez. Por fim foi feita a união e edição das camadas.

5. Terceira etapa: dança

Sob minha responsabilidade, a composição coreográfica foi a terceira etapa do projeto. Começou em 23 de fevereiro de 2022 e se estendeu até a primeira quinzena de abril do mesmo ano. Nessa etapa também vivenciamos, Preta Mina e eu, os ensaios presenciais que se tornaram espaço/tempo valiosos não só para ensinar/aprender a coreografia, mas também para nos aproximarmos, criarmos sintonia em cena, trocarmos ideias e decisões sobre nossa interpretação, partilharmos sentimentos e experiências, entre outras questões inerentes ao processo de montagem.

Sobre criação coreográfica as alunas (os) (es) direcionaram as seguintes questões a mim:

- Como foi a criação da dança? Teve qual inspiração?
- Era uma dança contemporânea?
- Foi difícil dançar com os figurinos?
- Vocês já sabiam a dança ou ensaiaram?
- Qual foi o local da gravação?
- Você gosta de dança africana?
- Se você for convidado para fazer dança africana você irá?
- Quanto tempo demorou para fazer a dança africana?
- Das dançarinas, quem achou mais difícil a dança africana?
- Qual das partes você mais teve dificuldade?
- Na hora que vocês estavam dançando e tocaram água, a água não caiu em vocês?

Ao planejar o “Art(e)culações pretas - do processo criativo à exposição artística” como uma articulação de artistas pretos e diferentes linguagens artísticas, Preta Mina, com sua arte em escrita, foi o primeiro convite que formalizei, pois me instigava a

possibilidade de encruilhar palavra e movimento. Com o desenvolver do projeto, na criação de Preta Mina encontrei minhas primeiras e principais inspirações para composição da coreografia. Nesse entremeio, a originalidade e os traços da música e dos figurinos exigiram dedicação para compreender e saber incorporar, na minha criação, suas personalidades. Posso afirmar que na articulação entre poesia, música, figurino e dança me encontrei com muitas inspirações com as quais me senti criativa, potente e em movimento, mas também me deparei com muitos desafios que fizeram eu me sentir insegura, perdida e frustrada. Dentre tantas coisas que tenho para refletir e compartilhar sobre meu processo de criação em dança nesse projeto, se torna significativo apresentar parte das referências metodológicas, estéticas e poéticas da movimentação em “Encontros”.

Não fazia muito tempo que havia retornado da Mobilidade Acadêmica na Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia de volta para o Rio Grande do Sul, quando participei da aula de Dança Afro-gaúcha com Iara Deodoro, na Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomode:

Mulher preta, artista, referência de intelectualidade na história da dança, uma das matriarcas na sistematização de uma técnica pedagógica no ensino da dança negra no estado, coreógrafa e diretora do Grupo de Dança e Música Afro-Sul, que no ano de 2019 completou 45 anos de resistência, sendo o único grupo formado majoritariamente por dançarinas e músicos negros que conseguiu se manter até hoje na cidade de Porto Alegre (DORNELES, 2020, p. 4).

Localizado na cidade de Porto Alegre, capital gaúcha, o Afro-Sul Odomode

(...) está em funcionamento ininterrupto desde novembro 1974, ano em que a jovem bailarina dá início a sua investigação artística em Dança Afro-Gaúcha, visibilizando corporalidades negras insubmissas, fomentando através de práticas artístico-educativas estratégias de emancipação social de pessoas negras. Mestre Iara é a percussora a produzir um aporte estético-corporal de cunho político antirracista e de(s)colonial no campo das Artes Cênicas, especificamente na Dança, na capital gaúcha (NETO, 2019, p. 108).

Ao seguir frequentando as aulas de dança afro-gaúcha, fomos criando laços e cultivando nossa relação. De referência, Iara Deodoro também se tornou minha mestra; através da sua metodologia de ensino, em 2020 nomeada Metodologia de Dança Afro-gaúcha Iara Deodoro, passei a me (re)encontrar enquanto uma preta gaúcha que dança e a (re)criar minha identidade enquanto tal; como território preto, o Afro-Sul Odomode virou uma casa.

Bom... Na relação e intimidade com a poesia de Preta Mina, algumas palavras e versos foram me chamando a atenção. Assim, o mar e a cachoeira me instigaram a

incorporá-los nos movimentos da dança. Fui buscando refleti-los e explorá-los para além do compõem nosso imaginário comum e, muito impelida pela poética e estética da poesia, música e figurinos, mergulhei em ideias sobre a conexão do mar e da cachoeira com Yemanjá e Oxum; as energias dessas águas e dessas orixás femininas; o encontro das águas salgadas e das águas doces; a água como uma conexão matriarcal e ancestral com nossas mães e com nossa Mãe África.

Tendo como referência o trabalho de dança e música do Grupo Afro-Sul, sobretudo o repertório poeticamente e esteticamente inspirado na mitologia africana e religiosidade afro-brasileira; também pela importância da presença de Lara Deodoro nos meus planos e realizações, na terceira etapa metodológica desse projeto a procurei para pedir sua licença, aconselhamento e direção.

A arte e a religião possuem, portanto, uma linha tênue de separação. O conhecimento de suas funções e contextos, no entanto, ajudam a definir as suas diferenças. A distinção entre arte e religião possibilita ao artista um processo analítico e criativo de sua obra de arte (...). O corpo, como instrumento de expressão, é o elemento a serviço do simbólico que revive as experiências míticas e criativas (SANTOS, 2019, p. 89).

Pela identidade autoral do seu trabalho em dança no Grupo Afro-Sul e por ter propriedade religiosa, sempre peço orientação, autorização e opinião à Lara sobre/para envolver, na poética e estética das minhas oficinas e criações cênicas, referências das religiosidades afro-brasileiras. Em nossas trocas costumamos entender que artisticamente reverencio e me inspiro em “música, dança, roupas, gestuário, comidas, enfim, todo o contexto relacionado com (...)” (SANTOS, 2019, p. 32) esses rituais, mas que o respeito e a responsabilidade nunca poderão ultrapassar o espaço e tempo do que é sagrado.

6. Quarta etapa: concepção, roteirização, ensaio fotográfico e captação de vídeo

Iniciamos a quarta etapa no dia 24 de março, com a reunião virtual na presença de toda a equipe. Na ocasião apresentei um vídeo bruto que exibiu a performance das artistas intérpretes em relação com a trilha sonora, os figurinos, dança e o local de gravação escolhido para integrar e potencializar a dramaturgia do trabalho. Previamente direcionados, Aline Centeno, videomaker, e Gabriehl Oliveira⁷, fotógrafo, receberam e

⁷ Responsável pela fotografia: Gabriehl Oliveira, fotógrafo desde 2017, atuando em áreas como: registro de espetáculos de dança e teatro, cobertura de eventos, ensaios fotográficos lifestyle e retratos corporativos.

compartilharam ideias para a concepção da produção audiovisual e fotografia, dando início a pesquisa e planejamento dos seus trabalhos. A captação de vídeo e o ensaio fotográfico aconteceram dia 21 de abril de 2022, concretizando a referida etapa do projeto.

7. Quinta etapa: edição de fotografia e videoarte

A quinta etapa teve início em 22 de abril de 2022, com a edição do videoarte e das fotografias. O videoarte, em especial, exigiu mais tempo de trabalho e foi concluído dia 6 de junho de 2022.

O grupo responsável por elaborar dúvidas e comentários sobre o videoarte direcionou as seguintes questões para Aline Centeno:

- Sobre a edição, que materiais foram usados?
- Quais aplicativos foram usados para a edição?
- Quanto tempo você demorou para editar esse trabalho?
- Foi difícil editar esse trabalho?
- Como foi a edição do vídeo? Foi interessante?

Planejado desde a etapa de composição coreográfica, o roteiro do videoarte foi elaborado por mim, com colaboração de Preta Mina. Ele foi dividido em “cenas fechadas”, em que as artistas intérpretes e a videomaker precisaram seguir algo pré-definido; “cenas livres”, em que tiveram liberdade para experimentar e explorar suas funções artísticas; e “híbridas”, uma mistura dos critérios das duas classificações anteriores.

Segundo o diálogo da Aline com as alunas (os) (es) da Ação Encontro, em uma videodança é importante que o planejamento do roteiro seja pensado desde a criação coreográfica, para que a dança seja especialmente pensada para a câmera e vice-versa. Ela afirmou que essa organização possibilita que o profissional tenha propriedade do conceito, intenção e necessidades das cenas e, através do seu trabalho com a câmera, consiga materializar e somar no que foi idealizado pelas demais pessoas envolvidas no desenvolvimento desse produto.

Já o grupo responsável por elaborar as questões sobre a fotografia, se expressou da seguinte diante de Gabriel Oliveira:

- Como clareou as artistas e escureceu alguns pontos das fotos?
- Sobre o foco da câmera, como você conseguiu focar mais nas artistas?

- Quanto tempo você precisa para se preparar?
- Quanto tempo demorou para fazer as fotografias?
- Em que local foram as fotografias?

Financiado por um Chamamento Público que visou fomentar a produção artística e cultural no Município de Novo Hamburgo, ficou previsto em edital que o projeto cultural fosse executado de forma integral no território do município. Não fosse essa exigência, sem dúvidas eu optaria por realizar a produção audiovisual em outra localidade, pois de nenhuma forma referências da cultura e história alemã poderiam aparecer nas fotos e videoarte do projeto. Então pesquisei lugares ao ar livre e alternativas com intervenções culturais, como grafite, por exemplo. Também pensei em ocupar as escolas de samba da cidade. Minha escolha final foi ocupar o Parque Henrique Luis Roessler, mais conhecido como Parcão, uma unidade de conservação municipal que possui elementos de dois biomas: o Pampa e a Mata Atlântica.

O conceito que Gabriele idealizou para as fotografias teve como premissa um dia com tempo firme. Segundo ele um dia nublado e/ou chuvoso imprimiria uma atmosfera mais densa e introspectiva que, ao olhar dele e do meu também, não conversaria com a dramaturgia de “Encontros”. Apesar da atenção com essas demandas e necessidades, o dia da produção amanheceu com tempo firme, mas ao decorrer do trabalho o céu ficou encoberto por nuvens, por isso na ocasião precisamos rever a estrutura do roteiro para aproveitar, da melhor forma, a luminosidade e a influência da luz do sol sob os corpos das intérpretes.

8. Sexta etapa: exposição artística

Na sexta, e última, etapa foram realizadas as apresentações da obra “Encontros”, que se deram tanto de forma presencial como também em âmbito virtual. Para estrear “Encontros”, Leandra Oliveira, produtora do projeto, e eu produzimos um evento que aconteceu no dia 15 de junho de 2022 na Ação Encontro- ABEFI, na cidade de Novo Hamburgo, no Estado do Rio Grande do Sul; instituição onde atuo como arte-educadora de dança e circo desde 2018. O evento foi composto por duas sessões, a primeira contemplando os alunos atendidos no turno da manhã e a segunda contemplando os alunos atendidos no turno da tarde.

A programação teve quatro etapas que se articularam entre si: apreciação de 24 fotografias⁸ de autoria do Gabriel Oliveira e de videoarte⁹ de autoria de Aline Centeno, em ambos materiais Preta Mina e eu aparecemos interpretando a composição cênica construída ao longo do processo de criação do projeto; organização do público em grupos, para a elaboração de comentários e perguntas sobre as camadas poéticas da composição cênica de “Encontros”, sendo elas: poesia, música, figurino, dança, fotografia e edição de vídeo; fechamento com roda de bate-papo¹⁰, em uma dinâmica que os integrantes do grupo se apresentarem e, em seguida, convidarem o artista responsável pela respectiva camada artística a ouvir os comentários e/ou responder as perguntas que o grupo havia elaborado.

Após o evento de estreia na Ação Encontro, levei “Encontros” para âmbito virtual. No dia 22 de julho de 2022 apresentei, de forma remota, a obra na minha qualificação de mestrado. Foi um momento importante, em que pude receber e absorver as contribuições e questionamentos da banca avaliadora, que me ajudou a considerar, e por isso priorizar, o processo de criação cênica como espaço/tempo potente para vivenciar experiências, através das quais surgirão questões, reflexões e dados para a pesquisa. No dia 26 de julho de 2022 eu disponibilizei, nas minhas redes sociais, o videoarte, fotografias da performance “Encontros” e, também, registros do evento de estreia na Ação Encontro.

9. Próximos passos, próximos “Encontros”

“Encontros” tornou-se tempo/espaço de criação cênica e de produção de dados da minha pesquisa de mestrado. O conjunto das experiências e das reflexões que essa exposição artística tem proporcionado, desde seu processo de concepção até sua interação com o público, auxilia a discutir os conceitos que estão implicados na pesquisa. Institui, também, a oportunidade de me colocar em exercício de criação cênica.

Como pude evidenciar nesse relato de experiência, “Encontros” é composto por videoarte e fotografias. Por ser um trabalho novo, desejo seguir divulgando, apresentando e vivenciando experiências artísticas em contato com o público. Após finalizar o projeto

⁸ <https://www.instagram.com/p/CgNT5tWOZhN/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2023 às 23:09.

⁹ <https://www.instagram.com/p/CgP5TxSu-kz/?igshid=YmMyMTA2M2Y=> Acesso em: 10 de fevereiro de 2023 às 23:09.

¹⁰ <https://www.instagram.com/p/CgSm295O1q8/?igshid=YmMyMTA2M2Y=> Acesso em: 10 de fevereiro de 2023 às 23:09.

cultural, tornou-se um grande objetivo “resgatar” a composição registrada nos materiais audiovisuais e materializá-la em uma composição que venha ser encenada por mim, ao vivo, em diferentes oportunidades. No presente momento minha expectativa é me manter ativa e comprometida com meu trabalho de criação cênica. Como consideração final, entendo que estar em processo de criação não tem um ponto final. Enquanto eu estiver em processo, o processo não precisará se esgotar.

Referências

ALVES NETO, MANOEL GILDO. **FALARFAZENDO DANÇA AFRO-GAÚCHA**: ao encontro com mestra iara. 2019. 192 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

CONRADO, AMELIA. **Artes Cênicas Negras no Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica** (palestra). Porto Alegre: Departamento de Artes Dramáticas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

DORNELES, NATALIA PROENÇA. **IARA DEODORO, POTÊNCIA AFRICANA NO SUL DO BRASIL**: uma proposta de sistematização em dança afro-gaúcha como resistência da corporalidade negra no rio grande do sul. 2020. 101 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

EVARISTO, CONCEIÇÃO. Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória. **Releitura**, Belo Horizonte, n.23, p.5-11, 2008.

PETIT, SANDRA HAYDÉE. **Pretatogia**: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral contribuições do legado africano para a implementação da Lei N°. 10.639/03. Fortaleza: Editora da Universidade Estadual do Ceará - Eduece, 2015.

LEITURAS BRASILEIRAS. Conceição Evaristo | Escrevivência. Youtube, 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/QXopKuvxevY>>. Acesso em: 21 de março de 2023.

SANTOS, INACYRA FALCÃO DOS. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural da dança-arte-educação. 4. ed. São Paulo, 2019. 199 p.

HOMENS NEGROS E MASCULINIDADES: TRÊS ESTUDOS DE CASO DE BAILARINOS GUIADOS POR ESCRITAS DE SI

Luciano Correa Tavares¹

RESUMO

Este artigo apresenta, de modo sucinto, o recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento que trata de uma investigação de experiências de vida e de profissão de três artistas negros da dança: Rui Moreira, Rubens Oliveira e Luiz de Abreu, a partir do olhar do autor, um bailarino negro brasileiro. O estudo perpassa sua experiência profissional no campo da dança, compreendendo-a como uma ruptura de paradigmas em relação ao padrão hegemônico de masculinidade patriarcal e à visão estereotipada de homem negro, convencionada por uma sociedade estruturalmente racista e machista. A pesquisa problematiza questões concernentes ao processo de ser homem negro no Brasil, entre elas figuram os conceitos de negritude, racismo e diáspora. A escrita apresenta três estudos de caso com os respectivos artistas em que os conceitos de *Escrevivência*, de Conceição Evaristo (1946) e a categoria de Amefricanidade, de Lélia Gonzalez (1935-1994), atravessam quem escreve e quem é narrado por ela.

Palavras-Chave: Dança; Masculinidades; Negritude.

ABSTRACT

This article presents, in a succinct way, the excerpt of an ongoing doctoral research that deals with an investigation of life experiences and profession of three black dance artists: Rui Moreira, Rubens Oliveira and Luiz de Abreu, from the author's perspective, a black Brazilian dancer. The study permeates his professional experience in the field of dance, understanding it as a rupture of paradigms in relation to the hegemonic pattern of patriarchal masculinity and the stereotypical view of a black man, convinced by a structurally racist and sexist society. The research problematizes issues concerning the process of being a black man in Brazil, among them are the concepts of blackness, racism and diaspora. The writing presents three case studies with the respective artists in which the concepts *Escrevivência*, by Conceição Evaristo (1946) and the category of Amefricanity, by Lélia Gonzalez (1935-1994), cross who writes and who is narrated by it.

Keywords: Dance; Masculinities; Blackness.

Este artigo apresenta o recorte de minha pesquisa de doutorado em andamento que parte de minha história, uma história guiada pela prática corporal e pela prática de construção de saber – consequentemente construção de conhecimento – tendo como disparador a minha história pessoal, tanto profissional quanto de vida. Tenho como objetivo nesta investigação pesquisar artistas da dança brasileiros da diáspora negra e tecer relações nesse sentido, na busca de ressignificar, atualizar e compreender certos conhecimentos e saberes da diáspora atlântica. Nesta pesquisa, há uma busca de valorizar, identificar e analisar a experiência do corpo vivido, a experiência de ser um homem negro que dança e, consequentemente, a busca de um pensamento crítico, reflexivo e ativista

¹ Professor Substituto do Curso de Licenciatura em Dança (UFRGS), Doutorando em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), Bolsista CAPES.

sobre isso. Este estudo considera a participação de três artistas brasileiros de reconhecimento no campo da dança e que fazem parte do desenvolvimento desta escrita. Além desses três, há dois artistas que fazem parte de um estudo piloto na ordem que segue e que não estão, de modo efetivo, neste manuscrito. São eles: Rui Moreira, Rubens Oliveira, Jackson Conceição (Flowjack), Rubens Barbot e Luiz de Abreu. Busco compreender o período em que eles deram seus primeiros passos no campo da dança em termos de formação e de profissionalização; de que forma perceberam diferenças em relação a papéis sociais masculinos tradicionalmente esperados.

Na perspectiva de refletir sobre as masculinidades negras no âmbito específico da dança, a pesquisa conta com a colaboração dos referidos bailarinos negros brasileiros cujas trajetórias também são marcadas pela ruptura de paradigmas. Os dados acerca das trajetórias dos colaboradores foram obtidos mediante entrevistas narrativas e as análises parciais levaram em conta aspectos geracionais dos processos de formação das suas identidades, bem como seus processos criativos e históricos.

Os subcapítulos desta escrita estão formados por três *ciclos* acompanhados pelas palavras *em movimento*. Tal denominação constitui-se de acordo com a terminologia colonizadora da língua portuguesa, de sintagma nominal, a junção de mais de uma palavra para dar sentido a um termo. Também uma das principais características dessa escolha é a inspiração em Deise de Brito (2019, p. 23), quem diz que “a preferência pelo uso da palavra ciclo e não capítulo se dá pelo sentido de renovação que ela sugere, assim como a ideia de continuidade, mesmo com narrativas fragmentadas”. Os ciclos estão denominados da seguinte forma: “Ciclo 1 em movimento: narrativas de si”; “Ciclo 2 em movimento: redescobrimo nossas epistemes” e “Ciclo 3 em movimento: metodologias possíveis”.

1. Ciclo 1 em movimento: narrativas de si

Narrar é uma reinvenção de si. Quando se percebe que suas criações em dança foram uma busca por respostas sobre sua ancestralidade e os vestígios estavam em seu corpo, chega-se a um fato definidor de sua existência.

A constituição e a percepção de um trabalho com o corpo dentro de um modelo sistemático surgiram em minha vida ao conhecer a ginástica olímpica, no final da década de 1980, por meio de meu irmão mais velho, estabelecendo uma relação de espelhamento

com ele. Em 1991, a transição desse esporte para o *ballet* clássico aconteceu de maneira muito rápida, uma vez que o trabalho corporal me interessava bastante, desejando sempre aprender mais, assim como buscar a “perfeição” dos movimentos, ou seja, o aperfeiçoamento da técnica. Esse objetivo me ajudou a desenvolver uma carreira sólida na Dança.

Todos os ensinamentos que tive na Dança, os lugares de formação, foram por meio de bolsas de estudos. Em meados da década de 1990 iniciei meus estudos com Dança Moderna e Dança Contemporânea com Eva Schul (1948) – bailarina, coreógrafa e professora –, momento em que tive autonomia nos processos de criação. No período de 1994 a 1999, momentos de bastante aprendizados, acúmulo de experiências e refinamentos técnicos, integrei algumas companhias de dança de Porto Alegre. Logo mais, tive uma experiência fora do Brasil (2000) e decidi seguir carreira no exterior, permanecendo na Europa. Passei por importantes companhias, tais como o *Ballet Clasico de Madrid*, de Madri (Espanha), e a *Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo*, de Lisboa (Portugal). Ao retornar para o Brasil, voltei a Porto Alegre para dançar em duas companhias independentes, a Ânima e a Eduardo Severino.

Meu desejo e interesse de pesquisa para este projeto começou a partir do meu trabalho de conclusão de curso de graduação em Biblioteconomia, graduação que cursei na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). As fontes de informação utilizadas para criar o espetáculo *Bundafloor, Bundamor*, da Eduardo Severino Cia. de Dança, sob uma perspectiva da crítica genética, foram seu tema. No mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFRGS, fiz uma análise gestual e poética dos espetáculos *IN/Compatível?* e *Tempostepagoquedelícia*, ambos da mesma companhia.

O aspecto que convém destacar foi o rompimento com o padrão normativo de masculinidade, sobretudo pela mobilização de um corpo negro masculino que dança. Interessado em seguir com o tema das masculinidades, criei o solo *Rito* (2017), que foi a celebração do encontro de duas masculinidades, uma brasileira, a minha, e outra nigeriana, do percussionista Ìdòwú Akínrúlí. Este solo alimentou meu desejo de seguir pelo percurso das masculinidades negras na dança em meu doutoramento. Essa narrativa se constitui como o estopim para surgir as *formas amefricanizadas de escritas de si*. O impulso para o surgimento desse novo termo de análise, de uma escrita reinventada, histórica e corpórea, vem de duas fontes de excelência: Achille Mbembe e Luciane Ramos Silva. *Formas africa-*

nas da escrita de si (MBEMBE, 2010) e *Formas africanizadas de escritas de si* (SILVA, 2017) são estudos negros-africanos na África e nas Américas. No que se refere à África, na leitura de Luciane Ramos Silva, sobre o pensamento dessa alcunha para Mbembe:

[...] desenha a crítica às correntes ideológicas e pensadores do continente africano que elaboraram discursos de reivindicação de uma identidade africana ligada a elementos simbólicos, reivindicações políticas, correspondências raciais e geográficas que se queriam justificadoras de uma possível autonomia (SILVA, 2017, p. 26).

Nas Américas, especificamente na diáspora afro-brasileira, o discurso em busca da recuperação de sua identidade, de seus pertencimentos, de suas raízes, no campo da dança, está sob o viés de Luciane Ramos Silva. Em *Formas africanizadas de escritas de si* ela diz, “[...] [faz] referência a modos de se imaginar e construir a existência a partir de valores que, interseccional e dinamicamente, se referem a fundamentos africanos reelaborados nas Américas” (SILVA, 2017, p. 26). Ao interligar os termos *Formas africanas de escritas de si*, *Formas africanizadas de escritas de si* e *Amefricanidade* (GONZALEZ, 1989) foi criada a categoria *Formas amefricanizadas de escritas de si*, para redimensionar os valores culturais dos africanos escravizados que foram trazidos para o Brasil e para o continente americano. Assim como para as pessoas que ali já existiam antes da chegada dos colonizadores para a América Latina. No que tange ao conceito de Amefricanidade, Gonzalez (1989, p. 76) enfatiza:

As implicações políticas e culturais da categoria de *Amefricanidade* (“*Amefricanity*”) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA e como um todo (Sul, Central, Insular e Norte). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorpora todo o processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada [...].

Esmiuçar a multiplicidade e a dimensão epistemológica do termo *Formas amefricanizadas de escritas de si*, vem a partir de um refinamento no olhar para um homem negro de origem afro-indígena com todos seus atravessamentos, suas vivências de mundo. São os vários pedaços da África no território que habito, seja na fala, na comida, nos resquícios de hábitos de um passado ancestral. Juntamente com profundos traços dos povos originários, ou seja, os indígenas donos de uma sabedoria que atravessa as temporalidades. Este homem amefricano, ameríndio-africano tem suas raízes forjadas nessas ancestralidades.

Pode-se dizer que o termo traz o caráter da reivindicação de uma identidade afro-brasileira “ligada a elementos simbólicos”; se reformula no campo imagético e reconstrói uma “existência a partir de valores que, interseccional e dinamicamente, se referem a fundamentos africanos reelaborados nas Américas”; e “incorpora todo o processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada” (GONZALEZ, 1989, 76).

A partir desse ponto, pode-se ampliar a discussão do âmbito individual para iniciar um debate sobre o homem negro brasileiro. Ao abordar o referido tema, percebi a necessidade de compreender e analisar alguns aspectos da palavra “negro”: assim como outras terminologias, ela foi uma categoria inventada pelo homem branco dominador e imposta aos povos que se diferenciavam de suas culturas, consideradas por tais homens brancos incivilizadas e inferiores. Como aponta Quijano (2005), a ideia de raça é, sem dúvida, o mais eficaz instrumento de dominação social inventado nos últimos quinhentos anos. Produzida nos primórdios da formação da América e do capitalismo, na transição do século XV para o século XVI, foi imposta a toda a população do planeta nos séculos seguintes como parte da dominação colonial pela Europa.

Segato (2020) aponta o caráter histórico da manobra de racializar as diferenças entre os diversos povos, no sentido de biologizá-la, considerando “o papel instrumental e funcional da raça para a extração de riquezas inicialmente nos territórios conquistados, e, mais tarde, em escala planetária” (SEGATO, 2020, p. 67). A noção de raça pode, também, servir como uma construção sociológica e política de afirmação, de luta, de resistência à subordinação, ao preconceito, ao racismo lançados aos corpos racializados através de estereótipos de força, resistência e vigor que servem de pretexto para exploração.

A arte de dançar proporciona estratégias de produção de novas possibilidades de existência e de sociabilidade, tal qual os artistas analisados nesta pesquisa. Essa conexão entre o dançar e o viver é explicitada por Conrado (2006, p. 19), quando afirma: “a dança para o negro é como um ritual essencial da vida, através dela revivem-se costumes, mitos, princípios iniciáticos, criam-se laços comunitários, afetivos e fala-se da vida de maneira criativa e mística”. Sendo assim, a arte da dança dispõe de alternativas para o entendimento da vida nessas várias dimensões em que o potencial criativo se reinventa, buscando modos de (r)existir a fim de evitar o esquecimento, o esvaziamento de sentido.

No âmbito próprio das masculinidades, assunto fruto desta discussão, partimos do geral para o específico, em que primeiramente falamos sobre o surgimento do termo masculinidades até chegarmos nas masculinidades negras na dança. No entendimento corriqueiro, o termo masculinidade está associado à força, à virilidade, ao poder. Percebo, contudo, ser necessário tecer algumas considerações a seu respeito. Se verificarmos um pouco mais profundamente, percebemos que é um construto de meios sociais que diferenciam os seres humanos desde o nascimento a partir da distinção entre órgãos genitais. Conforme Albuquerque Júnior (2015, p. 434-435):

[...] transferiram para a linguagem e para outras dimensões da cultura e da própria organização da sociedade essas diferenças. Como descreveram inúmeros trabalhos antropológicos, os diversos grupos humanos, desde os menos complexos, utilizaram as diferenças de seus genitais e de seus corpos para fundar não apenas as diferenças, mas também as diferenciações e hierarquias no interior dos agrupamentos humanos.

Nesse sentido, as sociedades encontraram na linguagem uma forma de conferir sentido às diferenciações dos corpos. Com isso, algumas noções sobre os binarismos homem/mulher, macho/fêmea, masculino/feminino foram fixadas à categoria sexo. Uma série de desdobramentos epistêmicos se desenvolveu para dar conta do que foi entendido por gênero desde concepções biologizantes. Esses esquemas também ganharam um caráter normalizante para muitos setores sociais, ou seja, o normal é ser homem ou mulher, dentro de determinados padrões; indivíduos fora desses padrões são rejeitados.

Esses padrões estabelecem códigos normativos que nos convocam a assumir uma “identidade de gênero” desde o nascimento e pode perpassar as distintas experiências dos sujeitos ao longo da vida sem que haja questionamentos. Ainda que venha modificando suas posturas em décadas recentes, a escola é um dos locais onde se exige e se impõe às e aos estudantes posturas alinhadas ao gênero, seja nas práticas esportivas – futebol é para meninos e vôlei é para meninas –; seja no recreio – em que há brincadeiras para meninos e para meninas; seja na cor de utensílios diversos – azul é para meninos e rosa é para meninas.

É importante observar que esses atributos determinados pelo sexo são uma invenção ideológica para definir determinados comportamentos e condutas como forma de reger as pessoas dentro de uma determinada referência do que é ser masculino ou feminino. Compõem, também, uma forma de interditar as pessoas de expressarem suas inexistências normativas, isto é, desobedecerem ao estabelecido como normal e

expressarem sexualidades e gêneros fluídos – homossexuais, bissexuais, lésbicas, transexuais, intersexo, *queer*, assexuais. Dessa forma, as hierarquias entre dominantes e dominados são formadas a partir de valores criados e supostamente fundamentados nas concepções da biologia, não aceitando as diferentes formas de viver as masculinidades e feminilidades. Após essas breves considerações, cabe apresentar os perfis dos artistas desta pesquisa.

Rui Moreira, Rubens Oliveira e Jackson Conceição (Flowjack) fazem parte deste estudo. Também figuraram os perfis dos artistas que compõem o estudo piloto, Rubens Barbot e Luiz de Abreu. Parte de suas vidas e trajetórias complementam e atravessam minha trajetória artística.

Rui Moreira (Figura 1) é paulistano, bailarino e coreógrafo. Iniciou sua caminhada pela Dança na adolescência tendo como referências primeiras seus primos mais velhos e as danças negras cultivadas no seu entorno social. Teve passagem marcante pelo Grupo Corpo (MG), companhia fundada por Paulo Pederneira em 1975 em Belo Horizonte. Dançou também nas companhias Cisne Negro (SP); Balé da Cidade de São Paulo; Azanie (França); SeráQuê? (MG) e Rui Moreira Cia. de Danças (MG); desenvolve procedimentos artísticos inventivos, as quais se utiliza de espetáculos, performances, conferências (RUI MOREIRA CIA DE DANÇAS, 2014).



Figura 1. Rui Moreira, *Homens* (2004).

Fonte: Rodrigo Dai (2004).

Moreira é licenciado em Dança pela UFRGS. Tem um forte engajamento em ações políticas a fim de conquistar espaço para a comunidade negra no âmbito cultural. O artista é uma figura influente na Dança e, com sua vasta experiência e vivência, possui contatos com artistas de outras latitudes, entre as quais se destaca a dançarina e coreógrafa franco-senegalesa Germaine Acogny². Mais recentemente, em março de 2023, assumiu a Diretoria das Artes Cênicas (DACEN) da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Rubens Oliveira (Figura 2), 38 anos, é paulistano, bailarino e coreógrafo. Teve sua formação com Ivaldo Bertazzo no Método de Reeducação do Movimento, assim como dançou na Cia. TeatroDança Ivaldo Bertazzo. É diretor e coreógrafo do Grupo *Gumboot*

² Nascida em 1944 em Porto Novo, atual República do Benin. Desenvolveu sua própria técnica de dança moderna africana. Desde 1998, Germaine Acogny e Helmut Vogt dirigem a *École des Sables* no Senegal, um dos mais importantes centros da dança contemporânea africana. Ela é considerada a mãe da dança moderna africana.

Dance Brasil, uma dança originária da África do Sul que era realizada por escravizados em minas de ouro. Recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) pelo espetáculo *Subterrâneo*. Tem ministrado aulas, cursos, oficinas e residências artísticas ao longo do país. Em 2020, seus trabalhos aconteceram de forma remota. Tive a oportunidade de participar como seu aluno na Residência Artística promovida pelo Serviço Social do Comércio (Sesc) de Paraty (RJ).



Figura 2. Rubens Oliveira, *Makala* (2020).

Fonte: Rubens Oliveira (2020).

A partir de então, Oliveira produziu trabalhos artísticos dedicados também ao meio virtual, como *drops* de aulas, videodanças, direção e música de uma de suas últimas atuações em junho de 2021, o Festival Internacional Conexão Diáspora³, realizado em parceria com o Portal MUD⁴. De volta às atividades presenciais, em 2022, Rubens apresentou os espetáculos *Makala* no Sesc Campos, *Ijó* na Casa de Francisca, e tem promovido “aulões” com total êxito.

³ Ver: PORTAL MUD. **FESTIVAL INTERNACIONAL CONEXÃO DIÁSPORA - Vídeo performance Rubens Oliveira**. YouTube, 8 de junho de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R4RDA3lajE0&list=PL2ViLWIYcttj4iJxQSE1MwwNGFTuQbNMMy>>. Acessado em: 08 de junho de 2021 às 19:30.

⁴ Ver: PORTAL MUD. **Festival Internacional Conexão Diáspora**. Portal MUD, [S. l.], 7 de junho de 2021. Disponível em: <<https://portalmud.com.br/portall/ler/festival-internacional-conexao-diaspora>>. Acessado em: 07 de junho de 2021 às 10:00.

Jackson Conceição (Figura 3) é gaúcho, bailarino, coreógrafo e professor de *Hip Hop* em comunidades atendidas pela Fundação de Assistência e Cidadania (FASC) e projetos sociais. É bailarino da Ânima Cia. de Dança e foi bailarino da Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre. Seu nome artístico é Flowjack e é mais conhecido por Flow, como será referido nesta pesquisa. Teve um amplo papel no trabalho socioeducativo voltado para crianças em situação de risco em instituições que promovem esse tipo de ação social como professor e oficinairo de *Hip Hop*, como Fundação de Assistência Social e Cidadania (Porto Alegre), Associação Comunitária de Oficineiros (Porto Alegre), Associação dos Moradores das Vilas Augusta, Paraíso e Meneghine (Porto Alegre/Viamão - 1999/2000).



Figura 3. Flowjack, *Indigente Invisível* (2018).

Fonte: Luciana Canello (2018).

Além desses locais, atuou em cidades no interior do estado do Rio Grande do Sul, como Pelotas e Bagé. Cabe destacar que participou do projeto de extensão Chibarro Mix Cultural: memória e rede solidária, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) entre os anos de 2006 e 2009.

Rubens Barbot (1950-2022) era gaúcho, natural da cidade do Rio Grande, radicado no Rio de Janeiro. Foi coreógrafo, bailarino e diretor da companhia de dança que leva seu nome, Rubens Barbot Teatro de Dança – sendo essa uma das primeiras companhias de Dança Contemporânea Negra do Brasil –, fundada em 20 de agosto de 1990 no bairro de

Quintino, na cidade do Rio de Janeiro. Barbot (Figura 4) centralizava suas criações em uma investigação aguda dos gestos e dos movimentos.



Figura 4. Rubens Barbot, *Meu Mais Velho* (2010).

Fonte: Marian Starosta (2010).

Em agosto de 2020, foi realizado o evento chamado *30 anos esta noite*⁵, pelo Espaço Latente, dirigido por Marian Starosta, em que foi comemorada a trajetória de Barbot no trigésimo aniversário de fundação da sua companhia. Foram realizadas sete *lives* em que foram revividas suas obras coreográficas, bem como aspectos de sua personalidade. Rubens Barbot faleceu aos 72 anos em 27 de julho de 2022, deixando um belíssimo e enorme legado.

Luiz de Abreu (Figura 5) é mineiro, bailarino e performer. Criou trabalhos que investigam os estereótipos do homem e da mulher negra na sociedade brasileira. Teve seu primeiro contato com a dança nos terreiros de umbanda. Graduado em Dança pela Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro, com mestrado em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em Minas Gerais. Sua dissertação de mestrado leva o título

⁵ Ver: ESPAÇO LATENTE. **30 ANOS ESTA NOITE | Olhar sobre Rubens Barbot**. YouTube, 1 de agosto de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VEcGRwbn9hY&t=119s>>. Acessado em: 01 de agosto de 2020 às 19:35.

A iminência do samba: análise do processo de criação da coreografia O Samba do Crioulo Doido (2016). Em 2021, iniciou seu doutoramento em Dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA), fato que mostra seu interesse pela pesquisa acadêmica.



Figura 5. Luiz de Abreu, *O Samba do Crioulo Doido* (2017?).

Fonte: Gil Grossi (2017?).

Junto a esses participantes-colaboradores, esta pesquisa se propõe a pensar, compreender e analisar o modo que essas masculinidades subverteram o que estava predeterminado pela sociedade para esses sujeitos, demonstrando o potencial representativo de cada um na esfera do sensível, mas também no campo social e cultural. Desse modo, a masculinidade negra na Dança vem desfazer paradigmas hegemônicos do que se entende por masculinidade, em uma definição comumente naturalizada, assim como sobre a masculinidade negra.

2. Ciclo 2 em movimento: redescobrimo nossas epistemes

Neste ciclo veremos, brevemente, alguns aspectos formadores da negritude afro-brasileira que correspondem aos processos de retomada da identidade e subjetividade dos sujeitos historicamente subalternizados.

Acredito que a arte, a política e o corpo negro não podem estar dissociados, eles fazem parte de um mesmo projeto em que aspectos da colonialidade ainda hoje sobrevivem numa órbita eurocêntrica, conseqüentemente de forte desigualdade social. Por esse viés, um projeto político surgiu a partir dos países europeus em ascensão no século XV, com a invasão, usurpação, destruição das Américas e, conseqüentemente, com o tráfico de africanos escravizados para esse continente. As relações de exploração que se estabeleceram entre as metrópoles em relação às colônias, considerando os povos que foram levados para tais locais e os povos que ali viviam, foram nítidas, configuradas pelos maus-tratos, pelas mais diversas formas de violência e pela negação de direitos.

Nesse sentido, a negritude é um sistema relacional de contestação e afirmação de seu lugar no mundo. Para evocá-la, é necessário evidenciar aspectos de formação da identidade e da subjetividade negras. De acordo com Munanga (2012, p. 6-7): “A identidade afro-brasileira ou identidade negra passa, necessária e absolutamente, pela negritude enquanto categoria sócio-histórica, e não biológica, e pela situação social do negro num universo racista”.

Rui Moreira (2020) comenta em entrevista:

[...] eu não sabia muito bem essa relação da negritude. Essa relação da negritude foi aparecendo à medida que eu fui me reconhecendo um cidadão e aí sim, vendo quais eram as restrições do homem negro. Porque, até mesmo dentro da minha casa, como todos éramos negros, eu achava tudo normal. Mas quando eu saio e organizo minha história pública, quando alguém me chama de negão, quando alguém pergunta pra mim sobre preconceito, se eu tive algum problema pra iniciar a dançar, e à medida que eu fui formulando respostas pra essas questões que não eram minhas, eu fui entrando e esmiuçando questões minhas a partir dessa colocação no mundo.

Na fala de Rui, podemos perceber que a situação relacional com sua negritude passou por camadas sociais, camadas de rejeição, camadas de reconhecimento, camadas de aceitação. A partir de sua inserção na esfera pública e social, seu *status* no mundo começou a ganhar outra dimensão: no sentido de reavaliar seus pertencimentos, ressignificando questões referentes ao ser homem negro nessa sociedade racista, reformulando estigmas atribuídos ao corpo do homem negro em algumas esferas, como por exemplo no campo artístico e no campo político. Esse é um fato que ganha envergadura

à medida em que participa de mobilizações em torno do reconhecimento e das visibilidades das danças negras⁶ dentro do cenário da dança em nível local, nacional e internacional.

Por outro lado, o processo em se reconhecer como homem negro dançante pode perpassar por alguns desafios. O enfrentamento de conflitos consigo mesmo, com a família e com a sociedade são pontos que convergem em uma questão: a aceitação. Rubens Oliveira (2020), em entrevista, comenta:

Então, um jovem adolescente negro, começando ali a entender que meu corpo era um instrumento que mais me aproximava do meu desejo de expressão, sabendo que a minha família toda são músicos, meus irmãos, meus pais. Eu ali buscando a minha manifestação de expressão de tantas coisas, de sentimentos, de estados, de vivências, de meu estado de presença no mundo, percebi que o meu corpo era esse instrumento, mas o primeiro desafio era enfrentar... esse bloqueio social, que é poder ver que esse corpo tem outra camada, que é a camada da expressão corporal. Então, o primeiro desafio foi em casa, da minha família aceitar e entender e... e volta e meia, nos primeiros momentos começaram a desconfiar e falar: “Mas, bom, tem aquela coisa assim, você pode dançar, mas em algum momento você vai precisar trabalhar também”, o outro lugar é: “hum, você já tá dançando essas coisas aí com essas roupas mais apertadas, o que que é que tá acontecendo?”.

A partir dessas considerações, percebemos que para um homem negro dançar é preciso passar por essa série de confrontos, sendo o mais próximo a família. As famílias africanas têm por tradição o respeito aos mais velhos, de acordo com Julvan Moreira de Oliveira, na sua tese de doutorado intitulada *Africanidades e Educação: ancestralidade, identidade e oralidade no pensamento de Kabengele Munanga* (2009), em que é feita uma análise e ponderação das contribuições do pensamento pedagógico de Munanga no âmbito da educação brasileira. Conforme Munanga (2009, p. 231 *apud* OLIVEIRA, 2009, p. 231): “A pessoa pode ser um político, pode ser um grande, mas quando ele chega dentro da família, ele se submete aos mais velhos, que têm presidência sobre ele”.

Nisso, o espírito de luta está diretamente ligado ao que Siqueira (2006, p. 92) diz: “[...] os modos de ser, de viver, de organizar suas lutas, próprio dos negros brasileiros [...]” é um dos fatores que constituem as africanidades. Nesse bojo, Munanga (1984, p. 5) afirma que as funções identitárias das africanidades “não é [são] a nacionalidade, não é [são] a classe social, mas, sim, seu grupo e parentesco”. Desse modo, a família é a base desse lugar de afirmação, de acolhimento e de reconhecimento enquanto sujeito para, assim, construir o próprio empoderamento.

⁶ Destaco a participação da coordenação da programação do dia 18 de agosto de 2021, dia Municipal da Dança Afro-brasileira, na cidade de Porto Alegre/RS, em homenagem à Mercedes Baptista, juntamente com outros/as artistas pretos/as, representada pela Lei nº 12.799/2021.

3. Ciclo 3 em movimento: metodologias possíveis

Escrevo esta pesquisa a partir de minha própria trajetória artística, me reconhecendo nos artistas pesquisados por relacioná-los às vivências de um homem negro no Brasil. Suas experiências, percepções, enfrentamentos, estão no campo real e subjetivo de cada um e de certa forma me atravessam, pois como homem negro que sou entendo o que se sente na pele em determinadas situações.

A análise do fenômeno em seu meio se constituiu em um estudo de caso, que no entendimento de Yin (2005, p. 32): “[...] é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o seu contexto não estão definidos”. Por meio de observações de falas, experiências vividas e análise de vídeos, os documentos coletados formam a base de investigação do estudo num diálogo constante com os interlocutores da pesquisa. Em vista disso, o conceito de *escrevivência*, cunhado por Conceição Evaristo, vem dialogar com as experiências vividas por esses homens. De acordo com Ângela Maria de Souza (2020, *online*) como metodologia científica, a *escrevivência* “atravessa e é atravessado pelos pertencimentos de quem escreve, pesquisa, analisa. [...] nada em nossas teorias são neutras”. Conceição Evaristo (2020, p. 2) comenta sobre o surgimento do termo:

Era um jogo que eu fazia entre a palavra “escrever” e “viver”, “se ver” e culmina com a palavra “*escrevivência*”. Fica bem um termo histórico. Na verdade, quando eu penso em *escrevivência*, penso também em um histórico que está fundamentado na fala de mulheres negras escravizadas que tinham de contar suas histórias para a casa grande. E a *escrevivência*, não, a *escrevivência* é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado, porque é um caminho já trilhado por uma autoria negra, de mulheres principalmente. Isso não impede que outras pessoas também, de outras realidades, de outros grupos sociais e de outros campos para além da literatura experimentem a *escrevivência*. Mas ele é muito fundamentado nessa autoria de mulheres negras, que já são donas da escrita, borrando essa imagem do passado, das africanas que tinham de contar a história para ninar os da casa-grande.

Propor a *escrevivência* como metodologia é colocar em evidência epistemes pretas no campo do saber científico, saberes do corpo, experienciado e vivido, principalmente, pelo corpo negro dentro de um processo histórico atualizado no presente. Nesse sentido, tem a ver com a existência, com um modo ser, de estar, de pensar, de confrontar, de se reconhecer, de viver no mundo.

Tendo em vista as múltiplas possibilidades de ampliação dessa discussão, mencionamos as perspectivas amefricanas num campo mais teórico. Em conformidade com esse pensamento, a categoria *Amefricanidade* proposta por Lélia Gonzalez (1989) apresenta um olhar amplo para as Américas por considerar não somente um local específico do continente americano, mas sim todos os países que o compõem. Dito de outra maneira, sua reflexão desmistifica e questiona o imperialismo estadunidense, que criou a ideia de que a América está somente situada nos Estados Unidos, apagando as demais américas como as do Sul, Central, Insular e do Norte.

A dinâmica dessa categoria não se limita a caracteres fixos delimitativos, ou seja, que balizam um espaço físico, uma linguagem e uma única concepção acerca de certos territórios do globo. Nesse sentido ela é plural, englobando todas as noções de negritude recuperadas às custas de lutas, embates, resistências dos movimentos negros, feministas negras, GLBTQIAPN+ de décadas passadas. Nos dias de hoje, suas reivindicações surtiram certo efeito em vista do aparecimento de pessoas não brancas ocupando espaços sociais e artísticos de destaque. Porém, a ocupação de espaços de liderança por algumas pessoas negras não significa representatividade do povo negro (ALMEIDA, 2020). Para isso é necessário romper as estruturas do racismo existente em todos os campos da sociedade.

Desse modo, a resignificação de um lugar no mundo nesses vários aspectos que exigem a tomada de consciência do ser humano, dentro do contexto referido, torna-se o elemento chave para a criação de novas formas de existir. Justamente o que Rui Moreira, Rubens Oliveira, Flowjack e Luiz de Abreu vêm fazendo em suas criações, muito potentes, políticas e valorosas. Valorosas, não no sentido de lucro, mas sim no sentido de valor simbólico no contexto das artes, ou ainda, no âmbito das criações que produzem transformações na alma.

Referências

ALBUQUERQUE JUNIOR, DURVAL MUNIZ. Masculino/Masculinidade. *In*: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio. **Dicionário crítico de gênero**. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2015.

ALMEIDA, SILVIO. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaira, 2020.

BRITO, DEISE SANTOS DE. **Casamento de preto**: um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo. 2019. 274f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2019.

CANELLO, LUCIANA. **Flowjack**: indigente invisível. 2018. 1 fotografia.

CONRADO, AMÉLIA VITÓRIA DE SOUZA. Dança étnica afro-baiana: educação, arte e movimento. *In*: SIQUEIRA, Maria de Lourdes. **Imagens negras**: ancestralidade, diversidade e educação. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

EVARISTO, CONCEIÇÃO. Escrivivência e subtextos. *In*: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). **Escrivivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

DAI, RODRIGO. **Rui Moreira**: homens. 2004. 1 fotografia.

GONZALEZ, LÉLIA. A categoria político-cultural de Amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n.92/93, p.60-82, 1988.

GROSSI, GIL. **Luiz de Abreu**: o samba do crioulo doido. 2017? 1 fotografia.

MONTENEGRO, WILTON. **Companhia Rubens Barbot Teatro-Dança**: Signos. 2015. 1 fotografia.

MOREIRA, RUI. **Entrevista com Rui Moreira**. Entrevistado por Luciano Correa Tavares. Porto Alegre, 2020.

MUNANGA, KABENGELE. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso? **Revista da ABPN**, [S. l.], v.4, n.8, p.6-12, 2012. Disponível em: <<https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/246>>. Acesso em: 10 de agosto de 2021 às 09:30.

MUNANGA, KABENQUELE. O universo cultural africano. *In*: **Revista Fundação João Pinheiro**, v.14, p.1-10. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, jul./out. 1984.

MBEMBE, ACHILLE. **Formas africanas da escrita de si**. Tradução de Marina Santos. Lisboa: Artafrica, 2010. Disponível em: <<http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714df750dff.pdf>>. Acesso em: 16 de março de 2022 às 11:00.

OLIVEIRA, JULVAN MOREIRA DE. **Africanidades e educação**: ancestralidade, identidade e oralidade no pensamento de Kabengele Munanga. 2009. 324f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-20042010-1538_11/>. Acesso em: 18 de maio de 2022 às 8:00.

OLIVEIRA, RUBENS. **Entrevista com Rubens Oliveira**. Entrevistado por Luciano Correa Tavares. Porto Alegre: [s.n.], 2020. 1mp4.

QUIJANO, ANÍBAL. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO), 2005. p. 117-142. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em: 10 de abril de 2022 às 7:00.

SEGATO, RITA. **Crítica da colonialidade em oito ensaios**: e uma antropologia por demanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SILVA, LUCIANE RAMOS. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. 2017. 281f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

SIQUEIRA, MARIA DE LOURDES. Ancestralidade e produção do conhecimento. *In*: SIQUEIRA, Maria de Lourdes. **Siyavuma**: uma visão africana do mundo. [S. l.]: Edição da autora, 2006. p.29-35.

SOUZA, ÂNGELA MARIA DE. Escrivência como metodologia acadêmica. *In*: PPG IELA. **Escrivência como metodologia acadêmica | PPG IELA UNILA**. YouTube, 28 de setembro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iphXcc5eoTw&t=997s>>. Acesso em: 05 de maio de 2022. Às 09:15.

YIN, ROBERT K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

BENZER O CORPO: PROCEDIMENTOS ATENCIONAIS PARA UMA CORPORALIDADE AFRODIASPÓRICA

Fernando Marques Camargo Ferraz¹

RESUMO

O trabalho discorre sobre pressupostos afrodiaspóricos no ensino de dança, contribuindo na investigação sobre possíveis abordagens que priorizem a construção de uma ecologia de saberes (SANTOS, 2010). Interessa-nos saber como mediar, no campo educacional, os saberes diaspóricos, entendidos como negrumes cuja potência de transfiguração (BRASILEIRO, 2022) possa ameaçar os cânones e procedimentos coloniais. A partir de indagações ético-políticas, relativas ao posicionamento dos saberes afrodiaspóricos nos estudos do corpo, esse artigo, apoiado na prática docente do autor, sugere procedimentos atencionais para as danças afrorreferenciadas. **Palavras-Chave:** Ensino de Dança; Danças Afro Referenciadas; Procedimentos Atencionais.

ABSTRACT

The work discusses Afro-diasporic fundamentals in dance teaching, contributing to the investigation of possible approaches that prioritize the construction of an ecology of knowledge (SANTOS, 2010). We are interested in knowing how to mediate, in the educational field, diasporic knowledge, understood as blackness whose power of transfiguration (BRASILEIRO, 2022) may threaten colonial canons and procedures. Based on ethical-political inquiries, regarding the positioning of Afro-diasporic knowledge in body's studies, this paper proposes attentional procedures in the practice of the referenced Afro diasporic dances created from the author's teaching practice.

Keywords: Dance Teaching; Referenced Afro Dances; Attentional Procedures.

Esse texto nasce a partir de ponderações sobre a prática docente do autor e suas indagações para reconhecer e criticar os lastros de colonialidade (QUIJANO, 2005) no ensino das chamadas danças afro-brasileiras, sua dimensão de reprodução e virtuosidade, cujo caráter disciplinar ainda programa noções de treinamento em busca de um corpo idealizado.

Desejamos interpelar sobre as relações e tensionamentos políticos, poéticos e éticos engendrados nas experiências educacionais das danças negras, tecendo possíveis diálogos com autores e fazedores. Para investigar essas malhas, tecidas entre legados ancestrais e suas atualizações, faz-se importante indagar sobre as metodologias de ensino, suas abordagens multifacetadas, modos de saber e seus fazeres permanentemente reprocessados, compreendendo os discursos políticos e estéticos articulados através das

¹ Professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor e Mestre em Artes pelo IA/Unesp, Bacharel Licenciado em História pela FFLCH-USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança PRODANUFBA, membro do Grupo GIRA (CNPq). Artista da dança move-se entre os estudos da diáspora negra, história e performance.

artes, com cuidado especial às práticas de atenção ao corpo, suas poéticas, pedagogias e modos de saber, suas resistências, transformações e adaptações.

Tal investigação deseja inferir sobre possíveis pressupostos afroreferenciados no ensino de dança, contribuindo na investigação sobre seus temas, abordagens e eixos de organização. O estudo tem como ponto de partida a promoção da justiça cognitiva nos espaços institucionais de educação (em especial nas universidades), priorizando a construção de uma ecologia de saberes (SANTOS, 2010), na qual o direito às diferenças epistemológicas e pedagógicas possa existir e ser celebrado. Interessa-nos verificar os desafios para a constituição de espaços plurais, nos quais as práticas desenvolvidas atuem como ações de descolonização (CARVALHO, 2018), não se limitando ao mero reconhecimento de filiações teórico-acadêmicas, nem a constatação dos cenários de invisibilização de saberes minorizados em contextos acadêmicos embranquecidos. Interessa-nos saber como mediar, no campo educacional, os saberes diaspóricos, entendidos como negrumes cuja potência de transfiguração (BRASILEIRO, 2022) possa ameaçar os cânones e procedimentos coloniais.

Acreditamos na importância de ponderar sobre como o espaço da escuridão (BRASILEIRO, 2022), visto como vivência do mistério e possibilidade de mutação/transformação oferecidos pelos fazeres e saberes afro referenciados, podem oferecer maneiras de confrontação aos contextos racistas e normativos. Se a modernidade em operação reproduz os fantasmas coloniais e suas lógicas cognitivas binárias, como enfrentá-las sem aderir a sua lógica redutora. Seria possível as pessoas brancas dar espaço ao exame das frestas, dobras, tensionamentos, justaposições e complementaridades sem aliar-se aos esquemas de cooptação e reprodução dos privilégios, como entender esses processos sem pretender apossar-se dos segredos e objetificá-los. Seria possível falar sobre a ancestralidade, o axé, a senioridade, as encruzilhadas sem a tentação/suposição de controlar tais presenças ou reduzir experiências individuais a um único parâmetro geral de avaliação?

Como ponto de partida é necessário visualizar as pretensões e limites das branquitudes aliadas em sua busca por restaurar o humanismo moderno, pois tal projeto está, na melhor das hipóteses, fadado ao fracasso (HALBERSTAM, 2020). É necessário formular alternativas que possam superar os arranjos binários da sociedade capitalista e heteronormativa, percebendo as possibilidades de desfazimento e desconstrução de suas

configurações, uma vez que o fracasso “permite-nos escapar às normas punitivas que disciplinam o comportamento e administram o desenvolvimento humano (HALBERSTAM, 2020, 21)”. As alternativas aos desafios estruturais de nossa sociedade passam por reformular as expectativas de superação simplistas e assumir que as respostas são sempre provisórias e repletas de contradições.

No campo do ensino das danças negras é necessário indagar sobre os modos ético-políticos relativos ao posicionamento dos saberes afro-diaspóricos nos espaços de formação e seus sujeitos implicados, questionamento sobre as dinâmicas de folclorização ou de formatação/reprodução de estereótipos e padronização do corpo.

Tal questionamento nos leva a análise de procedimentos didáticos criativos para os estudos de corpo, arriscando a localização de temas e pressupostos de trabalho, bem como, procedimentos atencionais na prática das danças afroreferenciadas. Assim, apresentaremos indicações a partir do exame da prática docente do autor, a qual localiza o corpo como espaço relacional e de escuta e que fornece indícios para uma estruturação momentânea e incompleta dos saberes de dança associados à cultura africano-brasileira. Como apoio para esses apontamentos servem de instigação teórica as noções de identidade enquanto relação e pensamento de errância (GLISSANT, 2005, 2021), ação de correspondência (INGOLD, 2022) e o trabalho de improvisação nas danças de tradição africana (DREWALL, 1991, 2003).

Compartilharemos a seguir algumas das dinâmicas que temos trabalhado em sala de aula na busca de relações mais dinâmicas e cuidadosas sobre o corpo que dança e experimenta os saberes da afro diáspora. É necessário sempre um mapeamento das expectativas dos discentes, suas experiências prévias nesse campo e sua disponibilidade para a experimentação. Acreditamos que devemos deixar de pensar na educação como mero método de transmissão de códigos a serem reproduzidos, mas relacioná-la a uma prática de atenção aos saberes dispostos em jogo com as pessoas estudantes.

A primeira dinâmica, aqui nomeada momentaneamente de *benzer o corpo*, solicita uma conversa inicial sobre as convocações e propósitos de trabalho num espaço de experimentação cênica, para que não haja equívocos sobre os direcionamentos do que se sugere. Assim, as presenças simbólicas deverão ser acionadas conectando-se com um desejo poético de experimentação e cuidado. Se as intencionalidades convocadas ritualizam o corpo, esse processo possui uma lógica díspar dos propósitos religiosos.

Nessa dinâmica, gestos inicialmente fazem referência à limpeza dos corpos, ao cruzar os caminhos não revelam segredos ou ensinamentos de fundamentação litúrgica, mas convocam energias e presenças para o bom direcionamento das atividades e dos corpos presentes, o que eticamente eles são convocados a trocar e criar coletivamente.

Propomos um trabalho em duplas com orientações que são revegadas entre os pares. Iniciamos pedindo licença ao contato com o corpo de si e do outro, lembrando que corpos, peles e gêneros são sempre também políticos e necessitam consentir a presença do outro e alimentar uma relação ética nesse contato. Uma das pessoas fecha os olhos e é solicitada que se atente aos outros sentidos do corpo para receber as ações descritas a seguir. Iniciamos com um aquecimento guiado, iniciando-se com uma massagem que possa aos poucos acionar memórias corporais e sensibilizar a pele e camadas musculares para o contato e presença. A ação seguinte é a de espanar um espaço próximo ao volume corporal da pessoa parceira. Imaginando a limpeza desse entorno corporal, o volume, as dimensões laterais, frontais e posteriores, dos pés à cabeça. Enquanto a pessoa estudante vai dançando esse espanar, improvisando ações com as palmas da mão, pés, cabeça, corpo inteiro, a pessoa com os olhos cerrados reverbera sutilmente a presença daquilo que escuta, do ar que se desloca em seu entorno. Os atuantes são convidados a imaginar imagens, cores, e sentimentos de limpeza, desapego, leveza, dissipação de energias desnecessárias.

A próxima ação refere-se à ação de cruzar os espaços ao redor do corpo. Dedos estalam enquanto gestos dos membros superiores cruzam em diagonal o corpo, projetando sobre o colega uma intenção de proteção. Proteção dos caminhos e trajetórias percorridas, ressoando sentidos de segurança para se empreender seus desígnios de vida. A ação também percorre os espaços em torno da pessoa parceira. O gesto deve organizar-se mesclando ritmos, dançando com as presenças, sonoridades e subtextos acionados.

A última ação é um convite a paramentação desse corpo. Imaginamos realezas e suas vestes, indumentárias e acessórios. Realizam-se pequenas ações, toques sutis. Abre-se um canal imaginativo de possibilidades. Por fim, se adorna o corpo investido de uma coroa, momento em que as realezas presentificadas nos corpos em jogo se abraçam, tal ação convoca a inversão de papéis entre os participantes.

Numa próxima etapa, após o revezamento da dupla, é sugerido que as pessoas participantes possam construir um caminho improvisacional próprio a partir da indicação das três ações percorridas anteriormente. É indagado como seria elaborar um caminho,

trajeto corporal em que o corpo se acumulasse de sentidos ao elaborar sua própria maneira de limpar suas energias, proteger os caminhos e paramentar-se para a luta diária. O propósito é que cada pessoa elabore uma pequena frase coreográfica, uma partitura corporal, onde cada participante imagine que gestualidade, que movimento pode ser encadeado para formar uma sequência de movimentos que simbolize e relacione os sentidos experimentados na parte guiada em duplas.

A intenção é que cada participante elabore uma dinâmica capaz de investir uma presença, reacumulando os sentidos a partir da criação de um repertório pessoal capaz de preparar o corpo para sua jornada.

Essa proposição dialoga com a noção de fabulação presente no pensamento negro contemporâneo, em que pese a urgência de reorganizar criticamente quadros mentais dados pela colonialidade, traçando outras rotas e alimentando projetos possíveis. Coaduna-se também com um projeto poético afrofuturista, como mecanismo de posicionamento frente ao presente e no reconhecimento de que discursos sobre o futuro servem para controlar e programar o presente, gestando um mercado de futuros (ESHUN, 2018) – postura propositiva para a vida presente, desejosa de referenciais outros, alimentando possibilidades de imaginação que quebrem o senso comum midiático sobre as expectativas de consumo e conformação.

Outra dinâmica que temos investigado, inicia-se com a observação de objetos e materiais com o intuito de indagarmos sobre nossas projeções sobre o corpo que dança. Esse corpo é sempre antropomórfico e analisado conforme uma gramática moderna, organizado por fatores de movimento em que se observam as estruturas corporais humanas. Tal leitura, tributária geralmente das contribuições estruturadas por Laban e seus seguidores elabora padrões de análise e referenciação a partir da análise do tempo, espaço, peso e fluência e seus significados e medidas de oposição, respectivamente rápido e lento, direto e indireto, leve e firme, contínuo e controlado.

A partir dessa referência, mas não presos a ela, propomos a observação de alguns materiais e objetos selecionados², indagando sobre a composição e estruturação de seus corpos, seus eixos e linhas de sustentação. Como seu volume se organiza no espaço e quais as existências anteriores e posteriores de cada um dos elementos. De onde cada um

² A escolha desses elementos é livre, mas sugerimos que possam ser variados. Como exemplo utilizamos um punhado de terra, uma concha, uma folha seca, um ninho de passarinho, um casulo de marimbondo, uma caixinha de música, uma pinha de natal, um apito de madeira.

deles teriam vindo e para onde eles poderiam ir, como continuariam sua presença no tempo? Qual imaginação seria possível sobre sua presença pregressa e futura? Seus processos de transformação pelo tempo. Nesse momento há a necessidade de um momento prévio para o manuseio, a observação sobre as texturas, cores, incidência de luz, cheiros, temperatura dos mesmos.

Em seguida provocamos como o corpo poderia responder a esses objetos e materiais manuseados? Como o corpo, mesmo que inicialmente de maneira mimética, representacional ou ilustrativa, poderia dialogar com aquelas presenças, reverberando, posteriormente, com imagens menos óbvias, observando as correspondências possíveis, mais abstratas, imaginando suas trajetórias, seus caminhos e rotas, usos e configurações possíveis, que situações poderiam ser evidenciadas.

A proposição solicita a imaginação corporificada, fabulações sobre suas presenças anteriores e suas continuidades em novas configurações possíveis. A seguir indagamos como o próprio corpo pode reelaborar aqueles objetos e materiais no espaço e na relação com os tempos e seus devires. O exercício convoca a uma presença dialogada com as formas do mundo, sejam elas mais naturais ou resultado do trabalho humano, e convida ao olhar curioso sobre os objetos e seus afetos. Aqui novamente solicitamos a ação de correspondência, de descoberta, indagação e relação. Nosso objetivo é pensar a dança e o movimento para além dos arranjos antropomórficos e imediatistas, convocando uma dimensão amplificada do corpo, para além de sua presença humana.

A única maneira de se aprender alguma coisa – isto é, conhecer a partir do próprio interior de um ser -, é por meio de um processo de autodescoberta. Para conhecer as coisas temos que penetrá-las e depois deixar que elas cresçam dentro de nós, que se tornem uma parte do que somos (INGOLD, 2022,15).

Essa abordagem solicita pensarmos os fazeres e saberes afro diaspóricos para além da mera reprodução de passos e códigos, mas na apreensão de modos de saber, nos quais as possibilidades de comunicação/comunhão têm a ver proporcionalmente a capacidade de variação das coisas e suas relações (INGOLD, 2020) definida por uma coexistência generosa e dialógica. Os saberes mediados pela prática não são organizados para satisfazer uma expectativa essencialista sobre os conhecimentos afrodiaspóricos, nem se limitam a uma replicação de rotinas para a apreensão de conhecimentos por uma transmissão direta, uma lógica de treinamento disciplinarizado, mas são instaurados à medida que as pessoas produzem experiências em um ambiente compartilhado, visando

fortalecer a atenção sobre a presença e os afetos em interação.

Outra proposição em desenvolvimento faz referência a observação da noção de tempo e a necessidade de dilatá-lo em uma compreensão composta por heterogeneidades e simultaneidades. A partir da modernidade fomos acostumados a perceber e relatar o tempo como algo cronológico, uma seta linear progressiva, cujo fluxo sucessivo ordena a vida e as coisas do mundo entre o passado, o presente e o futuro. O movimento é sempre algo que ocorre para frente, como se esgotasse a vida à medida que se desenrola. O símbolo dessa apreensão, os ponteiros do relógio, demarcam espacialmente uma medida percorrida, esvaída, irrecuperável.

Nosso intento é questionar essa lógica e indagarmos sobre a natureza do tempo e suas múltiplas percepções. Solicitamos às pessoas estudantes que imaginem três dimensões pulsionais de tempo, distribuídas entre sensações diversas, da que se esvai lentamente à mais acelerada, buscando correspondências entre essas sensações e suas imagens, corpos e figuras correspondentes³. Para cada uma das imagens foi realizado um desenho no chão com giz. Essas representações deveriam ser realizadas em diferentes espaços na sala de trabalho, podendo assumir formas ilustrativas ou mais abstratas. Após a realização das grafias foi solicitado aos estudantes que representassem pelo corpo as sensações e movimentos que cada uma das imagens os provocasse, passando da indicação mais lenta a mais rápida ou vice-versa. Essa ressonância corporal poderia ser realizada livremente atentando-se às variações de duração, à expansão ou retração do movimento pelas partes do corpo, criando deslocamentos pelo espaço.

Assim que a exploração dos desenhos individuais fosse concluída foi solicitado que percorressem as grafias dos colegas, improvisando igualmente o que cada imagem pudesse ressoar no corpo. Após esse mapeamento foi sugerido que cada pessoa selecionasse representações que projetassem diferentes registros temporais a serem explorados simultaneamente pelo corpo, atentando-se para suas interferências e modulações. Foi lembrado que cada corpo também deveria apresentar-se atento às afetações causadas pelos outros corpos em movimento. O objetivo está em perceber a formulação de arranjos, reacomodações decorrentes da percepção dos corpos em relação,

³ Como exemplos dessas solicitações surgiram imagens como o tempo cíclico da natureza, o tecer de uma teia, o queimar do pavio de uma vela, o gotejar de gotas após uma chuva de verão, a claridade de um relâmpago, etc.

uma vez que diferentes temporalidades coexistem no espaço e que todas elas estão implicadas de alguma maneira.

O tempo, na concepção africana tradicional, é um fenômeno que se realiza em duas dimensões. A primeira é a dimensão que compreende todos os fatos que estão prestes a ocorrer, que estão ocorrendo ou acabam de ocorrer. A segunda é a dimensão que engloba todos os acontecimentos passados, que ligam o início das coisas ao presente desdobramento dos eventos no Universo. De acordo com esta ideia ancestral, o tempo flui mais pela opção existencial do ser humano do que por outros fatores. Assim, é preciso acreditar na existência simultânea do passado, do presente e do futuro; e orientar o tempo dentro da harmonia dessas três variantes. Porque o tempo linear, com horas, dias, meses e anos é também uma ilusão (LOPES e SIMAS, 2020, 24).

Longe de recusar as lógicas temporais da modernidade, o exercício elabora um convite à percepção de outras compreensões sobre a percepção do tempo, chamando atenção para o caráter complementar e solidário de suas múltiplas ocorrências. Nessa perspectiva as anterioridades, elementos que compõem nossos sentidos de ancestralidade, não são elementos estanques ou lineares (LOPES e SIMAS, 2020), mas constituem-se como elementos dinamizadores e de ligação ao que ocorre.

Outro fator relevante é a consideração que essas práticas educacionais devem solicitar a ação dos sentidos, conjugando o maior número deles na apreensão de seus saberes. Esse caráter sinestésico e experiencial garante ao corpo a fixação de conhecimentos pela memória de suas sensações. Assim, a exploração perceptiva de sensações como a visão, o tato, a audição, o olfato, por exemplo, ajudam a demarcar memórias e afetos na construção das experiências compartilhadas.

Essas dinâmicas oferecem um caminho inacabado a ser explorado, despontando poéticas políticas em consonância com os legados africanos, os quais nos oferecem processos educacionais de formação artística díspares da lógica colonial. Não pretendemos, entretanto, fazer das abordagens aqui descritas um modelo a ser imitado ou reproduzido. Antes, elas apenas constituem exercícios para explorarmos dimensões dos saberes afrodiaspóricos, reconhecendo fundamentos nesse campo. Dessa forma, ressaltamos a abordagem do corpo para além do especismo antropocentrado; a atenção aos elementos menos aparentes de nosso entorno, mas não menos importantes; a exploração de alteridades e complexidades dos elementos com que nos relacionamos temporal e espacialmente, para além da mera cópia de passos e sequências coreográficas.

Referências

BRASILEIRO, CASTIEL VITORINO. **Quando o sol aqui não mais brilhar**: a falência da negritude. São Paulo: n-1 edições, 2022.

DEFRAZANTZ, THOMAS; GONZALES, ANITA. **Black Performance Theory**. Durham: Duke University Press, 2014.

DREWAL, MARGARET THOMPSON. Improvisation as participatory performance: egungun Masked Dancers in the Yoruba Tradition. In: ALBRIGHT, Ann Cooper and GERE, David. **Taken by surprise**: a dance improvisation. Wesleyan University Press, Middletown, 2003.

DREWAL, MARGARET THOMPSON. The State of Research on Performance in Africa. **African Studies Review**, Volume 34, Number 3 (December 1991), pp. 1-64.

ESHUN, KODWO. Outras considerações sobre o afrofuturismo. In: PEDROSA, Adriano et all. **Histórias Afro-Atlânticas**: antologia [vol.2]. São Paulo: MASP, 2018.

FANON, FRANTZ. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRAZ, F. Construindo um currículo negro: Notas sobre identidade, diferença e aliança no campo das Danças Negras. **Arte da Cena (Art on Stage)**, Goiânia, v.7, n.2, p.006–045, 2022.

FERRAZ, FERNANDO M. C. Danças Negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes. **Revista Eixo - Especial Educação, Negritude e Raça no Brasil**. Brasília, v.6 n.2, p.115-124, 2017.

GILROY, PAUL. **Entre Campos**: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça. São Paulo: Anablume, 2007.

GLISSANT, ÉDOUARD. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2013.

GLISSANT, ÉDOUARD. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

HALBERSTAM, JACK. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe, 2020.

HALL, STUART. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

INGOLD, TIM. **Antropologia e/como educação**. Petrópolis: Vozes, 2020.

INGOLD, TIM. **Fazer**: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Petrópolis: Vozes, 2022.

JAGUN, MÁRCIO DE. **A sala de aula não cabe no mundo**: compreendendo a pedagogia educacional e suas metodologias singulares. Rio de Janeiro: Litteris, 2021.

LAUNAY, ISABELLE. **O dom do gesto**. In: GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (orgs.) Leituras do corpo. São Paulo: Annablume, 2003.

LOPES, NEI; SIMAS, LUIZ ANTÔNIO. **Filosofias africanas**: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MARQUES, ROBERTA RAMOS. Currículo como lugar de escuta: afeto, performatividade e emancipação de histórias da dança. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, v.01, n.01, p.06-39, 2022.

MARTINS, LEDA MARIA. **Performances do Tempo Espiral**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

QUIJANO, ANIBAL. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires, CLACSO, p.117-142, 2005.

SANTOS, BOAVENTURA DE SOUSA. **Reconhecer para libertar**: os caminhos do cosmopolitismo multicultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SODRÉ, MUNIZ. **O pensar nagô**. Petrópolis: ed. Vozes, 2017

UMA MEDEIA NEGRA NO TEATRO UNIVERSITÁRIO DA UFMG - EXPERIMENTOS ANTIRRACISTAS EM UMA DISCIPLINA DE INTERPRETAÇÃO TEATRAL

Tereza Pereira do Carmo¹
Rogério Lopes da Silva Paulino²
Cristiano Cezarino Rodrigues³

RESUMO

O objetivo deste artigo é abordar o processo de montagem da peça *Além do Rio*, de Agostinho Olavo, no âmbito do Teatro Universitário da UFMG no ano de 2022. Escrita em 1957 para o Teatro Experimental do Negro (TEN), *Além do Rio* traz uma releitura do mito grego de Medeia, por meio de uma rainha africana que, por estar apaixonada por um homem branco, trai e deixa seu povo, mas cai em desgraça quando é abandonada por ele. A peça apresenta um enredo com diversas influências da cultura afro-brasileira, que foram reforçadas pela musicalidade e corporalidade de inspiração afrodiaspórica trazidas pela equipe de criação desta montagem, majoritariamente formada por criadores e criadoras negras. Além de realizar aulas de percussão e de danças afro-brasileiras, as estudantes foram levadas a discutir sobre questões raciais na sociedade em geral e no cotidiano da escola, uma vez que a peça é um flagrante crítica ao mito da democracia racial brasileira. Este artigo pretende abordar desde as estratégias de recepção da tragédia de Medeia, tais como a anulação da religião e cultura de Medeia/rainha Ginga, adaptada pelo autor ao contexto brasileiro do último quartel do século XVII, até as estratégias da equipe de criação para abordar as questões raciais no contexto escolar, principalmente o desafio de abordar, na prática cênica, elementos do Teatro Negro em uma turma formadas por estudantes negras e brancas.

Palavras-Chave: Teatro Negro; Práticas Antirracistas; Medeia; Recepção Clássica.

ABSTRACT

The aim of this article is to address the process of setting up the play *Além do Rio*, by Agostinho Olavo, at the Teatro Universitário of UFMG in 2022. Written in 1957 for the Teatro Experimental do Negro (TEN), *Além do Rio* brings a reinterpretation of the Greek myth of Medea, through an African queen who, for being in love with a white man, betrays and leaves her people, but falls into disgrace when she is abandoned by him. The play features a plot with diverse influences from Afro-Brazilian culture, which were reinforced by the Afro-diasporic-inspired musicality and corporality brought by the creation team of this montage, mostly made up of black male and female creators. In addition to taking percussion and Afro-Brazilian dance classes, the students were encouraged to discuss racial issues in society in general and in daily school life, since the piece is a blatant criticism of the myth of Brazilian racial democracy. This article intends to address everything from the reception strategies of Medea's tragedy, such as the annulment of Medea/queen Ginga's religion and culture, adapted by the author to the Brazilian context of the last quarter of the 17th century, to the creative team's strategies to address racial issues in school context, especially the challenge of approaching, in scenic practice, elements of Black Theater in a class that includes black and white male and female students.

Keywords: Black Theater; Anti-Racist Practices; Medea; Classic Reception.

¹ Professora de língua e literatura latinas no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisadora de pós-doutoramento na Escola de Belas Artes da UFMG.

² Professor do Teatro Universitário e do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG. É ator, diretor, coordenador do Teatro & Cidade - Núcleo de Pesquisa Cênica do TU/UFMG e cocoordenador do Festival de Teatro Negro da UFMG e do Grupo de Pesquisa do CNPQ Africanidades e a Cidade.

³ Professor Associado da Escola de Arquitetura e do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG. É cenógrafo, arquiteto e coordena o Grupo de Pesquisa do CNPQ Africanidades e a Cidade e do Barracão UFMG: Núcleo de Pesquisa em Cenografia.

O espetáculo cujo processo criativo pretendemos abordar neste artigo foi criado a partir da peça *Além do Rio* de Agostinho Olavo como resultado final da disciplina de interpretação III do Curso Técnico em Teatro do Teatro Universitário da UFMG (TU), ministrada no primeiro semestre de 2022⁴. Antes de abordarmos o processo de criação em si, gostaríamos de explanar um pouco sobre a dramaturgia escrita por Agostinho Olavo em 1957 para o Teatro Experimental do Negro (TEN), que foi determinante para as questões tratadas no decorrer da criação da peça, bem como os motivos da escolha deste texto como ponto de partida.

1. Medeias negras

O autor de *Além do Rio* fez uma releitura do mito grego de Medéia, por meio da história de uma rainha africana⁵ que, por estar apaixonada por um homem branco, trai e despreza seu povo, mas cai em desgraça quando é abandonada por ele. Em sua dramaturgia Agostinho Olavo traz a tragédia clássica de Medeia para o Brasil do último quartel do século XVIII. O mito de Medeia, a princesa invocada como feiticeira, bárbara e estrangeira, perpassa a Literatura Clássica e é recebido em diversos formatos nas mais variadas culturas e línguas.

É preciso ressignificar o mito, pois a experiência de tragédia para o grego do século V a.C. é diferente da experiência de tragédia no Brasil, neste sentido, a Medeia de Agostinho Olavo foi silenciada. Em 1966, Agostinho Olavo recebe a proposta de representar sua obra no Festival Mundial das Artes Negras, no Senegal, convidado por Abdias do Nascimento, que escolheu essa peça teatral para representar o Brasil. Entretanto, a tragédia brasileira foi desconsiderada e menosprezada pelo governo brasileiro, como uma obra que não era digna de representar o Brasil (NASCIMENTO, 2004), mesmo sendo coerente e afinada com o com os critérios exigidos pelo festival. Cibele Melo (2021) afirma

⁴ Ficha técnica Direção: Rogério Lopes. Direção Musical: Julia Tizumba. Preparação corporal e assistência de direção: Joicinele Pinheiro. Cenografia: Cristiano Cezarino e Rogério Lopes. Figurino: Ana Elisa Gonçalves. Iluminação: Eliezer Sampaio. Programação visual: Dê Jota. Social Media: Alexandre Ribeiro. Fotografia e Filmagem: Denise dos Santos. Produção: Rogério Lopes. Elenco: Alexandre Ribeiro, André Menezes, Beatriz Alvarenga, Carmen Marçal, Claret Helena Reis, Dara Ayê Santos, Grabs, Hyu, Iara Letícia, Julia Santiago, Luedji Aina, Maria Antônia Miranda, Mariana Ozório, Nalu, Nayara Leite, Ndpcon, Paola Bebianno, Papillon, Pedro Moura, Rodriks Arte, Sol Markes, Valderis Cunha. Realização: Teatro & Cidade - Núcleo de Pesquisa Cênica do TU/UFMG

⁵ O autor se inspirou na história da rainha Nzinga de Angola.

que o interesse em silenciar a peça e o movimento do Teatro Experimental do Negro não foi uma casualidade, pois tanto Abdias do Nascimento quanto Agostinho Olavo compreendiam que essa tragédia brasileira corroborava com a urgente demanda de retornar às origens, de transgredir com as ideias racistas e “de compreender a influência e o poder que existe em reencontrar sua identidade” (MELO, 2021, p.29). De acordo com Maria Cecília Coelho, “[...] em função desse veto, a peça jamais tenha sido encenada por uma companhia profissional, e hoje é, infelizmente, uma obra quase esquecida” (COELHO, 2005, p. 160). A autora afirma ainda que

retornando ao problema da censura a esta peça e mesmo da dificuldade dessa recepção, sem dúvida deve ter passado o fato de uma mulher negra matar crianças brancas e no final afirmar sua negritude de rainha africana inclusive pela troca do nome (COELHO, 2005, p. 162).

Um dos pressupostos da tragédia é o da verossimilhança, ou seja, a forma como a representação se conecta com os fatos, com a vida habitual dos sujeitos que a assistem. Dessa forma, através do horror e da piedade, o espectador logra considerar o que é encenado como uma possibilidade. O desenlace apresentado na peça, com a morte dos filhos de Medeia, nos apresenta a urgência em romper as correntes que nos aprisionam e conectam ao colonizador, que nada tem a oferecer além do racismo, da deslealdade, do repúdio e do abandono, acentuando o caráter político presente na peça, nada ali é inocente.

Ainda sobre este aspecto seria importante destacar que a peça *Além do Rio* está no livro *Drama para negros e prólogo para brancos*⁶ organizado por Abdias Nascimento. Trata-se de uma coletânea de peças dentre as quais encontra-se *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues, que ao contrário da peça de Agostinho Olavo já foi montada diversas vezes, inclusive no exterior, mesmo que a crueldade de uma das protagonistas, Virginia, seja tal que ela mata os filhos logo ao nascer pelo fato deles nascerem negros, uma vez que ela é branca e casada com um homem negro e, pelo seu forte racismo, não aceita os próprios filhos. Acontece que neste caso, trata-se de uma mulher branca mantendo os filhos negros por racismo e não como acontece em *Além do Rio*. Desse modo, é a maneira como Agostinho Olavo articula os elementos raciais na peça o que permite que ela seja montada como uma obra de Teatro Negro pelas estudantes do TU/UFMG.

⁶ NASCIMENTO, Abdias. *Dramas para negros e prólogo para brancos - ontologia do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

De acordo com Carvalho (2015) uma reflexão estética se faz presente na dramaturgia de um Teatro Negro, pois para a autora, o pensamento se dá através de uma inversão de valores a respeito da temática, assim como da composição das personagens e da linguagem, construída através de uma relação intrínseca com o ritual, a musicalidade e a estrutura cíclica tão cara e presente na cultura negra (CARVALHO, 2015). Agostinho Olavo aproxima da tradição clássica resgatando alguns aspectos dessa tradição e, ao mesmo tempo, aproxima e resgata aspectos da tradição africana, pois enquanto na Grécia a autonomia da dramaturgia leva a tragédia a se afastar do elemento religioso, na África, ao contrário, a religiosidade se faz presente e está conectada ao elemento ritual (LIMA, 2010).

Na recepção feita por Agostinho Olavo temos a *Medeia* de Eurípedes completamente ressignificada: com o nome de “Medea”, sem a vogal i, a protagonista é uma sacerdotisa africana, que foi trazida ao Brasil nos tempos coloniais por Jasão. No percurso para o Brasil, Jasão lhe promete a mesma vida de riqueza e reconhecimentos, porém lhe pede a completa anulação de sua cultura e religião. Uma nova vida lhe é prometida, mas para isso, Jasão quer que Medea se cristianize e se adeque à nova vida. Cega pela paixão, ela aceita, porém Jasão decide casar-se com uma sinhá, sem o conhecimento de Medea, para ter uma vida mais amena. O filicídio é a solução encontrada por esta mulher preta, conhecedora de sua ancestralidade. Devolver os filhos para o Rio, para a mãe Oxum, em troca da liberdade é a forma de romper com os elos das correntes que os ligam à cultura branca ocidental. Medeia finaliza a peça dizendo “– Vozes, ó vozes da raça, ó minhas vozes, onde estão? Por que se calam agora? A negra largou o branco. Medeia cospe este nome e Jinga volta à sua raça, para de novo reinar!” (OLAVO, 1961 p. 231).

O grito de Medeia ecoa não apenas no passado e continuará a ecoar nos tempos vindouros. Foi assim que, presos em casa, durante a Pandemia de COVID 19 ouvimos o grito de ‘Basta’ de algumas Medeias que preencheram nossas telas durante a pandemia⁷, entre elas, a Medeia Negra do Grupo Vilavox com Márcia Limma, que estreou em 2018, e serviu de inspiração para a proposição da montagem da Medeia de Agostinho Olavo para as estudantes do TU/UFMG. A atriz revisita o mito de Medeia e o arquétipo que o acompanha a partir da convivência com mulheres encarceradas no Conjunto Penal

⁷ Algumas outras montagens exibidas durante a pandemia de maneira virtual foram: *Gota d'água preta* de Jé Oliveira, a *Gota d'água* de Vinicius Lirio (Salvador), *Gota d'água a seco* de Pedro Luís.

Feminino de Salvador. É a partir desta experiência de leitura das cartas escritas por estas mulheres para Medeia que Limma percebe que estas mulheres encarceradas também tiveram que romper com alguns grilhões que as forjavam. Para tal é necessário descolonizar o pensamento patriarcal utilizado constantemente para oprimir os corpos destas mulheres, é necessário convocar a ancestralidade presente nestes corpos para uma libertação sonhada. Muitas Medeias se fazem presentes na ancestralidade evocada a partir dos cantos até chegar à Medeia negra revisitada por Márcia Limma e o Vilavox. Nela ouvimos Medeia dizer que:

Quando me acusaram de bárbara, não recusei a diferença. Saíram em minha defesa, mas desdenhei das belas intenções. O que importa é que meu corpo negro me afirma e me nega como um palimpsesto. Nele apago minhas dores para reescrever na pele um novo campo de prazeres. Nele apago o vestígio dos homens para reescrever na pele a memória ancestral” (Medeia Negra).

Será que ouvimos? Agostinho Olavo já não havia nos dito isso ao conceber a sua Medeia tendo na base a tragédia euripídica, os ritos afro-brasileiros e suas cantigas? O autor, para uma representação da identidade negra e uma ruptura com o etnocentrismo europeu faz, portanto, uma recepção bastante potente do mito de Medeia. Isto foi relevante para escolhermos *Além do rio* como possibilidade de montagem no Teatro Universitário da UFMG.

2. O processo criativo

A ideia de montar este texto surgiu como uma proposição do professor Rogério Lopes para que a disciplina de interpretação do primeiro semestre de 2021 gerasse um resultado criativo que pudesse ser apresentado no II Festival de Teatro Negro da UFMG. Naquela ocasião, a coordenação do festival, que é promovido pelo Teatro Universitário, considerou que seria importante ter um espetáculo resultante de uma disciplina do curso técnico em Teatro participando do festival, uma vez que aquela seria a segunda edição de um evento que apresenta criações de estudantes de toda a UFMG, mas que normalmente são frutos de trabalhos extracurriculares e não resultados de disciplinas do curso. É provável que isso aconteça porque o Teatro Negro ainda é pouco abordado no curso técnico em Teatro do TU/UFMG, com exceção de algumas disciplinas como, por exemplo, a de *Teatro Brasileiro* e, mais recentemente, a disciplina *Máscaras e Mascarados nas Tradições Popu-*

lares Afro-brasileiras, criada especificamente para o currículo adaptado à condições da pandemia. Sendo esta montagem de *Além do Rio*, a primeira vez que, nos últimos vinte anos, a temática do Teatro Negro fora abordada numa disciplina prática de Interpretação no Teatro Universitário de maneira tão verticalizada.

No decorrer do curso técnico em Teatro do TU, a temática da negritude costuma aparecer de maneira pontual em alguns trabalhos de diferentes disciplinas. No projeto de formatura de 2017, por exemplo, a temática da negritude foi abordada, mas de maneira parcial, pois naquela ocasião, a turma foi dividida entre estudantes negros e brancos e cada grupo fez um espetáculo, sendo que apenas os estudantes negros abordaram centralmente a temática racial em sua montagem⁸. No caso do *Além do Rio*, todas as estudantes, tanto negras como brancas, se envolveram na mesma criação, discutindo em conjunto a temática racial. Porém esse envolvimento de todas as estudantes com esta temática trouxe uma questão para um processo criativo em Teatro Negro, que seria a importância de termos um protagonismo negro, o que foi garantido por meio de algumas das ações que relataremos a seguir:

1) Representatividade

Como a intenção era apresentar o resultado da disciplina no Festival de Teatro Negro, a presença de pessoas pretas na equipe precisava ser maximizada ao máximo. Foi nesse sentido que foi solicitada à Coordenação Pedagógica do curso a liberação das estudantes negras do segundo ano, que tivessem interesse em participar, para que elas pudessem cursar a carga horária de interpretação juntamente com o Terceiro Ano. Isso fez com que a turma passasse a ter mais estudantes negras, num total de doze, além das dez estudantes brancas. Infelizmente, mesmo com a política de cotas, ainda nem sempre é possível termos turmas em que a presença de estudantes negras e brancas é igualitária. Um dos motivos parece ter a ver com as condições sócio econômicas do país, que faz com que as estudantes negras ingressantes tenham mais dificuldade que as estudantes brancas de permanecerem no curso. Fora uma reclamação muito frequente de que eles, os

⁸ Esse processo criativo foi abordado no artigo PAULINO, Rogério Lopes da S. Teatro em preto e branco—O processo de montagem da peça “Os Negros” de Jean Genet pelos estudantes negros do Teatro Universitário da UFMG. Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas-LUME e PPG Artes da Cena, 2022.

discentes negras, não se veem representados nas disciplinas ministradas, nas quais costumam ser obrigados a estudar apenas autores brancos e numa perspectiva europeia.

Além das estudantes do segundo ano, foram convidados a participar estudantes negras que estavam com o curso trancado, principalmente em função da pandemia, e que acabaram se interessando em participar do processo criativo quando souberam da temática a ser abordada. Aspecto que confirma a necessidade de que cada vez mais nossos currículos de formação de atores possam ter mais disciplinas com técnicas e conteúdos em que aspectos afrorreferenciados possam estar presentes. Ainda com relação a representatividade, foram convidados para compor a ficha técnica estudantes bolsistas de graduação e pós-graduação, um técnico administrativo e mais um professor de outra unidade da UFMG, todos negros.



Figura 1. Equipe de criação do espetáculo Além do Rio.

Fonte: Denise dos Santos.

2) Uma perspectiva afrorreferenciada

Para além da representatividade, era importante também que o processo fosse permeado por uma perspectiva afrorreferenciada. Nesse sentido, todos da equipe técnica tinham em comum pesquisas em torno de temas ligados à negritude. Sendo que o trabalho

de preparação corporal a partir das danças populares afro-brasileiras realizadas pela bolsista de monitoria Joicinele Pinheiro e a direção musical realizada por Julia Tizumba, doutoranda em Artes da UFMG, a partir de elementos percussivos afro-brasileiros, foram fundamentais. Por diversas vezes os atores em formação pontuaram o quanto a perspectiva afrorreferenciada utilizada no processo criativo era mais acolhedora e horizontal. O que foi fundamental para o sucesso do processo que se deu num momento delicado de retomada das atividades presenciais na universidade, ainda no período final da pandemia de COVID 19.

3) Conscientização racial

O estudo das temáticas relacionadas ao teatro e a conscientização racial das estudantes foi importante para o bom desenvolvimento do processo criativo. Destacamos que a *Carta a Dacar* de Abdias Nascimento (1966) em que ele denuncia a censura e o racismo ao qual o texto do *Além do Rio* foi submetido na ocasião do Primeiro Festival de Arte Negra de Dacar, conforme já abordamos aqui, foi fundamental para a conscientização das estudantes, uma vez que como observa o próprio Abdias:

No Brasil, enfrentando o tabu da "democracia racial", o Teatro Experimental do Negro era a única voz a encampar consistentemente a linguagem e a postura política da negritude, no sentido de priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo. NASCIMENTO (2004, p. 218).

Logo no início do processo, a turma foi dividida em três grupos, sendo que cada um recebeu a incumbência de abordar um tema específico, quais sejam:

- Medea Orixá - Imagens e mandingas da mitologia afro-brasileira na peça;
- Os sons da resistência - festejos e rebeliões de negros escravizados;
- Cartas a Dacar - as políticas brasileiras de branqueamento da população negra e a denúncia da farsa da democracia racial.

Abordar temáticas a exemplo das inúmeras revoltas escravas que aconteceram no país, fez com que os discentes ampliassem a perspectiva sobre a dimensão e importância da luta e da resistência do povo preto contra a opressão que sofreram na época do Brasil colônia. Aspecto que normalmente é negligenciado quando esta temática é abordada no ensino básico, em que as pessoas escravizadas são comumente retratadas como entes

passivos e sem reação diante do sofrimento que lhes era imposto. Também foi importante promover a desmistificação dos códigos e signos das religiões de matriz afro-brasileira, muito presentes nesta peça, que ainda são vistos de maneira muito deturpada e, por vezes, de maneira preconceituosa por boa parte da população brasileira. Estas temáticas estudadas nos seminários culminaram na quarta estratégia, relatada a seguir.

4) Estudantes brancas num segundo plano da cena

No processo de criação das cenas houve um entendimento geral de que era necessário haver um protagonismo negro no espetáculo. Desse modo, foram criadas estratégias para que as estudantes brancas participassem ativamente do processo criativo, incluindo as discussões e o processo de estudo sobre questões raciais, mas sem aparecer em primeiro plano no momento das cenas. O melhor exemplo disso foi a transformação das personagens das lavadeiras, que no texto original constituem um coro que comentava as cenas de maneira bastante racista, em um coro chamado de "as plateias", em que os atores e atrizes brancas eram caracterizados de maneira caricatural com roupas e rostos pintados de brancos e se sentavam junto ao público. Estas personagens utilizavam cada uma plaquinha com o nome "plateia", de maneira que o jogo ficasse bastante explícito para os espectadores.



Figura 2. Cena do espetáculo *Além do Rio*.

Fonte: Denise dos Santos.

É importante observar que em nenhum momento as estudantes brancas da turma foram menosprezadas. Como havia um entendimento do processo e da temática que estávamos abordando, nenhum deles recorreu a argumentos falaciosos contra os quais o próprio TEN foi acusado algumas vezes, "pelos porta-vozes da cultura convencional brasileira com o rótulo de promotor de um suposto racismo às avessas, fenômeno que invariável e erroneamente associavam ao discurso da negritude" NASCIMENTO (2004, p. 218). Muito pelo contrário, ao final do processo de criação as estudantes, brancas e negras, não só se sentiram contemplados, quanto passaram a reivindicar junto à Coordenação Pedagógica da escola para que outros processos criativos fossem construídos a partir de uma perspectiva afrorreferenciada, uma vez que no entender dessas estudantes tratava-se de uma perspectiva mais acolhedora.

Apresentadas algumas das bases sobre as quais o processo de criação foi instaurado, passaremos, a seguir, a abordar alguns elementos do espetáculo propriamente dito. Enfocando a maneira como eles foram estruturados numa perspectiva afrorreferenciada, o que auxiliou a reforçar os traços da cultura afro-brasileira presentes no texto.

3. As espacialidades e a visualidade em *Além do Rio*

O texto de Agostinho Olavo traz algumas indicações de lugares onde ocorrem as cenas, características das espacialidades, das situações e temporalidades. Não se notam rubricas específicas, mas o texto em si contém diversas indicações que são as didascálias internas. Isso deu liberdade para que a equipe pudesse experimentar diferentes abordagens no que tange as visualidades da cena. Quando se pensou em que tipo de espaço seria concebido, descartou-se de imediato uma relação tradicional entre cena e público, pois não haveria uma estrutura de palco italiano à disposição e improvisar uma seria oneroso demais para a montagem. Assim, desde o início, imaginou-se uma relação mais próxima das experiências verificadas em manifestações culturais de matriz afro-brasileira, onde a relação entre a ação e a recepção é menos compartimentada, com menos limites, tornando-se mais fluida e integrada. Ao mesmo tempo, ao longo da concepção da encenação, percebeu-se que fazia-se necessário propor mais de uma dinâmica espacial, introduzindo diferentes instâncias na experiência da peça.

Nesse sentido, a ideia de cenário construído nos moldes mais tradicionais foi descartada, dando lugar à possibilidade de contaminação da cena pelos contextos onde ela se inserisse, estabelecendo um diálogo interessante entre o tempo e o espaço reais e os lugares e ocasiões propostos pelo texto, onde a fricção entre eles traria mais camadas de interpretação da encenação. Dentro dessa proposta, investigou-se a espacialidade de manifestações como a capoeira, o congado, o carnaval, as folias de reis e o candomblé, tudo em diálogo e inspirado com as pesquisas que foram sendo desenvolvidas com o elenco e demais profissionais envolvidos.

As primeiras ideias propostas contemplavam uma ocupação de rua em que o público se deslocaria com a cena e esta se apropriaria de diversos espaços ao longo da encenação. Daí surgiu a ideia de cortejos, que auxiliariam nas transições entre cenas e espaços. Permitiu-se pensar, também, que as cenas configurariam diferentes apropriações espaciais e o público teria diversos modos de relação com as mesmas. Ou seja, situações diferentes teriam espacialidades diversas a partir daquilo que era demandado pela encenação. Vários experimentos foram realizados ao longo dos ensaios, o que ajudou muito no amadurecimento de algumas propostas. Quando se definiu onde ocorreriam as apresentações, a sede da FUNARTE em Belo Horizonte, a transposição daquilo que foi

sendo criado nos ensaios ganhou mais forma e organicidade, caminhando de modo harmonioso para o resultado final.

A montagem de *Além do Rio* do TU/UFMG iniciava com um prólogo que acontecia fora do espaço da FUNARTE, em uma rua próxima que se conecta com a mesma por meio de uma passarela, por onde seguiu o primeiro cortejo que levava o público e atores para a segunda cena - a dos Egeus - que acontecia ao final da própria passarela, uma vez que sua arquitetura era favorável para tal e que criava uma pausa interessante para a dinâmica do espetáculo. Na sequência, finalmente os atores e público adentravam o espaço da FUNARTE em cortejo, mas sem migrar para o galpão destinado ao espetáculo, pois uma primeira parte ocorria em um pátio interno, onde montou-se uma estrutura com arquibancadas disponibilizadas pela instituição em arranjo de semi-arena. Nesse espaço acompanhou-se a primeira parte da trama, que acontecia nos espaços próprios de Medea.



Figura 3. Cena do espetáculo *Além do Rio*.

Fonte: Denise dos Santos.

Por fim, um último cortejo conduzia o público para dentro de um dos galpões da FUNARTE, onde ocorreriam as últimas cenas do espetáculo, que tinham como pano de fundo a festa de casamento de Jasão. Dentro do galpão foram dispostos conjuntos de mesas e cadeiras plásticas, comuns em bares, conformando uma outra espacialidade, muito mais próxima à de festas, onde as diversas cenas aconteciam. Não se tinha uma preocupação ou mesmo uma intenção de frontalidade, quanto menos de distanciamento do público. Ação e cena eram bastante integradas e se misturavam todo o tempo.

O cenário propriamente dito possuía poucos elementos. A presença dos atores com seus corpos e figurinos, os instrumentos utilizados por eles e mais alguns objetos de cena foram suficientes para contar a história e caracterizar lugares e ocasiões. Além disso, ajudavam a dar verticalidade às cenas, uma vez que os atores subiam neles quando necessário. Todos os elementos estavam ativos o tempo todo, pois quando não estavam sendo usados para uma função, eram absorvidos por outra, o que incrementou o dinamismo da cena. Para terminar de compor a ambientação espacial da cena, instalou-se no espaço da FUNARTE algumas das faixas que foram produzidas para o Festival de Teatro Negro da UFMG. Uma delas foi instalada dentro do galpão e fez parte da cenografia da última cena do espetáculo, estabelecendo um vínculo temporal entre o aqui e agora com a trajetória histórica da população negra no Brasil.



Figura 4. Cena do espetáculo *Além do Rio*.

Fonte: Denise dos Santos.

Enfim, a partir de proposições relativamente simples, mas com uma intensa pesquisa e experimentação, a cenografia, a apropriação dos espaços e a relação cena e público na montagem de *Além do Rio* do TU/UFMG ganharam complexidade e identidade, caracterizando de modo significativo a encenação e se tornando outra das diversas marcas que essa montagem deixou no contexto da produção teatral em Belo Horizonte nos tempos recentes.

4. Palco em negro

A montagem do espetáculo *Além do Rio* que abordamos no decorrer deste artigo foi produzida pelo Teatro & Cidade - Núcleo de Pesquisa Cênica do TU/UFMG, especialmente para o II Festival de Teatro Negro promovido pela mesma universidade, com temporada de estreia em agosto de 2022 na Funarte MG. Logo após a estreia, o espetáculo foi selecionado para participar do Festival Estudantil de Teatro/FETO e da programação do Novembro Negro da UFMG.

Para além da bem-sucedida trajetória inicial do espetáculo perante ao público em geral, à classe teatral e ao movimento de Teatro Negro da cidade de Belo Horizonte, que conferiu o prêmio o Prêmio Leda Maria Martins na categoria Palco em Negro para espetáculo de longa duração, o processo de criação do espetáculo foi bastante importante ao fomentar discussões raciais dentro do processo de formação dos atores no Teatro Universitário da UFMG. Uma das escolas mais antigas de formação de atores do país que, apesar de estar completando 70 anos e de estar em um dos estados com maior população de pessoas pardas e pretas da federação, possui apenas um professor negro entre o corpo docente, que é também um dos autores deste artigo, juntamente com dois outros docentes negros, um da Escola de Arquitetura da UFMG e outra do Instituto de Letras da UFBA.

Num certo momento do espetáculo *Eu Amarelo Carolina Maria de Jesus*, que também integrou a programação do II Festival de Teatro Negro da UFMG, ouvimos Carolina, lindamente interpretada pela atriz Cida Moreno, dizer “Fui na sapataria retirar os papéis. Um sapateiro perguntou-me se meu livro é comunista. Respondi que é realista. Ele disse-me que não é aconselhável escrever sobre a realidade”. É por concordamos com Carolina Maria de Jesus, que é sim, importante ser realista, que das inúmeras violências que ainda passam nossos irmãos e irmãs pretas, advindas das mais diferentes formas de racismo presentes em nossa sociedade, talvez seja difícil dizer que concluímos com alegria o processo criativo de *Além do Rio*. Preferimos dizer que foi com muita coragem, força e espírito de luta que nós, professores, técnicos e principalmente as estudantes pretas nos juntamos na montagem de nossa Medeia negra aos inúmeros outros trabalhos criativos em dança, teatro e performance exibidos durante o II Festival de Teatro Negro da UFMG em 2022, para celebrarmos o empretecimento da produção artística realizada nesta universidade, em busca de reforçarmos cada vez mais a importância de um ambiente acadêmico plural e antirracista.

Ainda temos muito que avançar em inúmeras questões, mas cada vez mais esperamos ter mais atitudes antirracistas como a das estudantes brancas que participaram da criação do *Além do Rio* no TU/UFMG, em que na hora da cena, se colocaram literalmente enquanto plateia para reconhecer o protagonismo das estudantes negras como relatamos anteriormente. Num processo muito diferente de outros ocorridos nesta mesma escola, em que episódios de racismo vem sendo denunciados pelas estudantes negras e que remontam a um histórico em que práticas racistas como o *black face* foram utilizadas. Recentemente, os pesquisadores do projeto Presença Negra no TU encontraram em documentos sobre a peça *Ifigênia de Ouro Preto* espetáculo de formatura dirigido pela Haidée Bittencourt em 1979, que uma das tarefas mais difíceis, diz o documento, foi “transformar vários atores brancos em autênticos negros”, afirmação que pode ser verificada quando olhamos para as fotos de arquivo da peça. Temática que será abordada por uma das autoras deste artigo em pós doc. a ser desenvolvido numa colaboração UFBA-UFMG. Acreditamos que estas questões precisam ser cada vez mais abordadas na expectativa de que oxalá, as instituições de ensino brasileiras estejam comprometidas com a constituição de uma educação antirracista.

Referências

CARVALHO, ADELIA APARECIDA DA SILVA. Além do rio- uma Medea na dramaturgia do teatro negro no Brasil. **Urdimento**, v.1, n. 24, p.6-27, 2015.

COELHO, MARIA CECÍLIA DE MIRANDA NOGUEIRA. Medéia, metamorfoses do gênero. **Letras Clássicas** (USP), v.9, 2005.

LIMA, EVANI TAVARES. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 279f. Tese (Doutorado em Artes). UNICAMP, Campinas, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?cod e=000778472&fd=y>>. Acesso em: 3 de janeiro de 2023.

MELO, CIBELE O. R. **Como se viver fosse uma ferida incurável: a recepção de Medeia em Agostinho Olavo**. Trabalho de conclusão de curso (Letras). UFBA, Salvador, 2021.

NASCIMENTO, ABDIAS. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, USP, v.18, n.50, 2004.

NASCIMENTO, ABDIAS. **Carta aberta a Dacar**, Tempo brasileiro, v.4, n.9-10, p.97-106, 1966.

OLAVO, AGOSTINHO. Além do rio. In: NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: TEN, 1961.

SOLANO, ALEXANDRE FRANCISCO. **Além do Rio, a Gota D'Água: o texto teatral de Agostinho Olavo, Além do Rio, Medea (1957), e a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, Gota D'Água (1975)**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2018. <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-22112018-094012/>>.



**15. GT PEDAGOGIA DAS
ARTES CÊNICAS**

JÁ NASCI ARTEIRO: ME FIZ UM ARTISTA-PROFESSOR-ARTISTA

Cícero Alan Pereira Alves¹

RESUMO

O presente trabalho possui o objetivo de compartilhar um recorte da pesquisa de mestrado em andamento com ênfase também na tríade artista-professor-artista no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Acre (UFAC), na linha de pesquisa: Artes Cênicas e Educação. A investigação se dá nas análises, diálogos e problematizações da tríade, construindo assim, narrativas poéticas e conceituais, onde o debate sobre “memória” explorada em Radson Lima Verde (2012) se faz presente, juntamente com a discussão sobre experiências/vivências segundo Jorge Larrosa Bondía (2002 e 2015), que podem complementar o lado profissional e ainda suscitar reverberações nos sujeitos que a utilizam como instrumento de trabalho. Também foi permitido nesse trabalho, a inserção de narrativas metafóricas que foram a ponte para brincadeiras com a escrita. A ideia é transformar a essência da pesquisa pedagógica e artística em ludicidade, poesia. Para isso acontecer, foi necessário rememorar no tempo (sendo realizada uma conversa com minha mãe para que ela revelasse/contasse sobre as vivências do sujeito desta pesquisa e as imaginações da infância), até os dias de hoje, bem como revisitar os trabalhos já realizados como artista e professor por meio de fotografias e vídeos, postagens nas redes sociais e a partir delas, as análises foram realizadas e compartilhadas nesta pesquisa. Com isso, foi refletido também de como essas “histórias” se constituíram um impulso para se construir uma pesquisa acadêmica que atravessa vida íntima e profissional e se caracteriza pelo discurso entre o artístico e o pedagógico.

Palavras-Chave: Artista-Professor-Artista; Memória; Experiência; Professor-Artista.

ABSTRACT

The present work has the objective of sharing a clipping of the master's research in progress with emphasis also on the artist-teacher-artist triad in the Graduate Program in Performing Arts (PPGAC) of the Federal University of Acre (UFAC), in line of research: Performing Arts and Education. The investigation takes place in the analyses, dialogues and problematizations of the triad, thus building poetic and conceptual narratives, where the debate about “memory” explored in Radson Lima Verde (2012) is present, along with the discussion about experiences according to Jorge Larrosa Bondía (2002 and 2015), which can complement the professional side and even raise reverberations in the subjects who use it as a work tool. It was also allowed in this work, the insertion of metaphorical narratives that were the bridge to play with writing. The idea is to transform the essence of pedagogical and artistic research into playfulness, poetry. For this to happen, it was necessary to go back in time (a conversation was held with my mother so that she could reveal/tell about the experiences of the subject of this research and childhood imaginations), until the present day, as well as revisiting the work already done as an artist and teacher through photographs and videos, posts on social networks and from them, the analyzes were carried out and shared in this research. With that, it was also reflected on how these “stories” constituted an impulse to build an academic research that crosses intimate and professional life and is characterized by the discourse between the artistic and the pedagogical.

Keywords: Artist-Teacher-Artist; Memory; Experience; Teacher-Artist.

¹ Mestrando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre-UFAC, Pós-Graduado em Gestão Escolar e Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri-URCA. “Artista e Arte-Educador”. E-mail: capereira2017@outlook.com.

1. Reflexão inicial

Essa pesquisa objetiva compartilhar uma trajetória de um ser que se encontrou com a arte (por meio da dança e do teatro) na infância e prosseguiu, vivenciando a mesma durante toda sua vida se tornando um professor-artista. Propõe caminhar pelas linhas da sutileza nas abordagens conceituais.

No corpo do texto, é narrado as memórias de minha mãe², que conseqüentemente são minhas também. Um estudo que visa olhar para si mesmo e provocar quando diz respeito às questões de memória e o que ela pode suscitar e a problematização da tríade artista-professor-artista no quesito de acesso e encontro dessas duas noções que interligadas no processo artístico e pedagógico se tornam uma só. Escolhi escrever o texto na primeira e terceira pessoa do singular, porque ora irei me apresentar, ora irei contar as memórias como se alguém de fora tivesse contando, um contador de histórias.

Trago relatos, memórias, exemplos e toda narração de minha infância, de quando a arte acessou meu sujeito e me transformou, costurando as memórias com os conceitos de artista, professor-artista, memória, hibridismo e experiência à luz de Denise Pereira Rachel (2014), Gilberto Icle (2012), Ronne Franklim Dias e Raimundo Martins (2019), Radson Lima Verde (2012), José Simões de Almeida Júnior e Ingrid Dormien Koudela (2015), Adriana Pagano e Célia Magalhães (2005) e Jorge Larrosa Bondía (2002).

No corpo do texto, a narração acontece revelando a criança de outrora que já era artista, “arteira” e de como ela se via diante das possibilidades da arte na época de escola no ensino fundamental. Na costura do texto, o ser artista se encontra com o ser professor-artista que logo se torna uma tríade investigativa e problematizadora de um estudo que está sendo investigado no Mestrado em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC da Universidade Federal do Acre-UFAC sob orientação do Professor Dr. Carlos Alberto Ferreira da Silva docente do Programa.

Por fim, é uma pesquisa que propõe um convite a deleites, que serão vivenciados ora de forma intensa, se permitindo aos abraços, ora de forma radical e distante, contestável. Será narrada a minha vida íntima e também momentos artísticos e pedagógicos que me atravessaram no percurso de vida e que são fundamentais aqui neste estudo e durante toda a pesquisa do mestrado que se encontra em andamento.

² Tereza Maria o nome do ser que me gerou e me colocou nesse mundo caótico para ser livre.

2. Apresentando a tríade artista-professor-artista

Ao adentrar nessas possibilidades de ser artista e ser professor, caminho em uma condução leve, poética, sensível, mas também catalisadora, pulsante, que suscitam energias que não permitem estagnar em vias que não podem ser inertes. Tudo começa quando o ser artista invade o sujeito desta pesquisa. Depois toma de conta do seu mundo por completo. O que quero dizer com isso é que a arte foi a primeira coisa que me tocou na infância e com isso, de lá para cá não tem saído mais das minhas jornadas.

Neste momento, uma passagem da memória será narrada. Mãe conta que a coisa mais sensacional para ela era quando eu chegava em casa da escola isso na faixa de uns dez anos de idade, ligava o som em casa e começava a dançar mostrando que já tinha nascido “arteiro” e que a dança era fundamental nas nossas vidas, a dela como apreciadora e a minha como fazedor. Eu notava o êxtase na face dela, feliz, encantada com os giros que dava, com as movimentações realizadas. Diz que na cabeça dela já se passava “esse menino vai ser artista”. Na Obra “*Léxico de Pedagogia do Teatro*” de Ingrid Dormien Koudela e José Simões de Almeida Júnior (2015), trazem o conceito de memória como:

A memória é, enfim, interdisciplinar e indisciplinada, está presente na feitura e compreensão da história, das artes, das representações sociais, dos monumentos e diferentes espaços, dos gestos e falas. Ela é produzida e representada a partir dos interesses e olhares do presente (KOUDELA, JÚNIOR, 2015, p.125).

Com isso, vale ressaltar que as lembranças de outrora são importantes para que pudesse gerar a discussão da tríade já mencionada anteriormente neste estudo. A memória serve de base para que possa além da partilha, da conversa, contribuir com a construção de uma história de sujeitos que passaram, viveram e que ainda contribuem socialmente e historicamente. É importante lembrar que a memória segundo Koudela e Júnior (2015) é o impulso para proporcionar registros dos acontecimentos, seja pelas imagens, por vídeos, fotografias, desenhos, cores, figurinos, e etc. contribui de toda forma, para que possa carimbar momentos.

Então, voltando a narrativa de mãe, foi aí que as coisas começaram a se movimentar no quesito arte e sujeito. Rodava rua acima, rua abaixo em uma comunidade pequena, mas que na época, valorizava qualquer manifestação artística, fosse oriunda da própria comunidade ou da escola, pois eram os polos que manifestavam noites culturais para os

cidadãos “Estivenses”³. Rodava para lá e para cá, porque foi criado um grupo de dança que a princípio havia engendrado na escola, mas depois dominou a comunidade. Mãe conta que era um sucesso, se falasse no “Molekda”⁴, era como falar de um grupo famoso de hoje. Todos sabiam, vibravam para nos ver dançando, coreografando nos palcos.

Essas memórias introduzidas pouco a pouco nesse texto, é para contar que o artista é aquele que vibra muito quando se quer algo. E que memória é um baú de cores, cheiros, sabores, de vibrações que se ouvem e não se ouvem, apenas se sentem. De coisas que são táteis ou não, mas sabemos que podemos pegar, ver, sentir. Outro pensador contribui com o conceito de memória, o pesquisador Radson Lima Verde (2012) traz:

Estudar a memória é trabalhar numa fronteira permanente entre “objetividade e subjetividade”. A memória nos aponta fatos, eventos, percepções, acontecimentos, espaços, instituições e vivências cotidianas que não podem ser negadas, é essencialmente subjetiva. Ela é atemporal e a-histórica. Podemos observar sua presença nas diversas manifestações do inconsciente, seja através da fala, das lembranças, das fantasias, dos sonhos e dos delírios dos sujeitos. A lógica das recordações é o da emoção. É o aspecto subjetivo, o recorte particular em que se misturam épocas, assuntos, sentimentos ligados ao objeto investigado (VERDE, 2012, p.51, 52).

Portanto, a memória possibilita recordar. Quando se recorda, se vive novamente, numa outra esfera, mas ainda assim é possível. Tem-se a oportunidade de sorrir, chorar, contar aquilo que se vive em outrora e resgatar, tornando a narração, uma poesia, que pode ser ouvida, apreciada tomando um café, um chá. A memória faz parte do cérebro, numa caixinha mágica. Quando se quer viver novamente, é permitido o acesso a caixinha através de um portal e uma chave que seria por exemplo uma conversa com perguntas e estas despertarem as lembranças, por objetos, cheiros, comidas, etc. A memória está ligada diretamente a sensibilidade.

Quando se fala que uma criança, crescida em comunidade, na zona rural, é artista ou vai ser, existem olhos duvidosos, pois ser artista para muitos é um lugar distante, de quem mora na “cidade grande” e que só lá existe artista e que esse ganha dinheiro. Morar na zona rural é sinônimo de trabalhar suado, apenas para sobreviver, isso não sou eu quem

³ Quem nasce ou nasceu na Estiva, comunidade/distrito situado na cidade de Santana do Cariri na região do Cariri no interior do Ceará.

⁴ Grupo de dança composto por mim e mais seis amigas na infância. Coreografávamos de tudo, do forró ao funk, do hip hop ao pop, do mpb ao brega. Entrávamos nas salas de ensaio e esquecíamos do mundo lá fora. Era tudo feito com amor, desejo e acima de tudo vontade de mostrar nossos talentos, afinal ali crescia um artista dentro de mim, que foi aflorando e crescendo, caindo e levantando, produzindo e produzindo.

disse, foi minha tia, minha vizinha, o dono da “bodega”⁵ na esquina. Para eles a única condição de ganhar dinheiro, era ir trabalhar na roça ou serviços parecidos.

Então, a criança artista que habitava no sujeito deste estudo, sonhava muito e a criança de outrora era impulsiva, incontestável, amava ler livros, estudar, porque entendia que o estudo era o impulso para ser artista mais na frente e sobreviver com esta profissão. Mas vou contar uma coisa, uma criança ela não pensa em dinheiro, ela quer saber de felicidade. Se algo a faz feliz, não tem porque temer. É fazer e ponto. Uma criança não tem noção da dimensão que é escolher uma profissão, então para não quebrar o seu sonho, deixa-a sonhar, em paz. Ser feliz em paz. Um dia ela saberá que seu sonho pode ser realizado, mas que para isso terá que sofrer, chorar, sorrir, sentir o amargo e o doce de suas escolhas.

Continuei fazendo arte na escola, na comunidade, diz minha mãe. Ela conta que meu grupo de dança ganhou certificados, que cada comemoração, fossem em dia das mães, feriados, dia das crianças, aniversário da escola, o Grupo Molekda sempre recebia convite para se apresentar, fazer abertura de festivais e etc. ela conta emocionada, fazendo de suas memórias, as memórias desse sujeito aprendiz.

Não bastava ter a dança na minha vida, o teatro adentrou de uma forma poética, suave, como um canto de um pássaro, que soa fino, mas profundo, de adentrar no martelo, na bigorna do ouvido e romper qualquer tímpano. Trago essa metáfora num bom sentido. O teatro surge na minha vida de artista dançarino que a partir de então se torna um artista híbrido. Na obra *“Análise crítica do discurso e teorias culturais: hibridismo necessário”* de Adriana Pagano e Célia Magalhães (2005) afirmam:

A noção de hibridismo, segundo During (1999), pode ser entendida como processo de combinação dos produtos culturais com elementos novos para produzir efeitos diferentes em situações diferentes, como um dos conceitos chave para os estudos culturais. Juntamente com outros conceitos, essa noção informa investigações culturais, cuja preocupação principal é com as representações que fazem, dos produtos culturais, os grupos de menor poder, especialmente na articulação de sua identidade (PAGANO; MAGALHÃES, 2005, p.24).

Ou seja, mesclar para que um componha o outro de uma forma que os dois possam trabalhar em conjunto e se ampararem em ambos. Porque o que fica de entendimento é que um artista híbrido, ele possui várias facetas, talentos e realiza todos ao mesmo tempo

⁵ “Pequeno armazém onde se comercializam produtos de primeira necessidade, artigos diversos etc.; venda, comércio” Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/bodega/><. Acesso em 03 de janeiro de 2023 às 20:00.

ou domina todos e as realiza em momentos propícios quando é possível e permitido. Ser híbrido é ser composto de diversidades que ajudam a desempenhar um mesmo trabalho com várias possibilidades, inclusive.

No teatro, comecei a atuar e a dirigir. As peças eram escritas muitas das vezes, por colegas de sala de aula que amavam a dramaturgia⁶. Então, a cada data cívica, era construído um texto dramatúrgico pelas colegas e logo, começávamos a ensaiar para apresentar. Foram anos dançando e atuando com a arte teatral.

O Teatro me ensinou a falar melhor. Lembro que além de falar rápido, gaguejava algumas palavras, com os ensaios, os textos para serem decorados, a construção de personagens (tudo de forma ingênua) me fazia crescer de uma forma espetacular e melhorar a dicção e a articulação das palavras. Não só a mim, mas no meu grupo de artistas, na escola e na comunidade, o teatro alegrava, educava, despertava uma disciplina na gente. Os ensaios, decorar textos, se responsabilizar pelas falas, figurinos, já eram tarefas que nos ensinavam a ter compromisso e responsabilidade não só com a arte teatral, mas na vida de forma geral.

Com essas memórias expostas, minhas e de minha mãe sobre a criança artista que habitava minha casa, sem pudores, com sonhos, desejos a serem saciados, ressalto que nessa fase de vida, a arte ou melhor o artista me cercava de forma poética, mas também intensa, radical e é a partir dessas experiências, que são únicas, como diz Jorge Larrosa Bondia (2002). A experiência nos preenche. Possibilita a coisas. Permite e apresenta-nos aos desafios. As memórias fazem parte da nossa história.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. [...] nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (BONDÍA, 2002, p. 21).

Então, a experiência é algo transformador. Aquele que se permite a vivenciar e se apaixonar ou até mesmo experimentar para estranhar, esse sujeito é a única pessoa que pode, e deve ter propriedade para falar do que se permitiu ou por algum atravessamento

⁶ PATRICE PAVIS afirma:

A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (o u a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos. Seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente (PAVIS, 2008, p. 113).

foi tocado. Esse sujeito é a única pessoa que pode sinalizar algo negativo ou positivo diante de sua vivência. Mesmo estando em um grupo, todos estando conectados pela mesma vivência, a experiência para cada um será diferente, porque ninguém é igual. Nenhuma experiência é sentida de forma igual.

Bondia (2002), fala que as experiências estão cada vez mais raras, nesse sentido é importante valorizar aquelas que possibilitam o crescimento. Doravante, são essas experiências raras e impulsivas que a criança cresce e decide cursar Teatro como formação acadêmica. Mas o que tem numa graduação em Teatro? Como é fazer teatro agora não mais amador e como é ser professor de teatro? Muitas perguntas surgindo e eu me joguei com se joga um corpo na chuva, que se permite a receber pingo por pingo molhado, de braços abertos, girando, girando e dançando. Porque a música encanta e torna a vida mais bonita. Poética.

Ao chegar na graduação⁷, a cada vivência com as disciplinas teórico-práticas⁸, ia tornando meus desejos mais insaciáveis, porque era tão bom, momentos de deleites inexplicáveis. As disciplinas pedagógicas me encantavam, os textos, as leituras eram produtivas, meu empenho era cada vez maior em relação as outras disciplinas. Começo a pensar na possibilidade desse professor caminhar com o artista lado a lado um precisando do outro, ambos se ajudando e produzindo.

O professor inicia sua prática em espaços educativos, tentando unir as duas vias, a pedagógica e a artística, entendendo que uma necessitava da outra e vice-versa. Se configura aí um artista-professor-artista, aquele que já fazia arte (mesmo que de forma ingênua, em outrora), o professor graduando, nas suas pesquisas constantes na academia e nos espaços de trabalho com teatro e o artista que anda lado a lado com ele, dessa vez, já não mais ingênuo.

Ser artista-professor-artista num contexto de formação universitária, depois de vivências ingênuas como artista, requer sabedoria para lidar com um outro momento. Momento este, que agora se depara com uma formação que legitimará a profissão de um sujeito, bem como com a formação de seres que perpassam pelas aulas do professor-artista.

⁷ Cursei Licenciatura em Teatro na Universidade Regional do Cariri-URCA, situada no estado do Ceará, na Região do Cariri, no município de Crato.

⁸ Segue link para informações do curso e disciplinas da matriz curricular. Disponível em: <<http://www.urca.br/portal2/teatro/>>. Acesso em: 23 de janeiro de 2023 às 23:30.

A tríade, é composta por uma responsabilidade gigante pois, o artista não é só o artista, o professor não é só professor. São como espécie de teia que os une e paralelo a essas questões, tornam uma tríade que pode ser competitiva ou não, a depender do sujeito e de suas necessidades. Muitas gerações já se passaram e o que fica, para muitos é que o artista é melhor que o professor. Mas o professor tem a estabilidade financeira (principalmente) que o artista não tem, isso na visão de outros. E agora? Competir? Não competir? Um melhor que o outro? Uni-los? São questões a serem problematizadas agora, sem deixar de lado que o que mais importa nesse estudo, é a discussão do ser artista-professor-artista em um corpo alimentado por prazeres e desafios.

O artista-professor-artista desta pesquisa se uniu, não há competições entre eles, mas de acordo com Denise Pereira Rachel (2014):

(...) ser artista é “melhor” do que ser professor, se encararmos o artista como um ser movido pela inspiração, que deixa a vida levá-lo para o caminho que o prazer indica, sem grandes preocupações; enquanto o professor é idealizado como alguém extremamente sério, de hábitos regrados, dedicado aos estudos e ao ofício, preocupado em manter a compostura, garantir a autoridade, fato que torna sua existência provavelmente mais pesada em relação a essa visão de artista despreocupado e desocupado. Ou ainda, que o artista é um modelo revolucionário e o professor, preocupado com a manutenção do status quo interligada ao seu ofício de ensinar e conseqüentemente enquadrar (a si e aos outros) a regras preestabelecidas, acaba por assumir um modelo reacionário de existência, limitador e homogeneizador, relacionado ao sentido de educar como condicionamento comportamental e transmissão de conteúdos historicamente legitimados por uma versão oficial eurocêntrica, branca, colonizadora e machista. Ao olhar ambas as figuras por essa perspectiva, é possível sugerir que um invejasse o outro em uma oportunidade de confronto, por serem opostos complementares: o artista leve, criativo, desregrado o professor pesado, reflexivo, disciplinado. Talvez aí, nessa brincadeira, entre tipos opostos, apareça a figura do artista/educador, aquele que tem a possibilidade de estar entre um e outro (RACHEL, 2014, p. 30, 31).

Por isso, o artista de outrora me encaminhou para uma nova fase que não se encaixa juízos de valor, bom ou ruim, melhor ou pior, lindo ou feio, mas que o professor que nasceu em mim, precisou está amparado no artista que fui para que consistentemente, pudesse avançar nas ideias, projetos, sonhos e que enxergasse que o professor seria ou estaria novamente conectado ao artista.

Ser professor-artista, é entender que há conexão constante, e que quando um se perder, o outro o encontrará e vice-versa. Segundo o dicionário online, conexão significa “Ligação de uma coisa com outra; união. Relação coerente; em que há lógica, nexos; coerência (...)”⁹, então essa conexão, é desprovida de competição, devendo e tornando a

⁹ Significado disponível em: <<https://www.dicio.com.br/conexao/>>. Acesso em 08 de janeiro de 2023 às 18:45.

tríade mais leve, coerente e focada nas responsabilidades que carrega consigo. Gilberto Icle afirma (2012):

O professor-artista não seria a soma de professor mais artista. Ele seria 100% artista e 100% professor. Não se trata de uma volta à tradição de se aprender arte com um artista. Mas longe de assumir o papel distanciado de quem acompanha o trabalho de seus alunos, ele próprio, deveria produzir, criar no espaço da escola o seu espaço de criação, desenvolver o seu processo poético e fazer participar os estudantes dessa escola (ICLE, 2012 p. 17, 18).

Conclui-se que o professor-artista não é só professor, nem somente artista, é os dois o tempo todo ou quando não pode manifestar os dois diretamente, é mais um que outro, só que deve estar consciente que mesmo tendo essa exigência de um momento ou outro um aparecer mais que outro, mas no seu ofício, exercício diário, as duas funções devem estar interligadas, entendendo que são inseparáveis. Porque ser professor e artista, existe uma necessidade de ser ambos. O professor de teatro jamais será somente professor de teatro. Primeiro, para ser esse profissional ele precisa ter prática em teatro. Como ministrar uma aula sem ter experiência com os elementos básicos da linguagem teatral? Então, tens aí a necessidade de um sujeito ter sua formação para que se crie uma base que alimente a prática do professor de teatro.

Ainda na discussão do conceito de professor-artista, os pesquisadores Ronne Franklim Dias e Raimundo Martins (2019) na sua obra intitulada *“Professor-artista: alguns conceitos e perspectivas baseadas em princípios da cultura visual”*, afirmam que:

O termo ‘professor-artista’ mais do que uma palavra composta é um conceito híbrido que caracteriza uma ideia de profissionais que assumem um duplo papel funcional na interface entre o fazer arte e o fazer pedagógico ou, ainda, entre o saber artístico e o saber ensinar. A opção de usar o termo professor-artista grafado de modo composto, com uso de hífen, diz respeito a uma fusão de funções, diferentemente de grafar um substantivo e um adjetivo, sem hífen. Não cabe utilizar aqui, o vocábulo composto, ou seja, o termo comum (professor) e seu qualificativo (artista), ou vice-versa (...) (DIAS; MARTINS, 2019, p. 120, 121).

Portanto, nessa primeira manifestação de que é feito o professor-artista, os pesquisadores afirmam que um complementa o outro por meio do hibridismo, de funções e fazeres que competem a um e a outro e que podem se unificar. Entende-se que o professor é feito de ensinamentos, aulas para ministrar, conduções a se fazerem, estudos a se realizarem, leituras, planejamentos, reuniões, debates a serem provocados, etc., e o artista feito de arte, de práticas que podem consumir e serem consumidas pelo público, pelo próprio sujeito artista, das tipologias de arte que são e podem ser feitas, praticadas, da

inventividade de ser/estar nos espaços contribuindo com a política, com a cultura, com o olhar poético que pode ser desenvolvido e provocado.

Ou seja, essa citação corrobora com o pensamento de que a união cria sustento. Um termo binômio que se interliga como na citação de Dias e Martins (2019), suscitando reflexões acerca do fazer/pensar/contextualizar. O professor-artista é feito de uma fusão que não compete, se une e se solidariza aos atos de produzir, conhecer, pesquisar, observar, manter, ajustar, inovar, estudar, praticar.

O artista que é inerente ao sujeito desta pesquisa, nasce na formação do licenciando (período de graduação), pois a mesma proporciona o contato com o palco, os elementos do teatro, iluminação, sonoridades, figurinos, maquiagem, direção, encenação, dramaturgia, e etc. Então, o ser artista, convive com a prática na sua formação que possibilita a vivência base, para que possa trabalhar posteriormente. No meu caso, já tinha contato com a arte teatral antes da faculdade, mesmo na condição amadora. Alguns desses elementos supracitados, já tinha experimentado tocar, sentir, usar. O que corroborava cada dia mais a minha escolha pela profissão e pela condição do professor-artista que iria me tornar.

Na condição de professor-artista e por isso me considero assim, pois além da prática pedagógica em sala de aula, trabalhando com a cognição dos alunos, de forma educativa o teatro propõe a criatividade por meio de jogos lúdicos, teatrais, a descoberta e novas visões diante do mundo em que se habita, interação com colegas e o meio em que estão inseridos, propondo, problematizando, questionando, contestando, fazendo, praticando teorias para além das apostilas, ressignificando teorias, despertando a desinibição, a coragem no ato da fala, da expressividade com o corpo, com gestos, ações, movimentos, a maneira como anda, fala, se manifesta.

No lado artístico costumo propor trabalhos em que os alunos se sintam confortáveis para atuarem. Quando falo em atuar, não é somente o resultado cênico para um público, mas durante todo um processo de pesquisa e prática. Costumo aliar a realidade deles as técnicas de interpretação ou de atuação em sala de aula/ensaio durante os encontros.

Por meio de jogos teatrais e vivências técnicas, experimentamos técnicas vocais ampliando a voz, dicção, articulação da fala, a postura corporal, maneiras de se comportar, improvisações por meio de jogos, situações provocadoras, gestos, corporificação de personas que estão além da realidade e do contexto dos alunos, reprodução de cenas icônicas de filmes e novelas, experimentando criação de personagens a partir de

personagens já existentes, proposição de criação de cenas em grupo, individuais, experimentação de técnicas de maquiagens, o corpo cênico na iluminação, tipos de iluminação que se pode usar na cena além da convencional no espaço físico teatral, figurinos diversos, leituras de textos para criação de dramatizações, o corpo na dança a partir de músicas, sonoridades, trabalhando desenvoltura do corpo na cena e no cotidiano.

Além do lado artístico sugerido por mim em sala de aula, tenho experimentado o ser artista para além do meu trabalho como professor de teatro. Em 2022, atuei em dois espetáculos pela Ballare Escola de Artes, situada na cidade de Juazeiro do Norte no Ceará. Em junho estreamos o “Suíte Ballet Coppélia” onde interpretei o Dr. Coppélius, um velho dono de uma fábrica de bonecas, que se apaixona por uma delas, mesmo sabendo que está morta. Ele tenta roubar a vida de outro personagem, para dar vida a boneca, mas descobre que é trapaceado. Um espetáculo de dança-teatro, envolvendo o ballet clássico com a mímica//gestos teatrais propostos por um trabalho corporal intenso em sala de ensaio. No mesmo ano, tive a honra, a convite da escola, para dirigir “Branca de Neve”, um espetáculo também de dança-teatro, contando a história clássica que já conhecemos do baile de apresentação de Branca de Neve à rainha, que provoca inveja na mesma, despertando ira, fúria, onde a mesma é perseguida pela Rainha que logo se disfarça de velha e lhe propõe uma maçã envenenada, provocando um desmaio intenso em Branca de Neve. Além da direção teatral no processo cênico, atuei como sonoplasta, tornando a prática neste trabalho híbrida e desafiadora.

Por fim, ser professor-artista é levar as experiências externas, até mesmo íntimas, como é o caso das minhas vivências na infância, para trabalhos dentro de sala de aula com os alunos. As experiências somam radicalmente com o processo de trabalho com os sujeitos educandos. A experiência como artista fora do espaço de trabalho com meus alunos, despertam desconfortos e outros olhares que ajudam nos trabalhos internos. São olhares que podem agregar nas construções e na condução das montagens e da própria vivência no ambiente educativo. O artista que habita em mim, se manifesta durante as aulas do professor, propondo riscos, desconfortos, caminhos diversos, para entender que arte é intensa, sem limites e provocadora. Que a partir de outras possibilidades, surgem novas visões, novas conduções e que tudo é válido, aceito, desde que venha para somar com a construção de conhecimento durante a vivência do aluno e de todos que o cercam.

3. Reflexão final

Essa pesquisa não visa em hipótese alguma, concluir qualquer estudo e afirmar de forma restrita que os conceitos discutidos aqui, se limitam apenas aos que foram manifestados. Pelo contrário, a ideia desse trabalho, é apontar ideias que possam somar na construção de conceitos e pesquisas acerca principalmente do professor-artista.

A ideia de trazer as memórias de mãe na descrição deste texto, é justamente para corroborar que a experiência, as vivências, são legítimas e contribuíram de forma eficaz para o meu processo de construção de ser humano e professor-artista. A ideia de construir uma tríade que interligue o artista e o professor-artista é conectada a ideia de construção do meu sujeito.

O estudo da tríade ARTISTA-PROFESSOR-ARTISTA me fez enxergar o quanto é possível trazer as nossas histórias para imersão em uma pesquisa que não cessa aqui neste trabalho, ainda continua em andamento, enveredando por cada caminho que é possível para construir ideias consistentes. Portanto, a problematização da tríade e de todos os elementos que foram propostos, é justamente para caracterizar um texto leve, poético, mas também cheio de reflexões que devem ser levadas adiante, nos processos de investigação, de contestações, na identificação ou no distanciamento na forma como foi conduzida cada palavra.

A memória é parte inerente deste texto, pois ele só foi possível graças as lembranças, ao bom café tomado a cada conversa com mãe. Cada lembrança caracteriza uma possibilidade de texto, de caminho que poderá ser levado em consideração em relação ao meu processo de construção de sujeito, humano, profissional na vertente artística e pedagógica.

Referências

BONDÍA, JORGE LARROSA. Notas sobre a experiência e o saber de Experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi -Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Lingüística. **Revista Brasileira de Educação**. Jan/Fev/Mar/Abr 2002 Nº 19, p.20 a 28.

DIAS, RONNE FRANKLIM. MARTINS, Raimundo. Professor-artista: alguns conceitos e perspectivas baseadas em princípios da cultura visual. **Revista Digital do LAV – Santa Maria – v.12, n.2, p.118-132, 2019.**

GILBERTO. **Pedagogia da arte: entre-lugares da escola**. Volume 2-Porto Alegre: Editora UFRGS,2012.

JÚNIOR, JOSÉ SIMÕES DE ALMEIDA; KOUDELA, INGRID DORMIEN. **Léxico de pedagogia do teatro**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

PAGANO, ADRIANA. MAGALHÃES, Célia. Análise crítica do discurso e teorias culturais: hibridismo necessário. **DELTA**, 21: Especial, 2005 (21-43).

PAVIS, PATRICE. **A análise dos espetáculos**. Editora Perspectiva: São Paulo, 2003.

RACHEL, DENISE PEREIRA. **Adote o artista, não deixe ele virar professor**: reflexões em torno do híbrido professor-performer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

VERDE, RADSON LIMA VILA. **Memória educativa**: marcas da subjetividade discente. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação, Brasília – DF, 2012.

OS CINCO CÍRCULOS: MEDIAÇÕES, DIÁLOGOS E REORIENTAÇÕES

Abenilson Jatahy Bessa¹

RESUMO

Disponibilizo um diálogo entre uma pesquisa na área da Pedagogia Teatral, resultante de estudos, práticas e reflexões contínuas que geraram uma linha metodológica de preparação corporal de alunos-atores, nos moldes orientais; meu objeto de pesquisa nos últimos seis anos, que será aprofundado nas questões energéticas e subjetivas durante o mestrado com os conceitos da mediação cultural. Percebendo que este viés, mesmo não resolvendo alguns dos seus questionamentos, possibilita uma direção para a pouca abordagem em ambiente acadêmico ou técnico, acerca destas tradições teatrais, que existem há milênios. Desta forma, este texto objetivou elucidar as práticas que ocorrem nos últimos anos nos espaços acadêmicos, bem como trazer a pesquisa sobre preparação corporal em conjunto com a mediação cultural para gerar melhor diálogo entre as partes proporcionadas. Apresentando um breve contexto quanto ao processo em desenvolvimento e as pesquisas realizadas em salas de aulas de ambientes acadêmicos e profissionalizantes, expondo assim pontos plausíveis da pesquisa em andamento. Para isto, proponho uma revisão à pesquisa de natureza básica, abordagem exploratória, com um procedimento tanto bibliográfico, documental como participativo, tendo por base a reanálise qualitativa da criação de processos que foram facilitados entre 2013 e 2019 bem como construindo pontes entre autores do ocidente e do oriente.

Palavras-Chaves: Cinco Círculos; Mediação Cultural; Pesquisa-Criação; Preparação Corporal; Teatro Oriental.

ABSTRACT

I provide a dialogue between research in the area of Theater Pedagogy, resulting from studies, practices and continuous reflections that generated a methodological line of corporal preparation of student-actors, in the eastern molds; my object of research in the last six years, which will be deepened in energetic and subjective issues during the master's degree with the concepts of cultural mediation. Noticing that this bias, even if it does not solve some of its questions, allows a direction for the little approach in an academic or technical environment, about these theatrical traditions, which have existed for millennia. In this way, this text aimed to elucidate the practices that have occurred in recent years in academic spaces, as well as to bring research on body preparation together with cultural mediation to generate a better dialogue between the parties provided. Presenting a brief context regarding the process under development and the research carried out in classrooms of academic and professional environments, thus exposing plausible points of research in progress. For this, I propose a research review of a basic nature, exploratory approach, with a bibliographic, documentary and participatory procedure, based on the qualitative reanalysis of the creation of processes that were facilitated between 2013 and 2019, as well as building bridges between western authors and from the east.

Keywords: Five Circles; Cultural Mediation; Research-Creation; Body Preparation; Oriental Theater.

¹ Pesquisador, diretor, encenador, ator e performer. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC da Universidade Federal do Maranhão- UFMA, orientado pelo Prof. Dr. Jurandir Eduardo Pereira Junior. Graduado em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão. Coordena o grupo Akasha Experimentos Artísticos onde dialogam-se inúmeras linguagens com as artes cênicas em performance e poesia visual.

1. Introdução

Meu primeiro contato com o teatro foi há muito tempo, em um palco de três por dois metros e meio, da peça não recordo o nome, mas esta contava a história de um menino que vagava por vários reinos em busca da mãe, uma deusa que por vários motivos resolvera ir embora. O público em sua maioria formado por agricultores, granjeiros e pescadores era muito alegre e cortês, a tudo observava com atenção. Foi meu primeiro passeio a uma vila de colonos na zona rural da cidade, primeiro de vários e a bem da verdade confesso não ter prestado muita atenção ao que era mostrado, na época os interesses eram outros. Hoje algumas cores de faixa depois, afirmo sem medo de errar, que a história estava sendo escrita e com muito esforço, alguns poucos tentam resgatar.

Certo professor disse há algum tempo que o teatro precisava ser tratado com rigor, e rigor científico..., mas como mensurar, quantificar o que é efêmero? Pesquisas, protocolos, artigos e críticas...Vamos estudar o passado e sempre idealizá-lo como o texto de Tchekhov? Em um mundo tão cheio de estímulos voláteis e relações líquidas costuradas pela perplexidade, faz sentido esse debruçar? Em um passado remoto, homens eram treinados como guerreiros, educados como sacerdotes e no palco tornavam-se deuses.

O objeto deste estudo nos últimos seis anos; a busca por recursos de teatro oriental na preparação corporal de atores perpassou por inúmeras questões; quantos de nós que estudam teatro podem afirmar ter visto um espetáculo de texto ou dança feito por esses vizinhos que insistem em permanecer em silêncio ou quando buscamos por mais conhecimentos acerca do assunto é necessário que viajemos para outro centro ou país, além da inegável importância desses recursos para o trabalho do ator no desempenho do preparo corporal e criação de cenas?

Além de estabelecer um diálogo comparativo entre o Curso de Licenciatura em Teatro - UFMA e o Curso Técnico de Formação de Atores do Centro de Artes Cênicas do Maranhão – CACEM, nestes aspectos. Nos últimos seis anos de pesquisas frequentes junto aos alunos recém-chegados aos referidos cursos pôde se perceber que: os alunos do CACEM possuem maior disponibilidade para a prática, além de estrutura, recursos mais acessíveis, ao passo que o perfil acadêmico se ajusta a moldes mais teóricos. Percebeu-se que este corpo teórico, pouca motivação e sedentarismo desmotivaram acadêmicos por inúmeras vezes a permanecerem no processo. Além da comprovação durante os expe-

rimentos práticos, que os alunos com um trabalho corporal expressivo normalmente vêm da dança e que a prática frequente de exercícios físicos embora proporcione uma série de benefícios, não garante bons resultados em cena.

Ademais, esta pesquisa não tem por objetivo tornar-se um cânone, pois qualquer um pode, partindo de uma série de referências, sugerir um método que corresponde às suas expectativas, neste caso, alguns aspectos que definem a singularidade dessa proposta.

Para isto, foi proposto uma pesquisa de natureza básica, abordagem exploratória, com um procedimento tanto bibliográfico, documental como participativo, tendo por base análise quantitativa de questionário e qualitativa da criação de processos que foram facilitados entre 2013 e 2019.

No arcabouço teórico vários alinhos entre oriente e ocidente foram necessários: Almir Ribeiro (1999; 2013), Antonin Artaud (2006), Eugênio Barba (1994), Jerzy Grotowski (2011), Peter Brook (2016) e Vsevolod Meyerhold (1977). Assim, estes autores, dos quais me cerco, invariavelmente, bebem na fonte das mais variadas culturas do oriente e foram criteriosamente escolhidos por alinhos ao discurso acadêmico de teorias teatrais em diálogo aos estudos *decoloniais*, tendo sua sincronicidade aos pensamentos de Lîla Bisiaux (2018).

Como resultado das pesquisas documentais e entrevistas com dois dos imigrantes mais antigos da colônia, os senhores Masato Senda e Kiyoshi Yamada, no ano de 2019, foi redescoberto um teatro voltado para educação dos descendentes; no questionário aplicado aos alunos da licenciatura em teatro e do curso técnico, embora tenha se percebido o hábito de preparação corporal, notou-se também o desconhecimento de ambos os públicos acerca dos inúmeros benefícios deste processo; na prática teatral, como resultado, tivemos o primeiro espetáculo em moldes *Noh* no Maranhão, *O Nobre* (2019), apresentado no teatro Alcione Nazaré, em dois momentos distintos, como finalização da disciplina Interpretação II dos alunos do segundo período e atração do Centro de Artes Cênicas do Maranhão – CACEM durante o Festival Estudantil de Teatro no referido ano.

O diferencial, desta pesquisa, foi os aspectos holísticos que dialogam, *rizomaticamente*, inúmeros recursos na preparação do ator, como indica Raquel Gouvêa (2012); bem como, o conceito e a prática da percepção e direcionamento de energia; os sentidos revistos na forma de perceber o meio; a sincronicidade entre a proposta do processo e as práticas dos antigos; o despertar do hábito de prontidão corporal no aluno explorando os cinco elementos cósmicos: Terra, fogo, água, ar e vazio.

Neste artigo abordarei os aspectos das pesquisas retratadas em palestras do Seminário Franco-Brasileiro de Pesquisa-Criação, ocorrido no final do mês de novembro e início do mês de dezembro de 2021, onde pudemos constatar uma vasta gama de informações que rodeiam a pesquisa em teatro. Abrangendo-a na sua variedade a interdisciplinaridade (LESAGE, 2016) e a pesquisa-criação (LOSCO-LENA et al 2017 apud FROLOVA et al 2018), assim como, a interartiscidade (LESAGE, 2016) e a mediação cultural (WENDELL, 2010) com o processo de construção desta pesquisa, no quesito da preparação corporal, que foi gradual e cumulativo, partindo da cooptação do público através da divulgação da proposta por meio do diagnóstico inicial de cada período letivo, oferecendo oficinas com a prática do método dos Cinco Círculos (BESSA, 2020) aliados a comunicações em eventos acadêmicos e palestra no CACEM, os últimos realizados durante estágio acadêmico.

De tal modo, foi articulado ao conceito de mediação a vivência prática durante esse período, em que foram facilitados uma série de recursos teóricos e práticos em diferentes graus de domínio e dificuldade, em sala de prática do CACEM, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, da Universidade Federal do Pará – UFPA, e do Centro de Cultura Popular Odylo Costa Filho – CCPOCF, além de práticas efetuadas nos espaços de imersão a saber: Espigão Costeiro, Parque do Rangedor, Praia do Calhau e Parque Botânico da Vale, todos nesta capital.

2. Abordagens e Aspectos da Pesquisa-Criação

Como grata surpresa, foram compartilhados inúmeros relatos sobre a pesquisa-criação por parte de inúmeros estudiosos do tema, das formas como são conduzidas especialmente no Quebec - Canadá e em Lyon - França, como tem se desenvolvido de maneira que mesmo em meio a disputas acadêmicas existentes, permanece a formar novos paradigmas.

Foram abordados diversos aspectos desse processo. Segundo Mireille Losco-Lena (informação oral, Seminário Franco-Brasileiro, 2021), o primeiro dizia respeito à pesquisa enquanto criar e teorizar a prática. Neste aspecto é importante que os resultados obtidos através da pesquisa sejam passíveis de reprodução. É necessário gerar e reproduzir resultados para que estes gerem reflexões. O segundo aspecto abordado é o da interdisci-

plinaridade como um espaço de experimentação. Este aspecto não necessariamente precisa gerar resultados válidos. O que gera conflitos uma vez que se consideraria que artistas fazem criação e acadêmicos fazem pesquisa, o que tornaria somente acadêmicos “reais” pesquisadores.

É importante ressaltar que existem Escolas Superiores de Teatro, como a ENSATT – École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre – Lyon - França, e as universidades que se ocupam dos aspectos das pesquisas e das ciências “duras”. Porém quando se fala em pesquisa-criação não se pode desconsiderar a experiência do artista que esteve em processo, e criando durante suas buscas. Sobre isto, Marie-Christine Lesage (2016) diz que pesquisa-criação é diferente da criação artística, pois os resultados vão além do desenvolvimento pessoal do artista e para um contexto mais amplo. A academia não permite que os protocolos usados por nós, enquanto artistas e estudantes de teatro sejam usados para validar a pesquisa. Para eles, validá-las requer uma apresentação de resultados formais e que sejam reproduzíveis, uma vez que a academia preza por construções plausíveis.

A terceira forma abordada afirma que a arte poderia contribuir de sua maneira para a construção do conhecimento nas ciências humanas. Como foi afirmado acima, seria necessário um ponto de vista científico para validar a criação artística. Mireille Losco-Lena citando Carole Talon-Hugon (informação oral, Seminário Franco-Brasileiro, 2021) afirma, que a pesquisa-criação colocaria em risco as ciências humanas ao criar formas pouco rigorosas e pouco científicas. Ao citar o sociólogo Jean-Paul Fourmentraux (2011 *apud* FROLOVA et al 2018, p. 261) Mireille Losco-lena alerta sobre o risco maior e frequente da superavaliação do que é reconhecido como acadêmico em detrimento do que é julgado como colaboração desigual no caso de equipes interdisciplinares de criação em que: “o que é reconhecido simetricamente é a pesquisa do cientista da computação e não a do artista”.

Ao voltarmos ao segundo aspecto da pesquisa-criação encontramos a interdisciplinaridade, que pode auxiliar a gerar novas formas de criação, ao tentar dialogar com outras disciplinas e ciências presentes no meio. A partir deste termo desenvolveu-se a interartidade, termo cunhado por Patrice Pavis (2001) para designar o encontro de várias artes da representação e da performance teatral.

Dentro do processo da interdisciplinaridade, esta é convidada como uma resolvedora de conflitos que não podem ser pensados somente através de uma única perspectiva e a evitar a hiperespecialização em determinado assunto ou disciplina uma vez que isto é

possível e este não é seu objetivo. Ela é tida como transgressora e indisciplinada, um necessário embaralhar do sistema, em que “‘agitação no sistema’ necessária, alinhando-o com um esforço dinâmico de mudança que perturba a continuidade e a rotina.” (SALTER; HEARN, 1996 *apud* LESAGE, 2016, p.19).

Após, o termo interartista entra em cena para auxiliar a ideia de que é possível gerar essas relações com as outras disciplinas presentes no campo da arte e da cena. Ela sugere que o interartista tenha relações de busca entre várias práticas, reunindo investigadores de diferentes linguagens, podendo assim gerar uma multiplicidade de formas performativas e representativas, gerando assim formas de conhecimento que permitem ao artista maiores interações com os objetos e assuntos a ele apresentados.

Ao partirmos deste objeto, entramos na mediação cultural que busca a facilitação do acesso ao teatro como forma de se fazer presente aos que, por pura curiosidade ou desprovidos, se permitem adentrar o teatro, conhecer seu interior e suas facetas.

3. Há Mediação Cultural nos Cinco Círculos?

A mediação cultural tem, segundo WENDELL (2010), *École supérieure de Théâtre da Université du Québec à Montréal – UQAM*, o poder de gerar vínculos entre o público e o espetáculo/artista envolvidos no fazer teatral. Ele divide a mediação em três partes e aponta como estas se complementam para a realização de um processo efetivo que ajude a comportar da melhor forma possível a realização da mediação. A primeira etapa é classificada como sensibilização. Ações realizadas dias ou meses antes da apresentação para sensibilização do público. A segunda etapa é a apropriação. Como o público vai trazer os signos que foram aprendidos na mediação anterior ao espetáculo. E após, a reverberação. Como aquele espetáculo/oficina reverbera após dias ou meses de apresentação e os impactos que as ações do antes e durante tiveram nas relações entre o público e o teatro.

Na dinâmica da mediação, aliada à processos qualitativos, analisam-se os dados, criam-se estratégias artístico – pedagógicas, bem como documentos usados no registro dessas informações. Os processos geralmente são colaborativos.

Dentro dos Cinco Círculos (BESSA, 2020), o processo de mediação cultural é iniciado no momento de realização da primeira pesquisa e permanece em andamento

durante toda a proposta, tendo em vista que é um procedimento contínuo e cumulativo, os alunos atores revisitam constantemente os conceitos e práticas.

Durante os últimos anos, mais de 300 alunos das duas realidades responderam às pesquisas aplicadas e pouco mais de 30 concluíram o minicurso. Nestes foi constatada considerável melhora respiratória, condições físicas para o espetáculo e as práticas cotidianas. Ressaltando-se no espetáculo *Nobre* apresentado no ano de 2019, o elenco preparado corporalmente, teve a oportunidade de perceber seus efeitos em cena, além dos relatos dos alunos atores após o espetáculo.

Ao abordar a pesquisa em teatro oriental e a preparação corporal para atores, chamo atenção para o aspecto da mediação cultural que é realizada durante o processo. Quando falo em mediação cultural em contexto de pesquisa, levo em consideração não apenas os aspectos quantitativos, mas o qualitativo.

No ano de 1986, então com catorze anos tive a experiência de assistir uma apresentação de teatro durante uma programação da comunidade nipônica no município de Paço do Lumiar - MA, e embora isto possa surpreender alguns, este evento repetiu-se com frequência por muito tempo. Tenho estreitos laços com alguns membros da comunidade e é importante frisar que se manteve um calendário de eventos locais onde certas manifestações eram constantemente apresentadas, e foi impossível não se fascinar e aprender alguns de seus inúmeros elementos que ainda me parecem um excelente objeto de estudo.

Na condição de aluno do Curso de Licenciatura em Teatro tive a oportunidade de estudar certos aspectos deste fazer teatral em apenas dois momentos distintos: - o assunto foi explorado a nível de seminário e em outro momento, quando fora facilitado em workshop de Dança *Butoh* pela II Semana de Teatro do Maranhão. O que não me satisfaz.

Outro ponto fundamental da pesquisa, nasceu da impressão de total despreparo corporal na maioria dos alunos que me cercavam no ambiente acadêmico e profissional; estes, só tinham trabalho corporal para tal personagem e ou apresentação, quando era necessário. Logo, o objeto de interesse e estudo da primeira pesquisa se voltou cada vez mais para a preparação corporal destes alunos-atores, que pretendo reaplicar em uma nova mostra.

Esta impressão se tornou uma inquietação acadêmica sobre o corpo do ator em 2013 durante a disciplina Métodos de Pesquisa em Teatro, onde buscou-se averiguar a

temática da preparação corporal para o teatro. Saber se havia preparo ou falta de preparo corporal e o porquê era a problemática central de minhas inquietações; ainda vívidas.

Inquieto pelo desejo em pesquisar recursos do teatro oriental, a realidade do curso incomodou sobremaneira; pelo motivo, do autor deste projeto ter um trabalho corporal calcado nas artes marciais desde a infância e ter assimilado conceitos próprios da cultura oriental onde estes não dissociam o corpo - pessoal e profissional- para a vida e para a arte. O que me permitiu uma série de questionamentos, pois não dispomos de um sistema de exercícios que contemplem os inúmeros aspectos da prática teatral.

A pesquisa realizada em salas de aula, tanto no ambiente acadêmico, quanto profissionalizante, gera muita surpresa e curiosidade nos alunos e durante essa experiência foi possível realinhar aspectos indispensáveis na formação do ator, além de traduzir as condições em que se encontra o estudante de teatro e como ele pode ser condicionado ao melhor preparo dentro e fora dos palcos. A interpretação da pesquisa é um ponto importante para a continuidade do processo em que se desenvolve toda a abordagem para a preparação de cada aula em execução.

É importante observar que na mediação cultural, segundo WENDELL (2010), é necessário o pesquisador-mediador, trabalhando com processos qualitativos, analisar os dados e como, enquanto mediador, criar estratégias artístico – pedagógicas que passam pelo antes, durante e depois do estabelecimento dos processos e quais documentos serão usados no registro dessas informações. Dentro do contexto dos Cinco Círculos (BESSA, 2020), todo o processo é documentado de várias formas para que nada se furte à análise.

4. Mediando Culturas Cênicas Orientais

A denominação do processo “Cinco Círculos” (BESSA, 2020) fora devidamente apropriada das culturas hindu e japonesa onde cada círculo representa um elemento da natureza e a estes são atribuídas determinadas particularidades, sendo que cada uma delas abrange uma série de noções indispensáveis ao trabalho de construção de um corpo pronto para a ação.

Ao facilitar o processo, torna-se necessário conhecer o futuro aluno, utilizando-se para isso da pesquisa diagnóstica, fichas de anamnese e mapa astrológico de cada um, após o estabelecimento definitivo dos participantes, para que estes, melhor se ajustem, ao

círculo energético construído no decorrer dos encontros. Neste ponto, iniciam-se as trocas de energia e o desenvolvimento das atividades propostas, que compreendem a assimilação do contexto histórico e filosófico através de material bibliográfico e audiovisual disponível em rede.

A facilitação do processo é iniciada com a contextualização da pesquisa realizada em sala e trazida novamente para dentro do ambiente de aula. Aqui se trabalha a imersão do aluno nos espaços pesquisados. A história e o porquê dessa curiosidade acadêmica são apresentados a cada aluno e suas dúvidas e curiosidades são sanadas no todo ou por partes.

As práticas são realizadas em elementos, níveis e em cada um são propostos de novos estímulos, de forma que, cada estímulo compreenda o domínio de atividades distintas e essenciais. Dentro do domínio gradual das frases respiratórias do *pranayana*, *asanas* e meditação, são propostos inúmeros recursos em diferentes etapas, dentro de um processo dinâmico e cumulativo; conforme observado por Sônia Azevedo (2004, p.92-94): “Respiração e posturas: os *asanas* devem combinar-se com a respiração, retenção da respiração, ora com pulmões cheios (nível máximo de prana no organismo) e respiração suspensa (pulmões vazios)”. Esta apropriação é essencial para a obtenção das habilidades que farão o diferencial na formação e preparo do aluno. Há inclusive relatos quanto a percepção e assimilação dos estímulos que os atravessam, bem como, as ilimitadas formas de emprego destes, em situações cotidianas e cada um deles é cuidadosamente facilitado de maneira que ocorra harmoniosa e personalizadas, tendo em vista a proximidade com o aluno, outro diferencial da proposta. Um aspecto notório, é a interação entre alunos que ocorre de forma apropriada, partindo de critérios astrológicos, que permitem equilibrar energias e ímpetos e torna-se possível perceber seu desenvolvimento.

A habilidade em reconhecer nuances sensoriais cotidianas ou não, partindo dos estímulos facilitados em cada elemento, permitem paulatinamente que o aluno perceba o que lhe cerca de forma mais intensa. Bem como, os aportes associados a cada elemento e sentido trabalhado, importantíssimos no desenvolvimento da força, equilíbrio e concentração, em cada um destes aportes é apresentada uma bibliografia justificando sua utilização no processo. Faz se importante salientar, que, segundo RIBEIRO (1999) o constante treinamento dos atores, no tradicional teatro indiano, é o mesmo dispensado aos guerreiros que aprimoram suas habilidades com armas e diferentes instrumentos musicais e sonoros, partindo da premissa de que tudo é som e que tais práticas fortalecem corpos e

mentes. De forma similar, os atores japoneses, iniciam muito cedo os seus estudos, treinamentos e ensaios; passando a vida inteira em treino constante, sem deles se afastar.

Cada elemento, possui uma especificidade trabalhada, bem como, uma relação com um dos sentidos e aportes, desta forma temos:

Terra, aquisição de conhecimentos indispensáveis ao aluno em recursos teóricos e práticos; sentido explorado - olfato; aporte - bastão filipino em 6 movimentos básicos, que visam o tônus muscular e o ritmo. **Água**, desenvolvimento da fluidez em cena, flexibilidade, improvisação, o ponto de concentração e os deslocamentos no palco; sentido explorado – paladar; aporte - bastão japonês em 14 movimentos, que visam o desenvolvimento da noção do centro de gravidade, lateralidade, visão periférica e coordenação dos membros inferiores. **Fogo**, são trabalhados o volume corporal, a presença em cena, os exercícios de modulação de energia entre os atores, o ímpeto e a apropriação dos recursos aprendidos anteriormente; sentido explorado – visão; aporte - machado indígena, tendo por objetivo a obtenção de noção de distância, condenação dos membros superiores e força. **Ar**, são exploradas as técnicas de elaboração texto-corpo, áreas de ressonância, utilização de inúmeros recursos sonoros em experimentações de ritmo e musicalidade; sentido explorado – tato; aporte - arco e flecha, onde são trabalhados o controle da respiração, concentração, o equilíbrio emocional, bem como, a apropriação do ator ao aporte e ao espírito guerreiro da cultura indígena local. **Vazio**, neste elemento, sintetizam-se os conhecimentos apreendidos e explorados nos círculos anteriores, para a construção do trabalho teatral; sentido – audição; aporte – todos os recursos anteriores, onde se aprende o que é ouvido, percebendo-se a importância do facilitador, de outros que o precederam a perpetuação destes conhecimentos em instruções ou inferências.

Esta proposta de método de preparação para a cena, por mim elaborada e aplicada a dois distintos grupos de alunos atores, a partir de um plano que visa resultados práticos e sua organização, foi feita em etapas. A captação de um público-alvo, a identificação de padrões e a aplicação do processo, desta forma, ao final de cada encontro, era proposto compartilhamento de informações e discussões que geravam reflexões no círculo de alunos. Esse processo de mediação cultural, permitiu que fossem viabilizados uma gama de conhecimentos acerca destas culturas, ao mesmo tempo tão próximos e tão distantes, bem como, conhecimentos outros, frutos do diálogo entre o saber tradicional e o estudo, e a devida apropriação do discurso acadêmico, abandonando pensamentos engessados e estanques.

Durante o período de uma vida, tendo conhecido e me aproximado de inúmeras culturas advindas do Oriente, observado, apreendido muitos dos seus conhecimentos e retransmitindo muitos dos seus valores, como em 1996 por ocasião da comemoração do centenário do fundador do movimento Hare Krishna estive em Salvador com várias centenas de pessoas, e algumas delas eram hindus: pelo meu interesse em artes marciais, fui apresentado ao Sr. *Acyuta Nandana* e por mais de vinte dias, estudando a ciência do *yoga* e *ayurveda*, tive a oportunidade de reaprender muito sobre a importância do respirar, alinhos dos *chakras*, percepção e canalização de energia com auxílio de *mudras*, prática de meditação associada a entoação de mantras “poderíamos dizer que, como os mantras nas tradições orientais, eles agem sobre os centros energéticos a partir de vibrações sonoras, modulando assim a função orgânica” (GIOVE, 1993, p. 7 *apud* BISIAUX, 2018, p. 657), além dos rudimentos de uma arte marcial com bastões que ele havia apreendido quando era um jovem ator no *gurukulam* (RIBEIRO, 2013) onde ele morava! Seu português era bem melhor que meu inglês e passamos a trocar correspondências, cartões postais, livros e algumas revistas. Dada as devidas proporções, novas e constantes pesquisas estão sendo realizadas para obter maior compreensão acerca do objeto em pesquisa, pretendendo proporcionar contribuições ao processo de formação de atores, bem como, de obter melhores e mensuráveis resultados na conclusão do mestrado.

5. Considerações Finais

Em 2020, após concluir a graduação, pretendia viajar à Índia, tendo inclusive, articulado minha permanência em dois *gurukulams* distintos, um de teatro tradicional *kathakali* e outro de artes marciais *kalaripayattu*, onde o objetivo principal era auferir conhecimentos e amadurecer minhas pesquisas.

Com a pandemia, porém, os planos de viagem foram adiados e momentaneamente postergados com o aparecimento da variante indiana, desta forma, a entrada no curso de mestrado em artes cênicas “calhou” com a continuidade dos estudos e a real necessidade em por inúmeros aspectos da pesquisa uma vez mais a prova.

O professor, Jacó Guinsburg, em um discurso de boas-vindas, aos alunos da USP, em tempos idos, postulou a necessidade do rigor acadêmico ao estudo das artes cênicas, na época consideradas como “efêmeras”.

A prática da pesquisa-criação corrobora esse rigor, além de suscitar de forma dinâmica novos encaminhamentos ao fazer teatral e demais hibridismos, bem como, toda a sorte de relações de busca entre várias práticas, a parceria de pesquisadores de diferentes linguagens, gerando formas de conhecimento e Interações com objetos e assuntos a ele propostos.

De outra parte, a mediação cultural, permite dentro do processo dos cinco círculos, além de facilitar os recursos indispensáveis à formação do ator, o acesso a uma série de recursos outros, que dialogam entre si, tradição, mística e ciência. Os dois aspectos explorados no Seminário Franco-Brasileiro estimulam a curiosidade e permitem um novo vislumbre a pesquisa, onde processos inovadores atravessam seu facilitador e o público-alvo, bem como, nos oferecem subsídios que nos brindam com a certeza de que invariavelmente tudo está conectado.

Referências

RIBEIRO, ALMIR. **Kathakali, Uma Introdução ao Teatro e ao Sagrado da Índia**. Rio de Janeiro: Mark print, 1999.

ARTAUD, ANTONIN. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo, Martins Fontes. 3ª Edição. 2006.

AZEVEDO, SÔNIA. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARBA, EUGÊNIO. **A Canoa de Papel: Tratado da Antropologia teatral**. Editora Hucitec, São Paulo, 1994.

BESSA, ABENILSON. **Os Cinco Círculos: elementos e energias na preparação corporal de atores**. Monografia (Licenciatura em Teatro) – Centro de Ciências Humanas-CCH, Universidade Federal do Maranhão – UFMA, São Luís, 2020.

BISIAUX, LÎLÂ. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial **Rev. Bras. Estud. Presença**, v.8, n.4, p.644-664, 2018.

BROOK, PETER. **O Espaço Vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

FOURMENTRAUX, JEAN-PAUL. Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique. Paris: Hermann, 2011. In: FROLOVA, Tatiana; PICK, Yuval; TOURNIER, Henri; ARDENNE, Paul. **O Carácter Complementar Da Investigação Académica E Artística**., Transmettre Éditions de l'Attribut " Culture & Société ", p. 239 a 261, 2018. Disponível em: <<https://www.cairn.info/transmettre---page-239.htm>>.

GOUVÊA, RAQUEL. O corpo do improvisador. **Urdimento**, v.02, n.19, p.81-89, 2012.

GROTOWSKI, JERZY. **Para um teatro pobre**. Trad. Ivan Chagas - 2ª edição – Teatro Brasília: Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

LESAGE, MARIA-CHRISTINE. Artes vivas e interdisciplinaridade: interartisticismo em jogo. Práticas Interdisciplinares: Processo Criativo. **L'Annuaire théâtral**, (60), p. 13-25, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1050919ar>.

LOSCO-LENA, MIREILLE; TOUZÉ, LOÏC; COURCHAY, MAURICE. Complementaridade de pontos de vista entre a investigação acadêmica e artística. Pont Supérieur de Nantes, Universidade de Rennes e Universidade de Lion, jan. 2017. In: FROLOVA, Tatiana; PICK, Yuval; TOURNIER, Henri; ARDENNE, Paul. **O Carácter Complementar Da Investigação Académica E Artística.**, Transmettre Éditions de l'Attribut "Culture & Société", p. 239 a 261, 2018. Disponível em: <<https://www.cairn.info/transmettre---page-239.htm>>.

LOSCO-LENA, MIREILLE. **Palestra 1 – Seminário Franco Brasileiro de Pesquisa Criação em Artes Cênicas**. PPGAC/UFMA, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/s1_QOzKxNEU>.

MEYERHOLD, VSEVELOD. **Teoria Teatral**. Madrid: Fundamentos, 1977.

SANTANA, IVANI. **Dança na cultura digital [online]**. Salvador: EDUFBA, 2006. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>.

PAVIS, PATRICE. **Les études théâtrales et l'interdisciplinarité**. L'Annuaire théâtral, n. 29, Méthodes en question, p.13-27, 2001.

RIBEIRO, ALMIR. **Kathakali**: uma Introdução ao Teatro e ao Sagrado da Índia. Rio de Janeiro: Mark print, 1999.

_____. Deuses e marionetes: Kathakali, teatro dança clássico da Índia e seus delicados diálogos. **Sala Preta**, v.13, n.1, p.83-110, 2013.

SALTER, LIORA; HEARN, ALISON. **Outside the lines**: issues in interdisciplinary research. Montreal: McGill-Queen's University Press, p.212, 1996. In: LESAGE, Maria-Christine. *Artes vivas e interdisciplinaridade: interartisticismo em jogo*. Práticas Interdisciplinares: Processo Criativo. L'Annuaire théâtral, (60), p. 13-25, 2016.

WENDELL, NEY. A Mediação Teatral Como Experiência Estético-Educativa. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. v.7, ano VII, n.3, 2010. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>.

ARTE EDUCAÇÃO EM REDE: ENCONTROS ENTRE PESQUISAS

Carmina Mendes André¹
Fernando Bueno Catelan²
Maiquel Cristian Reichert³
Nathália Pallos Imbrizi⁴

RESUMO

Este ensaio é fruto dos estudos de quatro docentes de artes, ao olharem para o mesmo foco de interesse, qual seja, o processo de produção do conhecimento dentro da sala de aula, com aproximações e distanciamentos entre si, com o intuito de compartilhar e ampliar o sentido do fazer docente, no ensino das artes. A aposta se concretiza com a sugestão de um aprendizado em rede. Desse modo, os quatro feixes são: 1- da infância da arte; 2- arte educação como acontecimento; 3- arte e política; 4- escrita acadêmica.

Palavras-Chave: Arte Educação; Rede; Infância; Acontecimento; Política; Escrita Acadêmica.

ABSTRACT

This essay is the result of the studies of four art teachers, when looking at the same focus of interest, that is, the process of knowledge production within the classroom, with approximations and distances between them, with the aim of sharing and expanding the meaning of teaching in the teaching of the arts. The bet materializes with the suggestion of network learning. In this way, the four beams are: 1- from the childhood of art; 2- art education as an event; 3- art and politics; 4- academic writing.

Keywords: Art Education; Network; Childhood; Event; Policy; Academic Writing.

1. Introdução

O encontro das pesquisas aqui a apresentadas refere-se à disciplina “*TÓPICOS ESPECIAIS: Encontros entre Arte e Educação - Confluências de Corpos Poéticos-Educativos*” oferecida no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” por Carmina Mendes André, Fernando Bueno Catelan, Maiquel Cristian Reichert Nathália Pallos Imbrizi, presencialmente no segundo semestre de 2022.

Como proposta metodológica, experimentamos o entrelaçamento da arte educação com outras áreas do conhecimento no grande campo das Ciências Humanas, a saber: estética, filosofia, política e linguagem. Com as quais construímos enunciados mobilizadores: **O que pode ser arte? O que acontece numa aula de arte? Toda arte (na escola) é política? Como inventamos formas de escrever sobre arte na academia? Ao**

¹ Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes do IA-UNESP.

² Professor de Arte na Educação de Jovens e Adultos (EJA) da rede municipal de ensino em São Bernardo do Campo (SP) e Presidente da Organização Paulista de Arte Educação (OPAE).

³ Professor PEB II - Arte no Município de São Bernardo do Campo.

⁴ Professora de Arte no Fundamental I da rede estadual de ensino em São Paulo (SP).

olharmos para o mesmo foco de interesse (qual seja, o processo de produção do conhecimento dentro da sala de aula) - olhares vindos de diferentes lugares arte educativos (Nathalia e Cristian vêm do Ensino Fundamental, Fernando do Ensino de Jovens e Adultos e Carminda do Ensino Superior) – estudamos as aproximações e distanciamentos entre nós, com o intuito de compartilhar e ampliar o sentido do fazer docente em artes. A aposta busca concretizar a sugestão do sociólogo português Boaventura de Souza Santos (2007) que versa sobre uma ecologia dos saberes para que não haja o desperdício das experiências para um ensino emancipatório. Desse modo, a disciplina apresenta quatro pesquisas entrelaçadas com cada docente-pesquisador desenvolvendo suas atividades em três encontros.

2. Primeira tríade – Da infância da arte

Walter Omar Kohan⁵ (2015) nos apresenta uma imagem de infância que habita uma temporalidade outra, que não é cronológica, que é sem idade, intensa no presente, aquela que é presença, questionadora, filosófica, da experiência, do acontecimento, do começo, da curiosidade que nos acompanha ao longo de nossas vidas: a infância do pensamento.

Ao nos aproximarmos dessa imagem acreditamos que podemos escapar da instrumentalização da arte e da infância que quase sempre habita a educação básica nos dias de hoje. Geralmente, o que vemos é uma manutenção adultocêntrica e conservadora do jeito de se fazer escola onde não há espaços de escuta verdadeira e de construção de conhecimento com crianças e adolescentes. Então, uma dúvida pode aparecer: como construir um pensamento a partir da fala das outras pessoas de forma respeitosa? Jorge Larrosa (2017) pode nos ajudar com essa questão:

Uma imagem do outro é uma contradição. Mas talvez nos reste uma imagem do encontro com o outro. Nesse sentido, não seria uma imagem *da* infância, mas uma imagem *a partir* do encontro com a infância. E isso na medida em que esse encontro não é nem apropriação, nem um mero reconhecimento em que se encontra aquele que já sabe e que já tem, mas um autêntico cara a cara com o enigma, uma verdadeira experiência, um encontro com o estranho e com o desconhecido, o qual não pode ser reconhecido e nem apropriado (LARROSA, 2017, p. 245).

⁵ Walter Omar Kohan é pós-doutor em filosofia pela Universidade de Paris 8. É professor titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) do Brasil e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

Pensamos, junto com Larrosa, em construir imagens a partir dos encontros com as falas do outro, percebendo duas maneiras de se relacionar. Uma que olha a partir de um lugar já sabido e a outra que se permite fazer um exercício de deslocamento, uma viagem pelo desconhecido, um movimento de errância, num devir-criança (DELEUZE; GUATTARI *apud* KOHAN, 2007). Com a primeira, resgataríamos nossas leituras a respeito da arte, as várias imagens de arte já consagradas e faríamos uma comparação com o já sabido. Com a segunda, pretendemos pensar, a partir do encontro com as falas do outro, o que nos tira do lugar e nos leva para o novo, numa tentativa de exercer uma verdadeira experiência. Percebemos uma nova atitude diante da infância, um novo modo de pensar o encontro com a infância: a experiência do pensar.

**A experiência do pensar e a escuta da infância:
“A arte está além dos limites do conhecimento”**

Era uma manhã com o primeiro ano, conversávamos sobre o que cada pessoa entendia sobre arte e, em meio a outras falas, ouvimos lá no centro da sala ele dizer: “a arte está além dos limites do conhecimento”. Inconformados em ouvir aquelas palavras de um menino que tinha apenas sete anos, perguntamos por que ele achava aquilo. Ele falou algo como: “não dá para explicar o que é arte, às vezes a gente faz e não consegue explicar o motivo”.

Esse menino causou uma revolução, fomos além dos limites dos nossos conhecimentos. Percebemos que as crianças podem estar além dos limites do conhecimento. A infância está além dos limites do conhecimento. Passamos a caminhar além dos limites das coisas e enxergar além de suas fronteiras. Passamos a seguir os caminhos da arte da infância a infância da arte e da infância da arte a arte da infância. Um vai e vem, uma brincadeira com o que está dentro e o que está fora, com o que é ou o que está, com o que pode vir a ser.

Do que é infância, passamos a nos perguntar: que infância é essa que se apresenta diante de nós? Que arte é essa que está na voz desse menino que nos persegue? Se a infância e a arte estão além dos limites do conhecimento, como é que devemos nos comportar diante delas? Aquele conjunto de palavras é fundamental para as escolhas dos descaminhos dessa pesquisa. De mãos dadas com um garoto de sete anos e com Walter Kohan, um outro garoto “sem idade”, que passamos a pensar a infância e a arte. Com

Kohan construímos uma imagem da infância como a filosofia do pensamento, como uma maneira de pensar as coisas como se fosse a primeira vez, como se elas estivessem destituídas de suas condenações acomodadas, numa adoração às perguntas. Com o menino de sete anos, construímos uma imagem da arte da infância que não é infantilizada e nem infantilizadora.

O encontro com as palavras da infância passou a ser uma imagem da filosofia do pensamento, da poesia do pensamento, da arte do pensamento. Conhecemos outra perspectiva da infância, construímos uma nova ideia de infância que nos levou para novas possibilidades de fazer arte com nossos alunos e nossas alunas. Um menino nos ensinou que é possível construir conhecimento em e sobre a arte com as crianças por meio da palavra falada também. Nos ajudou a perceber uma imagem de infância artística e filosófica, bem diferente de tudo que faz parte das principais referências que tínhamos tido contato até então. O que se apresenta de novo é a fala, a conversa, a palavra que pode fazer circular em nosso trabalho com as crianças. A fala conectada com outras falas, o encontro, o engajamento, uma expansão da individualidade para um coletivo.

É essa a imagem de infância que faz sentido para e em nós, uma infância entendida como um estado de pensamento, numa relação diferenciada com as coisas, que não as enxergas dentro de seus muros, que nos convida a desenvolver uma outra relação com o tempo. Um tempo feito para encontrar com o outro, para sentir o outro, para escutar o outro. Um tempo que está além dos limites do passado e do futuro. Um tempo que não é o da definição das coisas, de fixar as coisas, mas o da experiência. A criança não disse a arte é, ela disse a arte está. Ela não definiu, ela não conceituou, ela não delimitou, ela expressou um significado, ela ampliou.

Pensamos em novas perguntas: onde está a Arte? Onde está a infância? Deslocamos nossa preocupação em querer capturar ou reconhecer definições de arte e infância para uma ocupação dos lugares que a arte e a infância podem nos levar. Nas conversas com as crianças, fomos para caminhos outros e fundimos a arte com outras coisas que convencionalmente não são consideradas arte.

3. Segunda tríade - Arte educação como Acontecimento

O acontecimento, como nos conta os estóicos, diz sobre a relação entre os corpos,

aquilo que emerge dessa relação. Dessa forma nos conectamos à arte contemporânea e sua estética relacional, participativa e intervencionista. Nesta perspectiva, arte e educação assume, portanto, o lugar de mobilização dos corpos no jogo de existir como corpos poéticos e políticos. Assim, arte educação na contemporaneidade deixa de ser um estudo sobre o objeto para ser uma proposição mobilizadora. O estudante não como fim, mas como começo, menos na produção do objeto e mais na produção de cultura, ou no acontecimento da cultura.

Propor a Arte educação como acontecimento, possibilita que olhemos para a aula como um exercício do jogo de existir no tempo presente. Na tentativa de fazer a vida falar, permitindo que os acontecimentos se tornem presentes, criamos um *enunciado mobilizador*.

Qual aula marcou sua vida?

Convido você a fazer um exercício de rememoração sobre a sua experiência como estudante: qual aula te marcou e que está com você até hoje? O que você lembra? E, mais importante, o que você sentiu e ainda sente sobre essa aula?

Provocando um pouco mais... essa aula acontecimento ecoa hoje no seu fazer docente? (Se for professor)

Iniciamos esse texto com uma provocação, um enunciado mobilizador de memórias e de inícios: cogitamos, assim, que a aula seja um acontecimento por entendermos que acontecimentos nos atravessam e nos mobilizam para uma travessia, para uma invenção de si.

Deslocamo-nos entre os ramos-forças da filosofia onde encontramos na ideia de acontecimento, uma substância relativamente nova na filosofia pós Nietzsche, presente na obra de Gilles Deleuze, *Lógica do Sentido* (2015), ao explicar a relação que há entre sentido e linguagem se valendo do campo epistemológico do estoicismo antigo. Mas é necessário atentar para outro ramo-força, que surge anterior ao conceito: a necessidade de compreender o que acontece. Mais que nomear, esse é um movimento epistemológico para iluminar um problema, entendendo o que é sentido em nossas relações, no nosso caso, pedagógicas. Nosso interesse surge com as perguntas: O que acontece que algumas aulas nos deixam marcas e outras não? Quais aulas carregamos as marcas e estão presentes em nosso ser, mobilizando nossa existência? O que torna uma aula um acontecimento?

Articular esse conceito filosófico com ideias pedagógicas em arte educação pode gerar tensões ao produzir pontos de fuga, mas na verdade estabelece o agenciamento das multiplicidades de sentidos que surgem no campo empírico.

O encontro com os acontecimentos que nos mobiliza(ra)m é um encontro com a linguagem, o fazer falar e o se fazer sentido. Para nos aproximar do vivente temos um canto de travessia que mobilizou um sujeito⁶:

Acontecimento – pertencer-se

“Eu estava no cursinho popular pré-vestibular, que na época se chamava Projeto Raiz. Alguns convidados externos foram fazer uma palestra/aula sobre raça. Durante a palestra eles mostraram um documentário explicando o que era racismo no Brasil e o que era ser negro. Foi a primeira vez que eu entendi que o que me afetava em vários momentos da vida era a questão de ser negra e não porque eu era feia, burra, mal arrumada e coisas do gênero. Na mesma semana, após aquelas aulas, eu coloquei dreads e passei a me engajar cada vez mais na questão racial. Desde então eu levo o debate racial para toda e qualquer pesquisa que efetuo, assim como para toda e qualquer aula que dou.”
(REICHERT, 2022, p. 49).

O campo do possível que reivindicamos para a aula trata de uma forma de mudar o olhar: abandonemos a aula como um espaço de reprodução e do já sabido; deixemos de lado a experiência sonâmbula que nos conduz sempre pelo mesmo caminho; olhemos para um campo de acontecimentos, pois algo sempre está acontecendo na (arte) educação como espaço do vivido que é; olhemos para o que acontece e despertemos desse sono. Uma sala de aula é um microcosmo, um fractal, um tipo de holograma que contém em cada pequena parte o todo, é uma representação de sociedade. Um espaço onde algo acontece o tempo todo, olhemos para isso: não precisamos propor uma mudança radical (e sempre porvir) da escola, não precisamos desescolarizar a escola (e a educação) (LARROSA, 2018), mas precisamos VER O QUE ACONTECE e, a partir desse reconhecimento, se permitir trilhar o desvio proposto pelos acontecimentos, descobrindo que o desvio é uma forma de inventar formas de agir, formas de estar e formas de ser.

Algo sempre acontece na escola, basta que possamos ver. Algo sempre pode acontecer e nos colocar diante de um novo modo de ser, aliás esse é um pressuposto

⁶ Em nossa pesquisa de mestrado: “Aula acontecimento - possibilidades da educação pelo modo de ser das artes”(REICHERT, 2022), utilizamos como metáfora para o vivente os *Cantos de acontecimento*, que foram repostas ao nosso enunciado mobilizador.

comum para arte, filosofia e educação: colocar os sujeitos diante do *novo*. Elaborando, pensando, criticando e recriando outra possibilidade trazida pelo novo. A arte educação é um campo de possibilidades, basta que possamos ver.

4. Terceira tríade – Arte e política

Na arte há sempre um certo receio de associação do fazer artístico com a política. Hannah Arendt, em “*A promessa da Política*” (2009) apresenta o receio que existia na pólis grega, em se ter um filósofo como governante da cidade. Havia o pensamento, que Platão discordava, que os homens sábios, os *sophoi*, não sabiam o que eram bons para si mesmos, pois se preocupavam com assuntos eternos, imutáveis e não humanos. E para a época, a política era uma preocupação com o bem humano.

Este preconceito em relação aos filósofos, não existia com os artistas e poetas, pois o ofício destes estava ligado à poiesis, que é a criação de algo a partir do trabalho manual e o esforço físico voltado para a sobrevivência. Assim os artistas eram pessoas de ação e não de pensamento. Porém a arte, ao longo da história ocidental europeia, foi ganhando status algo elevado, reservada para poucas pessoas escolhidas. E é desse pensamento eurocêntrico que vêm a ideia que se tem até hoje da divisão entre arte, que seria superior, a dita “erudita” que para realizá-la e ter acesso a ela é necessário muito estudo formal. E do outro lado a baixa arte, a popular, que pode ser realizada pelos populares, mas que por muito tempo só tinha o direito de ser reconhecida como arte, quando reconhecida pelos pertencentes das artes eruditas.

Essa aura que existe em torno da arte é que afasta a possibilidade de se pensar que arte é política, pois a política, como sabemos, trata da vida terrena, dos acontecimentos da vida em comunidade, das virtudes e mazelas da vida cotidiana. E assim, mesmo quando Augusto Boal (2009, p.13) diz que “todo teatro é necessariamente político”, temos resistências de alguns, pois estes entendem que existe o Teatro Político, mas que nem todo teatro é político, e sim arte, assim não se prestaria a ser “panfletária” ou “didática”, o que para estes, não seria a função da arte.

O perigo oposto à palavra inócua é o monopólio do sensível. Alguns artistas esquecem que o Pensamento Sensível é pensamento, não mera sensação. A sensibilidade, ao ser concretizada na obra de arte, tem forma e sentido. É atividade cognitiva, não mero registro de sensações aleatórias, impressões fugidias, êxtases (BOAL, 2009, p. 83).

A arte é única e por isso é arte, teorizamos, pensamos, discutimos sobre arte há séculos, mas algo que não há o que discordar é que ela essencialmente é uma forma de expressão dos seres humanos e portanto, mesmo quando a/o artista não tem intenção, ela comunica algo a alguém. E é na capacidade, que os seres humanos têm, de dar sentido a tudo que é percebido, que reside a intencionalidade política da arte. E é por isso que Boal (2009, p.83) diz que “Independente da vontade do artista, a obra de arte quer dizer... e diz. Mas nem tudo que diz a obra é percebido por todos os observadores da mesma forma. Cada um de nós tem a sua Capela Sistina!”.

Também, Herbert Marcuse nos diz que as relações políticas da arte são como um fator que rompe com a consciência dominante, que aqui podemos entender como as crenças e os modos de vida de uma sociedade, moldados pela construção cultural e que ainda, nos dias de hoje, se mostram racistas, LGBTFóbicas, machistas, desiguais e classistas.

Vejo o potencial político da arte na própria arte, como qualidade da forma estética. Além disso, defendo que, em virtude da sua formação estética, a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais. A arte protesta contra estas relações na medida em que transcende. Nesta transcendência rompe com a consciência dominante, revoluciona a experiência (MARCUSE, 2018, p.9).

A arte na escola é lugar de grandes debates sobre sua função e abordagens na educação. Partimos sempre do reconhecimento da necessidade do ensino e aprendizagem das artes, como elemento essencial para o entendimento de um sujeito integral. Porém, essa relação entre arte e escola ainda geram grandes conflitos, uma vez que a arte aponta para a transgressão e a escola para a adaptação. Ambas têm a finalidade educativa, mas com procedimentos diferentes.

A experiência artística oferece oportunidades para os indivíduos que o fazem inventores de si mesmos e inventores de suas finalidades. É fato que todo artista “original” transgrediu, de alguma forma, a matriz da linguagem artística da qual domina, contrariando regras e categorias consagradas, é desse modo que se apresenta como diferença. Nesse sentido, o exercício poético é, por sua natureza, a experiência da transgressão. Desse modo, se a arte, de fato, entrar na escola, ela não “ajudará a disciplinar”, não deixará os alunos mais calmos, não o adaptará ao convívio em grupo, não aceitará as regras sem que tudo isso seja colocado em discussão (ANDRÉ, 2008, p. 2).

A política, no que se refere à participação de todos e todas com suas diversidades, é o que deveria marcar o processo educativo, assim, “fazer da sala de aula um contexto democrático onde todos sintam a responsabilidade de contribuir é um objetivo central da pedagogia transformadora” (HOOKS, 2017, p.56).

A arte permite, na escola, um lugar em que todos e todas podem se manifestar. E rompendo com essa visão elitista sobre o que vem a ser “arte”, é que Boal, em seu último livro diz que: “*ser humano é ser artista! Arte e Estética são instrumentos de libertação*” (2009, p.19, grifo do autor).

Entender que toda forma de arte é política, permite que possamos ver o fazer, a apreciação, a leitura e a fruição como algo que carrega em si intencionalidades, e deste modo se apropriar da arte e não deixar que ela seja instrumento de manipulação e opressão, assim haja possibilidade de transgressão dos limites mantidos pelo *status quo*.

5. Quarta tríade - Escrita acadêmica

A partir da pergunta “O que pode estar sendo uma escrita acadêmica?” levantamos duas possibilidades: a de considerá-la “representação” dos conhecimentos ali desenvolvidos e outra que a considera “devir”. Cada qual das posições produzirão consequências e problemáticas no campo pesquisa (metodologias, epistemologias) e sua escrita.

Pensemos no significado simples do termo “realidade”. Este se origina do latim, *realitas*: **coisa**. Realidade seria, portanto, tudo o que existe (perceptível ou não). Em sua derivação, a palavra “**representação**” que também se origina do latim *repraesentatio*, carrega os significados de expor, mostrar, retratar.

Ao deslocar tais significados para o campo da pesquisa, poderíamos supor que se a realidade é composta pelas coisas já existentes, sua existência prévia nos faz pensar que estaria ela à espera de sua descoberta por parte do e da cientista. A ciência seria, portanto, o ato de descobrir as coisas e seus fenômenos já existentes e dar nome a eles.

Durante a modernidade ocidental maturou-se a crença de que os sentidos humanos perturbaram essa apreensão do mundo à exceção do sentido da razão. Por isso buscou-se tornar inoperante os sentidos - o corporal e psíquico - do e da cientista, no ato de pesquisar. A partir do pós-guerra muitos pesquisadores e pesquisadoras problematizaram tal metodologia com perguntas desse modo: “A observação do e da pesquisadora é destituída de subjetividade\historicidade?”

Neste paradigma denominado “hegemônico” por Boaventura (2008), dentre seus princípios metodológicos, deparamo-nos com o par sujeito\objeto, o que, por si, já nos traz

uma problemática, pois pensar desse modo é pensar que o “objeto” da pesquisa como entidade passiva (coisa pré-existente à espera de sua descoberta) e fixa. Outro procedimento é a metodologia se fazer a partir da distância desejada entre um suposto “sujeito do conhecimento” e um “objeto” a ser estudado, o que leva a pesquisadora ao não envolvimento com o que deseja conhecer. Tal posicionamento diante do mundo a ser estudado é fruto da supervalorização do pensamento em detrimento dos outros sentidos. Quais os impactos desse método para a escrita acadêmica?

O escritor e a escritora acadêmica esforçar-se-á por neutralizar seus sentidos (afetos) produzindo um texto em uma genérica terceira pessoa. Desse modo acredita que suas observações estarão mais próximas da verdade estudada. Outro traço estilístico observado nesses textos é a concordância ser sempre no masculino, generalizando o masculino como universal o que contraria os posicionamentos das pesquisadoras feministas.

Porém, ao romper com esse posicionamento, o que vemos são discursos acadêmicos lambuzados com o pó da sensibilidade de quem escreve. Nesta outra perspectiva, pergunta-se se é possível uma escrita sem sujeito definido cuja resposta é negativa. Haverá sempre alguém (individual ou coletivo) que escreve. E se entendermos que há sujeito (geralmente histórico, coletivo) na escrita, podemos pensar que haverá singularidades nos modos de escrita; singularidades nos modos de abordar os diferentes interesses de pesquisa. Tal posicionamento tem produzido pesquisas escritas, por exemplo, em primeira pessoa ou a partir de um “nós” em que o pesquisador e a pesquisadora indicam seu pertencimento. Singular ou plural, o fato é que o escritor se faz presente no texto.

Para melhor fundamentar nossas conjecturas, trazemos o conceito de devir para conversar. Em sua significação simples, o devir pode ser compreendido como a vida em fluxo, fluxo que se dissolve para novamente se fazer correnteza. Nesta perspectiva, podemos dizer que a pesquisa-devir cria e transforma permanentemente o que chama de “realidade”. A vida se mostra como *autopoiesis* (autoprodução) e como **invenção**. Do mesmo modo a escrita se mostra autobiográfica e impactada por quem escreve.

Portanto, pensamos que o que atualmente contrapõe a ideia da escrita como representação da realidade pode ser o conceito de devir-realidade. O que existe está em movimento, assim como quem escreve está em permanente reatualização de si. Mas, também aí há problemas. Como capturar o que se observa, se tudo está em movimento

(tanto quem pesquisa como o mundo observado)?

Não capturamos. O que conseguimos é grafitar um rastro de presença que se manifesta no diálogo *entre* o e a observada e o e a observadora. Quando os dois se olham com a mesma curiosidade temos o que podemos chamar de conhecimento. E a escrita estando em fluxo, apenas indica rastros dos caminhantes (pesquisador\|a e pesquisado\|a), e o\|a escritores poderá fazer, no máximo, um ensaio do que ai se passa (ou se passou).

A escrita, se considerada como rastros do ato de pesquisar, seus encontros e desencontros, acaba por exigir uma forma (estética) que acompanhe o olhar de quem observa. E essa forma é múltipla, tantas quantas sensibilidades existem.

Outro ponto a ser problematizado é o que consideramos como conhecimento. Na perspectiva pós-moderna, o conhecimento não se refere a uma realidade ontológica “objetiva” mas, sim, a organizações e ordenamentos de um mundo constituído de nossas experiências. A inteligência organiza o mundo, organizando-se a si mesma (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007).

Diante do exposto, lançamos uma **hipótese**: não dá para separar os fatos (o que nos parece evidente) da interpretação que fazemos sobre eles. Não dá para separar observadores e “mundo” observado, portanto. O que os e as pesquisadoras narram é a extensão de si, um *continuum* com aquilo que observam (HISSA, 2012). Se tal hipótese se confirmar, qualquer “texto” (palavras, fotos, danças, melodias, etc) produzido é extensão de quem o produziu (seja para descrevê-lo, seja para o inaugurar).

Desafio do e da escritora: Como representar essa experiência (conhecimento) para outro, posto que a experiência é intransponível e está em fluxo?

Uma das possibilidades apresentadas na atualidade é uma escritura performativa, um “texto” que é produto do desejo de que o outro (leitor e leitora) passe pela experiência. Ele ou ela tornam-se coautores do que lê, pois é quem tece o sentido do texto. A realidade torna-se algo que se forma na relação entre observador\|a e mundo observados: observador\|a e leitor\|a. Percebam como trata-se de um devir-realidade, posto que cada leitor e leitora será também um co-autor\|a e o texto lido não terá uma significação única. Assumimos a escrita e o próprio conhecimento produzido como constituído por material fluido e perecível; local e histórico.

Para finalizar, gostaríamos de trazer duas imagens, duas metáforas para dar corpo às problemáticas que temos enfrentado quando da escrita acadêmica. Uma imagem é a do ofício da tradução e a outra, do fazer história.

Pensamos que o “ofício do e da tradutora” esbarra nas questões da escrita-devir. É possível uma tradução que poderíamos chamar de fiel ao original, de definitiva? O que leva a termos tantas traduções diferentes sobre o mesmo original? Uma será mais fiel que outra? **Hipótese:** os critérios usados para a tradução influenciam no resultado. Os critérios passam pelas preferências linguísticas, filiações teóricas e interpretação do original pelo tradutor ou tradutora. Seguindo Jorge Luís Borges (2004) em seus ensaios sobre tradução, indica-se de que não há tradução definitiva, esta é sempre um rascunho a ser revisitado. Poderíamos dizer que o “original” é uma obra aberta e, portanto, passível de receber muitas traduções diferentes.

Se assim puder ser, não é lícito pensar que o ato da tradução se torna uma metáfora do ato do escrever científico?

Outra metáfora para a escrita-devir estaria no “ofício do e da historiadora”. Se eles são aqueles que estudam o passado, pergunta-se: “É possível reconstituir o passado tal qual ele aconteceu?” “O que leva os historiadores e as historiadoras a revisões intermináveis das interpretações do mesmo fato?” “Quando lembramos (memória), reconstruímos o passado tal qual ele foi?”

Hipótese: o que a memória nos traz são fragmentos, rastros, ruínas do passado. O historiador, como um catador de sucatas, irá recolher esses fragmentos, e como um poeta, com sua imaginação epistêmica, irá compor uma peça (sua interpretação do passado). As regras de composição desse “discurso” são singulares (passam pela experiência pessoal) e históricas (estão inseridas dentro de um contexto social histórico).

Se assim puder ser, não seria lícito pensar que o ato de estudar o passado torna-se uma metáfora do ato do escrever científico?

6. Considerações Finais

Nossa proposta de rede arte educativa ganhou contornos rizomáticos como propostos por Silvio Gallo (2003) ao convergir educação e a filosofia deleuzeana. Inventamos um tipo de projeto em arte educação que nos possibilitou escapar da rigidez de

um currículo, o que invariavelmente impossibilitaria o rizoma. Pensar em rede é propor formas não centralizadas de saber, é considerar que o pensamento e o pensar caminham por circuitos conectivos como as sinapses, como as gramíneas (rizoma) que se comunicam através dos bulbos armazenatórios, formando pontes e novas conexões. Assim nossas tríades reflexivas não se encerram em si mesmas, mas criam pontes, não são sequenciais, pois não há o antes e o depois, mas são contínuas ao estabelecerem conexões de sentidos.

Assumimos com Kohan (2015) o que consideramos ser a tarefa política da arte, da educação, da escrita: “lembrar que somos infância e quase nada mais”. Construimos nossa rede, um encontro entre pesquisas, preocupados com o presente e com nossa presença no presente. Percebemos a lógica instrumental que domina as instituições de educação que ocupamos e reduz o lugar que deveria ser de construção de conhecimento em um espaço de consolidação de valores, normas e condutas conservadoras e imobilistas. Decidimos então o caminho do desvio, inventar outras formas de agir, estar e ser. Fazer da educação um lugar onde todas as pessoas possam se manifestar à sua maneira. Rompendo com uma visão elitista do que é arte e conseqüentemente do que é uma aula de arte.

Referências

- ANDRÉ, CARMINDA M. **Escola é lugar para artes?** In: Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 5., 2008, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- ALBUQUERQUE J. R, DURVAL M. DE. **História: a arte de inventar o passado.** Ensaios de teoria da História. Bauru: Edusc, 2007.
- ARENDT, HANNAH. **A promessa da Política.** Rio de Janeiro: Bertrand, 2009.
- BOAL, AUGUSTO. **A estética do oprimido.** Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BORGES, JORGE L. **Obras completas.** Barcelona: Emecé, 2004.
- CATELAN, FERNANDO B. **Improvisação teatral na educação de jovens e adultos: um ato político emancipatório.** São Paulo: Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2018. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/154379>>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.
- DELEUZE, GILLES. **Lógica do Sentido.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

GALLO, SILVIO. **Deleuze e a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003

HISSA, CÁSSIO E. V. **Entrenotas: compreensões de pesquisa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

HOOKS, BELL. **Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

IMBRIZI, NATHÁLIA P. **Uma aula como ocupação da infância da arte a arte da infância**. São Paulo: Cultura Acadêmica Digital, 2022. Disponível em: <<https://www.culturaacademica.com.br/catalogo/uma-aula-como-ocupacao/>>. Acesso: 12 de dezembro de 2022.

KOHAN, WALTER. **Infância, estrangeiridade e ignorância**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KOHAN, WALTER. Visões de Filosofia: infância. **Alea**, v.17, n.2, p.216-226, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2015000200216&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

LARROSA, JORGE. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LARROSA, JORGE. (ORG.). **Elogio da Escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MARCUSE, HERBERT. **A Dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2018.

REICHERT, M. CRISTIAN. **Aula acontecimento possibilidades da educação pelo modo de ser das artes**. São Paulo: Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes, São Paulo, 2022. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/218256>>. Acessado em: 02 de outubro de 2022.

SANTOS, BOAVENTURA DE S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v.78, p.3-46, 2007.

E O BONITO DESSA VIDA É PODER COSTURAR SONHOS, BORDAR HISTÓRIAS E DESATAR OS NÓS DE NOSSOS DIAS: NARRATIVAS SOBRE EXPERIÊNCIAS EM TEATRO E EDUCAÇÃO NO IFMA

Karina Veloso Pinto¹

Flávio Augusto Desgranges de Carvalho²

RESUMO

E o bonito dessa vida é poder costurar sonhos, bordar histórias e desatar os nós de nossos dias: narrativas sobre experiências em teatro e educação no IFMA é uma pesquisa que me instiga em investigar como nossas práticas docentes com suas inquietações, desafios e anseios são tecidas no seio da escola e suas contribuições para o ensinar e aprender Teatro, no contexto da Educação Profissional e Tecnológica (EPT). Portanto pretendo investigar o fazer teatral, a partir das experiências vividas nas práticas docentes e suas contribuições para a sistematização do processo de ensino e aprendizagem e para formação integral dos alunos do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA) nos campi Zé Doca, Codó e Barreirinhas. Destaca-se o fazer teatral com ênfase na pedagogia do teatro, em especial, nas abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes, que envolve processo de criação, pesquisa e extensão- nas aulas regulares e nos coletivos existentes nesses campi. A delimitação temporal compreende o período-de 2018 a 2020- marcado pelas experiências vividas pelas docentes após conclusão do mestrado profissional em Artes e sua reverberação no cotidiano escolar. O aporte metodológico pauta-se na pesquisa narrativa e o lugar da percepção e da fala é o das docentes e dos alunos, tendo em suas narrativas, a possibilidade de construção textual com voz coletiva e a escrita textual será realizada por mim, a partir dos direcionamentos recebidos pelo orientador.

Palavras-Chave: Fazer teatral; Práticas Docentes; Narrativas; Educação Profissional e Tecnológica.

ABSTRACT

And the beauty of this life is being able to sew dreams, embroider stories and untie the knots of our days: narratives about experiences in theater and education at IFMA is a research that instigates me to investigate how our teaching practices with their concerns, challenges and desires are woven within the school and its contributions to teaching and learning theater, in the context of Professional and Technological Education (EPT). Therefore, I intend to investigate theater making, based on the experiences lived in teaching practices and their contributions to the systematization of the teaching and learning process and to the integral formation of students at the Federal Institute of Education, Science and Technology of Maranhão (IFMA) on the Zé Doca campuses, Codó and Barreirinhas. Theater making stands out, with an emphasis on theater pedagogy, in particular, on theoretical-methodological approaches to teaching practices, which involves a process of creation, research and extension - in regular classes and in existing collectives on these campuses. The temporal delimitation comprises the period - from 2018 to 2020 - marked by the experiences lived by the teachers after completing the professional master's degree in Arts and its reverberation in the school

¹ Mestra em Artes pelo PROFARTES/UFMA, discente do Doutorado do PPGAC-UDESC, Professora de Arte do IFMA-Campus Zé Doca, bolsista de doutorado pela FAPEMA. Atua na área de Pedagogia das Artes Cênicas, com ênfase na escola. Consultora Ad Hoc de projetos de pesquisa e extensão do IFMA, coordenadora do coletivo de teatro GEPAT-Pessoas desenvolvendo atividades voltadas para o ensino, pesquisa, extensão, produção e apreciação artística e integra o grupo de pesquisa iNerte.

² Professor da graduação e da Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas da UDESC, desde 2015. Coordenador do iNerTE - Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral, projeto que integra a Red Internacional de Escuelas de Espectadores (RIEE). Realizou estágio investigativo no Departamento de Sociologia do Teatro da Universidade Livre de Bruxelas, na Bélgica (1999/2000). Dirige a coleção "Teatro" e a coleção "Pedagogia do Teatro", ambas da Editora Hucitec.

routine. The methodological contribution is based on narrative research and the place of perception and speech is that of teachers and students, having in their narratives the possibility of textual construction with a collective voice and the textual writing will be carried out by me, from the directions received by the advisor.

Keywords: Do theatrical; Teaching Practices; Narratives; Professional and Technological Education.

1. Nossa caminhada nunca é feita sozinha: sonhos bordados, histórias costuradas e nós desatados

Essa pesquisa foi idealizada para analisar o fazer teatral, a partir das experiências vividas, nas práticas das docentes de Arte-Teatro realizadas com os alunos do IFMA, nos campi Zé Doca, Codó e Barreirinhas. A delimitação temporal compreende o período de 2018 a 2020 - marcado pelas experiências vivenciadas no mestrado e sua reverberação nas práticas docentes- investigando de que forma esse fazer teatral contribui tanto para a sistematização das nossas práticas docentes quanto para a formação integral dos alunos - atores.

No tocante ao campus Barreirinhas, essa investigação se concentra no processo que envolve as aulas regulares, com os alunos dos cursos em que a área curricular-Arte é ofertada, pois não há presença de um coletivo de teatro, e os outros dois campi analisarei o fazer teatral realizado nos coletivos³ de teatro, o Grupo de Estudos e Práticas Artísticas Teatrais, GEPAT – Pessoas e o grupo Incanturias em cena.

Nesse contexto é importante frisar que a educação em Teatro se processa nos mais diversos lugares e situações sociais, numa complicada e significativa teia de experiências, sendo muitas dessas perdidas, no tempo e espaço. Vivemos numa correria constante em que raríssimas vezes reservamos tempo para refletirmos sobre as experiências que vivemos e, inclusive, de que forma isso se reverbera no cotidiano escolar.

Dessa forma, recorro aos estudos de Dewey (2010) e de Bondía (2002) sobre a questão da experiência, partindo do enfoque que “O saber de experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana” (BONDÍA, 2002, p.26). O Teatro envolve conheci-

³ Sobre esses dois coletivos é importante informar que: O coletivo GEPAT-Pessoas teve suas atividades iniciadas em abril de 2012 e recebe esse nome *pessoas* para valorizar o material humano que compõe o coletivo, sendo constituído por alunos que integram o Ensino Médio e o Ensino Superior-Licenciatura em Química, Matemática e Tecnologia em Alimentos- do IFMA-campus Zé Doca e sua proposta artística-pedagógica apresenta um fazer teatral que envolve processo de criação, pesquisa e extensão. E o coletivo Incanturias em Cena foi criado em 2017, sendo constituído por estudantes do Ensino Médio, da Educação de Jovens e Adultos - EJA, do Ensino Superior, alunos egressos e membros da comunidade.

mento e vida humana, como ressalta Florentino (2009) é um campo de estudos amplo com possibilidades para realizar investigações em diferentes perspectivas. Assim, destaco a perspectiva que apresenta a relevância dessa investigação, em que inúmeras práticas docentes em Teatro são desenvolvidas, e, em alguns casos, não há a sistematização escrita das experiências vivenciadas. Essa sistematização possibilita a fundamentação da necessidade da presença e permanência das artes, nesse caso, do Teatro na escola, apresentando dados relevantes sobre desafios e conquistas que poderão ocasionar uma reforma significativa envolvendo o aprender e o ensinar Teatro no chão da escola, principalmente na Educação Profissional e Tecnológica (EPT).

Os chãos da escola, nesse caso, os campi do IFMA em que analisarei esse fazer teatral apresentam esta denominação, em alusão ao nome dos municípios⁴ onde estão instalados. Em relação aos cursos voltados ao Ensino Médio, os alunos têm aulas das demais áreas do currículo escolar, além das específicas das áreas técnicas.

E sobre o ensino de Arte nos Institutos Federais é importante ressaltar a sua obrigatoriedade, mesmo nesses tempos de incertezas, de implementação do novo ensino médio, no entanto essa obrigatoriedade não se realiza em todos os campi, o que se atribui a diversos fatores, dentre eles: a) a falta de professor da área devido à ausência e/ou poucas vagas ofertadas nos concursos públicos; b) projetos de cursos em que a disciplina Arte não é contemplada, e em algumas situações, c) prática se restringe a uma carga horária ínfima.

Nesse cenário, em relação à linguagem teatral, as condições são mais deficitárias ainda, pois o que predomina em diversos campi é a presença de um único professor⁵ de Arte ensinando uma linguagem específica, sendo na maior parte das vezes, as Artes Visuais. De modo específico, quanto ao ensino de Teatro, no IFMA, os maiores problemas enfrentados estão relacionados a ementas dos projetos de cursos que valorizam

⁴ A cidade de Zé Doca foi criada pela lei n.º 4865, de 15/03/1988. Seu nome é atribuído ao agricultor José Timóteo Ferreira, conhecido como Zé Doca, provavelmente um dos primeiros moradores do povoado que originou o município. Já Codó, inicialmente uma vila, foi elevada à categoria de cidade por lei estadual nº 13, de 16/04/1896. Dentre as versões que explicam a origem do nome, a mais popular está relacionada a uma ave conhecida como Codorna, que povoava a região. Barreirinhas, inicialmente Distrito, foi emancipada como município pela lei estadual de nº 45, de 29/03/1938. Seu nome é devido às paredes de barro situadas às margens do rio Preguiças.

⁵ No Maranhão, destacam-se dois campi em que há professores das quatro linguagens artísticas, a saber, Campus São Luís- Monte Castelo e o Campus São Luís- Centro Histórico, tendo cursos integrados voltados às artes e curso superior em Artes Visuais. A informação sobre a predominância das Artes Visuais foi obtida via grupo de WhatsApp- que congrega todos os professores de Arte do IFMA.

exacerbadamente as Artes Visuais, pouca carga horária, instalações físicas inadequadas, inexistência de centros culturais nas cidades em que alguns campi se fazem presentes, inviabilizando um contato mais próximo e profícuo com as artes, especificamente o Teatro.

Os professores de Arte atuam nas suas respectivas linguagens desenvolvendo suas atividades, na maioria das vezes de maneira isolada. Por isso, é urgente o registro dessas práticas, todavia, o registro escrito não se constitui apenas de um saber realizado, relatado, mas um saber que, ao ser registrado e analisado de maneira reflexiva, possibilita a sistematização da aprendizagem e pode ocasionar mudanças reais no currículo.

Em consonância ao predomínio do ensino técnico, há uma vida cotidiana escolar atrelada às práticas docentes em Arte, na linguagem teatral, que também merece destaque, devido a sua relevância para a formação dos indivíduos. Destaco, o Projeto Pedagógico Institucional (PPI)⁶ do IFMA, no qual consta que “O ser humano que o IFMA quer formar é [...]um ser humano transformador do coletivo, [...]contribuindo para a construção de uma sociedade justa” e é interessante perceber como nossas práticas docentes contribuem para possibilitar essa formação. Ainda sobre as nossas práticas docentes, destaco a relevância das experiências vividas como aluna do Mestrado Profissional em Artes, polo UFMA, no período de 2016 a 2018, em que algumas histórias⁷ foram bordadas em parceria com outras docentes de Arte do IFMA, que também eram alunas desse mestrado.

O cruzamento das nossas histórias, os delineamentos dos sonhos profissionais e os nós dos nossos dias constituem e alicerçam nossa prática e nos direcionam a partir das experiências vividas a mudanças, e uma dessas é a possível necessidade de alterações curriculares e também escolhas metodológicas que melhor se adequem ao processo de ensinar e aprender Arte-Teatro nessa instituição, destacando-se a realidade de cada localidade.

Então, partindo do pressuposto de uma formação que se pretende mais humanizada, apesar de se encontrar ainda muito fincada ao tecnicismo, questiona-se: como se caracteriza e se realiza o fazer teatral nas práticas docentes nesses campi? Quais metodo-

⁶ INSTITUTO FEDERAL DO MARANHÃO. Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica. Projeto **Pedagógico Institucional IFMA 2019-2023**. [São Luís: IFMA]. Disponível em: <<https://proen.ifma.edu.br/wp-content/uploads/sites/32/2021/02/PPI-1.pdf>>. Acesso em: 04 de outubro de 2021.

⁷ Cursamos o mestrado juntas e desenvolvemos na nossa prática docente, atividades com nossos alunos, a partir de metodologias estudadas no mestrado e, inclusive, o registro escrito dessas experiências está contido no livro *Pedagogia das Artes Cênicas: experiências em escolas e comunidades*. Curitiba: CRV, 2018.204 p. Série Encontros-Volume 3.

logias utilizadas e suas contribuições para o processo de ensino e aprendizagem em Teatro, no contexto da EPT? Como as experiências vividas nas práticas docentes em Teatro podem intervir na formação dos tecnólogos, não só no ponto de vista da compreensão da arte, propriamente dita, como também na sua formação integral?

Essa investigação se encontra em fase inicial, ou seja, ainda no primeiro ano de realização e está direcionada no intuito de encontrar respostas para esses questionamentos e ressaltar como é importante abordar cada vez mais em nossos registros escritos, o fazer teatral realizado nas nossas práticas, não no intuito de enaltecer o que fazemos, mas principalmente em dar visibilidade ao processo de ensino e aprendizagem, tendo a possibilidade de “enquanto sujeito da própria história, [...] (re)desenhar um projeto para o seu futuro”, como enfatiza Desgranges (2011, p.24), nos dando vez e voz, registrando nossos acertos, dificuldades e conquistas.

Apresento Goodson (2013) no sentido de reforçar a relevância em estudarmos a vida e o trabalho do professor, pois possibilita de forma colaborativa, reflexões sobre a construção social do ensino. Reitero que o interesse em abordar sobre a prática docente está diretamente ligado ao meu sonho de ser professora e isso foi se materializando no decorrer da minha caminhada como aluna, na universidade e, como docente, em outros espaços escolares, ressaltar, portanto, as experiências vividas na Universidade Federal do Maranhão-UFMA, campus São Bernardo e no IFMA-campus Zé Doca.

Apresento minha relação com a docência, não no intuito de enaltecer as conquistas desse percurso, mas de vislumbrar como esse sonho foi tecido e suas implicações na minha prática docente. Para isso recorro às experiências vividas na infância, lembro quando brincava no quintal da minha casa, em que para os que me observavam, eu falava sozinha, mas na verdade estava na minha sala de aula conversando com meus alunos e nesse momento, as primeiras experiências foram bordadas e meu sonho foi oficialmente realizado em 2008, com a aprovação no concurso público.

Como experiência docente atual, destaco o IFMA, em que atuo desde março de 2012 realizando processos voltados para o ensino, pesquisa e extensão em Arte, com ênfase na linguagem teatral. Koudela (2021, p.3) ressaltar que “ser professor não é ser aquele que ensina, mas aquele que, de repente, aprende”. Mas para que nossa caminhada nos sirva de aprendizado, é imprescindível que lancemos um olhar investigativo sobre ela, é preciso

que percebamos que há inúmeros nós⁸ a serem desatados. Uma oportunidade para compreender mais claramente por onde começar esse desatar é ouvir nossos alunos e investir em formação continuada docente.

2. Percursos de uma metodologia em construção

A metodologia utilizada é a pesquisa narrativa pautada nos estudos de Clandinin e Connelly (2011) e de Tourinho e Martins (2016, p.124-125) ressaltando que essa modalidade investigativa “busca analisar e compreender as representações, mas, sobretudo, as continuidades e descontinuidades vividas por professores e alunos através de uma abordagem de pesquisa que privilegia ousadias e invenções sobre o ensino”. O despertar para essa metodologia ocorreu a partir da minha participação no II Congresso Internacional da Federação de Arte Educadores e XXIV CONFAEB. E desde então, meu caminhar foi se direcionando mais ainda para as experiências vividas no ambiente escolar que atuo, apresentando um olhar de quem “experiencia a experiência e é também parte integrante da experiência (Clandinin; Connelly, 2011, p. 81)”.

Essa investigação trata-se de uma pesquisa qualitativa, baseando-se numa proposta de historiar o vivido, por meio do discurso narrativo relatando as experiências vividas e observadas e, conseqüentemente sua reverberação no processo de ensino e aprendizagem em Arte-Teatro. O lugar da percepção e da fala será dos participantes que compõem o universo dessa pesquisa-os docentes e discentes, sendo a escrita textual realizada por mim, a partir das orientações recebidas. Esse estudo envolve o vivido por meio da escrita, como língua da experiência (BONDÍA, 2014) e apresento também Dewey (2010) no intuito de respaldar o diálogo com a questão da experiência, sendo importante elemento de discussão no qual fundamenta as narrativas que serão apresentadas na escrita da tese.

A metodologia em relação à realização da entrevista com os discentes compreende ambientes virtuais e para as docentes, ambientes presenciais. Essa escolha se deu a partir do quantitativo de entrevistados. O contato inicial com os participantes-docentes e

⁸ Em algumas partes desse texto tentarei relacionar minha escrita com a frase que compõe o título desse projeto de pesquisa: “E o bonito desta vida é poder costurar sonhos, bordar histórias e desatar os nós de nossos dias” (Cidinha Araújo).

discentes ocorrerá através do envio do e-mail com endereços enviados em lista oculta, em que apresentarei as informações gerais sobre a pesquisa.

Antes de participar das atividades disponibilizadas em meio virtual e presencial, será apresentado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, para a anuência do participante e só após a entrega desse termo assinado daremos início à coleta de dados. Após essa fase, prosseguiremos com o agendamento da entrevista e o envio do roteiro para apreciação, antes da realização da entrevista.

A entrevista em ambiente virtual (ocorrerá via google meet ou zoom) e presencial terá um roteiro impresso que será utilizado pela pesquisadora, contendo perguntas abertas. O conteúdo das perguntas é voltado para o fazer teatral realizado nas práticas docentes em Arte-Teatro no IFMA, abordando as temáticas: metodologias de ensino, processo de pesquisa e extensão nas aulas, apresentações artísticas e importância das aulas.

O percurso metodológico está discriminado em 05 etapas principais: 1) leitura e fichamentos de obras referentes à temática pesquisada; 2) coleta dos dados; 3) análise sobre o fazer teatral nas práticas docentes; 4) produção escrita dos capítulos para qualificação e última etapa 5) defesa da tese e suas proposições reverberativas para o contexto escolar da EPT para a rede pública estadual de ensino maranhense.

3. Narrativas sobre fazer teatral no IFMA: nossas histórias revelam fazeres e caminhos que se cruzam

O fazer teatral⁹ é uma temática ampla e abrangente, e, nesse estudo, sua delimitação se refere às abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes, com destaque para as experiências vividas em três campi do IFMA: Zé Doca, Codó e Barreirinhas. Dessa forma, o fazer apresentado nesse texto se vincula aos fazeres cotidianos atrelados às práticas docentes.

E para se compreender como se realiza o fazer teatral na prática docente é relevante perceber como as relações professor-aluno-sociedade são estabelecidas e suas interferências na vida cotidiana. Essas relações alicerçam a prática docente, sendo esta constituída pelos saberes profissionais e os saberes experienciais, (TARDIF, 2007). Esses

⁹ Nesse estudo esse fazer teatral, é constituído pelas abordagens teórico-metodológicas das nossas práticas docentes, e está fundamentado nos estudos da pedagogia do teatro, a partir de diversos estudiosos, sendo alguns apresentados aqui nesse projeto de pesquisa e outros que serão inseridos no decorrer da investigação.

saberes constituem o nosso ser professora e estão imbricados no cotidiano escolar, possibilitando experienciar processos que acolham não só nossas necessidades, mas também dos nossos alunos, envolvendo um saber fazer que se torna reflexivo à medida que dá voz e vez aos sujeitos constituintes dessas práticas.

A prática docente apresentada nessa investigação é aquela construída pedagogicamente, em que há mediação do humano e não a submissão do humano a algo previamente construído e imposto. Em que se destaca a reflexão contínua e coletiva, como preconiza Franco (2016). Por isso é importante que a escola acolha e desenvolva propostas que atrele teoria e prática de uma maneira não dissociativa, que envolvam o coletivo, oportunizando aos alunos a experiência teatral, possibilitando um processo criador em que os indivíduos percebam e reconheçam a real importância dessa linguagem artística não só para o momento em que encenam, mas igualmente para suas vidas.

Nesse sentido, Gandolfi Neto (2020) reitera que aprofundar o estudo do teatro nas escolas é algo extremamente necessário, se levarmos em consideração a prática artística como proposta relevante para problematizar e inventar outras possibilidades para o cotidiano escolar e, quem sabe, vislumbrar novos horizontes oportunizando relações mais profícuas entre teatro e sociedade.

No cotidiano escolar da EPT predomina o ensino tecnológico, em que há uma vida cotidiana escolar atrelada às práticas docentes que precisam ter visibilidade, em especial, na linguagem teatral devido à relevância no processo de formação dos sujeitos envolvidos. Dialogando com as ideias de Biscaro (2020, p.127) é relevante frisar que “compreender a natureza do trabalho docente e as particularidades do que significa formar outros seres humanos me permitiu criar ferramentas muito mais conscientes para a prática em sala de aula” é importante que cada vez mais, principalmente neste contexto da EPT tenhamos esse olhar debruçado para o cotidiano das nossas práticas.

Destarte, apresento os percursos que fundamentam algumas das abordagens teórico- metodológicas que contemplam o fazer teatral da minha prática docente, mais precisamente, os processos de criação pautados a partir da pedagogia teatral , como preconizam: Koudela e Santana (2005) no tocante ao teatro como ação cultural e na proposta da peça didática de Brecht, os jogos teatrais com ênfase no teatro improvisacional (SPOLIN, 2010) e a proposta do teatro do oprimido destacando-se o “teatro como linguagem viva e presente, e não como produto acabado que mostra imagens do passado

(BOAL, 2009, p.143) ". A ideia é verificar como tais abordagens são realizadas e seus impactos no processo de ensinar e aprender essa linguagem no IFMA.

A Arte, em especial, o Teatro na escola, requer vivência e compreensão acerca da realidade social, histórica e cultural, da vida cotidiana dos seus partícipes, pois esse contexto influencia diretamente o processo de ensino e aprendizagem. Um dos lugares onde esse aspecto pode ser bastante estimulado é justamente na escola, pois esse lugar se apresenta como "um espaço de potencialidade para o fazer teatral", como afirmam (ALMEIDA JÚNIOR; KOUDELA, 2015, p.144).

Justamente nesse espaço, as experiências que oportunizam aprendizagens relevantes se processam e, nesse percurso, é válido mencionar que o conhecimento se dá também baseado no nosso próprio cotidiano, com ênfase no ambiente em que estamos inseridos. Portanto, ao estudar essa vida cotidiana tem-se possibilidades de descobrir como vivem os sujeitos, de que forma suas ideias são vividas na prática e verbalizadas no seu discurso e de que forma interferem nas relações estabelecidas com os alunos na escola e com a sociedade em que vive (CUNHA, 2012).

A escola, muitas vezes, é o único espaço onde os alunos têm pela primeira vez contato com as artes, em especial, o Teatro. À vista disso, o ideal seria que esse contato se realizasse com significância tanto para quem ensina quanto para quem aprende. Nem sempre, porém, é isso que acontece. Mas é importante destacar "a importância do trabalho do professor, enfrentando com seus alunos desafios impostos diariamente, cotidianamente. Eles não deixarão de existir, nós não deixaremos de insistir." (CASTILHO; FOGAÇA, 2021, p.25)

O que se verifica é que a escola está cada vez mais se afastando do seu papel social, principalmente nesses tempos de pandemia, em virtude da covid-19 e os alunos, quase que cotidianamente, são convidados a não falar, a não se mover e, sim, somente a absorver, receber o conteúdo aprendido e apreendido, como enfatiza Freire (2014, p.33) na concepção da educação bancária "[..] o 'saber' é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber. Doação que se funda numa das manifestações instrumentais da ideologia da opressão[...]"

É necessário cada vez mais que a escola respeite os saberes dos educandos, contribuindo para que possam se tornar sujeitos ativos que têm muito para contribuir com sua própria aprendizagem, possibilitando-os participar de um processo que combata

a opressão, a ignorância e que se fundamente numa concepção de educação mais humanizadora, respeitando aos outros e a si próprios. Dessa forma, torna-se imprescindível a necessidade de realização de práticas docentes que suscitem e valorizem essas questões.

Convém enfatizar que o ser humano sempre teve a necessidade de representar suas tristezas, angústias, alegrias etc. A escola também deve possibilitar através das atividades teatrais, que os alunos tenham a oportunidade de compreender, produzir e apreciar teatro valorizando as experiências vividas no seu cotidiano. Ribeiro e Guimarães (2019, p. 82) afirmam que é necessário “reconhecer a importância de proporcionar que estudantes estejam num espaço escolar não por obrigação, mas mobilizados pela criação, recriação e vontade de modificar seu contexto com sensibilidade e experiência”.

Assim, a Arte, em especial, o Teatro é uma das poucas áreas do currículo escolar que oportuniza aos alunos a educação das sensibilidades, como ressalta Duarte Júnior (2010). Precisamos experimentar as possibilidades de aprender, principalmente no espaço escolar, a partir dessa proposta que estimule a educação dos sentidos e isso se faz presente no processo de ensino e aprendizagem em Teatro.

Em se tratando da escola como espaço formativo, destaca-se que tem sido uma constante silenciar os sujeitos que constituem o espaço escolar, bem como não se discutir sobre sua vida, sua percepção de e no mundo; não se problematizam seus sentimentos, suas inquietudes. Freire enfatiza que “Ninguém deixa seu mundo, adentrado por suas raízes, com o corpo vazio ou seco. Carregamos conosco a memória de muitas tramas, o corpo molhado de nossa história, de nossa cultura (FREIRE, 1992, p.16)”.

Os alunos – e não somente ele, mas os indivíduos, de modo geral –ao adentrarem o universo escolar chegam carregados de memórias, pois, afinal, essa é a nossa vida. Não falar dessas memórias e experiências é tolher a capacidade de aprender e compreender o mundo a sua volta, pois aprendemos com as histórias do outro e com as nossas. A escola que não acolhe essas propostas de aprendizagem, limita-se a ensinar e só colabora para distanciar mais ainda os alunos desse espaço formativo.

Temos uma vida carregada de memórias que fazem parte da nossa história e da nossa cultura e às vezes, a escola insiste em silenciar essas histórias, como se as pessoas fossem tábulas rasas, prontas para serem preenchidas com conteúdo que não propiciam verdadeira educação para a vida. E os desafios só aumentam.

Telles (2008) destaca a necessidade de reinventarmos procedimentos que possibilitem maior envolvimento e interesse dos alunos e de nós mesmos. Nessa caminhada necessitamos de retroalimentação diária da nossa prática, motivação, conhecimento, tempo para organizar e planejar nossas ações, assim como avaliar nossos alunos e nos auto avaliar. Nessa caminhada investigativa será necessário conhecer de maneira mais profícua as pessoas, as partilhas, a proposta artístico-pedagógica¹⁰ e as atividades experienciadas na vida cotidiana dos coletivos de teatro e demais participantes que integram essa pesquisa e as possíveis relações estabelecidas nesse processo que contribuem para sistematizar o ensinar e aprender Arte-Teatro no IFMA.

4. Apontamentos e proposições em processos

A ideia em analisar esses sonhos costurados, as histórias bordadas e os nós desatados oportunizam compreender como ocorre esse fazer teatral e seu impacto na Educação Profissional e Tecnológica, mais precisamente no IFMA, bem como para a vida dos participantes dessa pesquisa. Ao término dessa pesquisa de doutorado haverá a realização de uma exposição itinerante contendo os dados coletados. Essa exposição percorrerá os campi envolvidos nessa pesquisa e depois percorrerá outros campi do IFMA e terá como parte da programação, a oferta de uma oficina de curta duração(60 horas) sendo realizada de forma on-line e presencial, cujo público-alvo sejam professores das rede estadual que trabalham com a área de Arte, nos municípios onde estão localizados os campi e, posteriormente a proposição é realizar parcerias a fim de que essa exposição e formação se estendam a toda rede de ensino pública maranhense.

Referências

ALMEIDA JUNIOR, JOSÉ SIMÕES DE.; KOUDELA, INGRID DORMIEN. **Léxico de Pedagogia do Teatro**. 1ª ED.-São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

BISCARO, BARBARA. **Vociferar a escola-um relato de experiência da docência**. In: NOGUEIRA, Marcia Pompeo; VIDOR, Heloise Baurich; CABRAL, Bianca Scliar; DESGRANGES, Flávio; CONCÍLIO, Vicente (orgs.). *Pedagogias do desterro: práticas de pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Hucitec, 2020.

¹⁰ Uso essa terminologia para caracterizar o fazer teatral realizado nesse coletivo.

- BOAL, AUGUSTO. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BONDÍA, JORGE LARROSA. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação [online]. São Paulo, n. 19, 2002.
- _____. **Tremores: escritos sobre experiência**. 1ªed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- CASTILHO, JACYAN; FOGAÇA, MARCOS CLÓVIS. Ideias confinadas ou Minha janela se abriu pra praça: O fazer teatral online com estudantes da rede pública. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.2, n.41, 2021.
- CLANDININ, D. JEAN; CONNELLY, F. MICHAEL. **Pesquisa narrativa: experiência e história em pesquisa qualitativa**. Tradução: Grupo de Pesquisa Narrativa e Educação de Professores ILEEL/UFU. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- CUNHA, MARIA ISABEL DA. **O bom professor e sua prática**. 24a ed. SP: Papirus, 2012.
- DESGRANGES, FLÁVIO. **A pedagogia do espectador: provocação e dialogismo**. 3ª ed.SP: Editora HUCITEC, edições Mandacaru, 2011.
- DEWEY, JOHN. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. – (Coleção Todas as Artes).
- DUARTE JÚNIOR, FRANCISCO. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. 5ª ed. Curitiba: Criar edições Ltda., 2010.
- FRANCO, MARIA AMÉLIA DO ROSÁRIO S. Prática pedagógica e docência: um olhar a partir da epistemologia do conceito. **Revista brasileira de Estudos pedagógicos**, v.97, n.247, p.534-551, 2016.
- FLORENTINO, ADILSON. **A problematidade epistemológica do saber teatral**. In: FLORENTINO, Adilson; TELLES, Narciso (orgs.). Cartografias do ensino do teatro. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- FREIRE, PAULO. **Pedagogia da esperança: um encontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FREIRE, PAULO. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- GANDOLFI NETO, ALEXANDRE. **Formação de espectadores: possibilidades para o desenvolvimento na escola**. In: NOGUEIRA, Marcia Pompeo; VIDOR, Heloíse Baurich; CABRAL, Bianca Scliar; DESGRANGES, Flávio; CONCÍLIO, Vicente (orgs.). Pedagogias do desterro: práticas de pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Hucitec, 2020.
- GOODSON, IVOR. **Historiando o eu: a política-vida e o estudo da vida e do trabalho do professor**. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Processos e Práticas de Cultura Visual e Educação. Rio Grande do Sul: Editora da UFSM, 2013.

INSTITUTO FEDERAL DO MARANHÃO. Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica. **Projeto Pedagógico Institucional IFMA 2019-2023**. [São Luís: IFMA]. Disponível em: <<https://proen.ifma.edu.br/wp-content/uploads/sites/32/2021/02/PPI-1.pdf>> Acesso em: 04 de outubro de 2021.

KOUDELA, INGRID; SANTANA, ARÃO P. DE. Abordagens Metodológicas do Teatro na Educação. In: **Ciências Humanas em Revista**, v.3, n.2, 2005.

KOUDELA, INGRID DORMIEN. Teatro como alegoria. **Urdimento–Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.2, n.41, 2021.

RIBEIRO, EVERTON; GUIMARÃES, RAFAEL SIQUEIRA DE. “Para que esse drama?”: uma experiência de ensino de Teatro entre professores em formação. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.3, n.36, 2019.

SPOLIN, VIOLA. **Improvisação para o Teatro**. SP: PERSPECTIVA, 2010.

TARDIF, M. **Saberes docentes e formação profissional**. 8a Edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

TELLES, NARCISO. **Pedagogia de Teatro e Teatro de rua**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008.

TOURINHO, IRENE; MARTINS, RAIMUNDO. (Des) arquivar narrativas para construir histórias de vida ouvindo o chão da experiência. In: SOUZA, Elizeu; TOURINHO, Irene; MARTINS, CLEMENTINO DE. (Orgs). **Pesquisa Narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação**. Santa Maria/RS: Editora da UFSM, 2016.

CARVALHÊDO, TISSIANA DOS S.; PINTO, KARINA V.; ZAIDAN, FERNANDA DA S. **Práticas Pedagógicas em Teatro no IFMA: o corpo em experiências e narrativas em curso**. In: LIMA, Marina M. CRUVINEL, Tiago; CONCÍLIO, Vicente. (organizadores). **Pedagogia das Artes Cênicas: experiências em escolas e comunidades**. -Curitiba: CRV, 2018.204 p. Série Encontros-Volume 3

O ENSINO DAS ARTES CÊNICAS NA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL NUM ESPAÇO AMAZÔNICO

Roseane Sousa Oliveira¹

RESUMO

O artigo é fruto de uma análise sobre o ensino da arte na educação profissional que se dá a partir de um olhar sobre o pensamento social na Amazônia, objeto de pesquisa de doutoramento, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. O texto contextualiza o debate em torno dos seguintes temas: o ensino da arte na educação profissional; a educação profissional técnica de nível médio no Brasil; a política de formação legislada pelas atuais diretrizes curriculares para esta modalidade de ensino; a integração e a valorização do saber técnico para respaldar os questionamentos sobre a política de formação proposta para a Educação Profissional e Tecnológica - EPT. Apresentamos o projeto de pesquisa, por meio da justificativa das categorias de análise nele elencadas, sempre num processo contínuo de pesquisa, com olhar dialético de uma pesquisadora em formação. O artigo tem por finalidade uma análise sobre o ensino da Arte na Educação Profissional desenvolvido no lócus de pesquisa, a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA, por isso escrever sobre seu histórico e funcionamento de oferta, a fim de trazer a memória desse espaço formativo em Artes na EPT e demarcar o espaço amazônico em que está inserido.

Palavras-Chave: Ensino; Artes; Educação Profissional; ETDUFPA; Amazônia.

ABSTRACT

The article is the result of an analysis of the teaching of art in professional education based on a look at social thinking in the Amazon, the subject of doctoral research, under development in the Graduate Program in Arts at UFPA. The text contextualizes the debate around the following themes: the teaching of art in professional education; mid-level technical professional education in Brazil; the training policy legislated by the current curriculum guidelines for this teaching modality; the integration and enhancement of technical knowledge to support questions about the proposed training policy for Professional and Technological Education - EPT. We present the research project, through the justification of the categories of analysis listed therein, always in a continuous research process, with the dialectical look of a research and researcher in formation. The purpose of the article is an analysis of the teaching of Art in Professional Education developed in the research locus, the School of Theater and Dance of the Federal University of Pará - ETDUFPA, therefore writing about its history and operation of offer, in order to bring the memory of this formative space in Arts at EPT and demarcate the Amazonian space in which it is inserted.

Keywords: Teaching; Art; Professional Education; ETDUFPA; Amazon.

O presente artigo é fruto de uma análise sobre o ensino da arte na educação profissional a partir das reflexões sobre a Arte e o pensamento social na Amazônia. O texto será constituído de tópicos organizados da seguinte forma:

Ensino da Arte na Educação Profissional e a integração e a valorização do saber técnico, para respaldar os questionamentos sobre a política de formação proposta para a

¹ Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, Doutorado Acadêmico. Orientador: Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra. Técnica educacional da Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA.

Educação Profissional e Tecnológica - EPT; A Educação Profissional técnica de nível Médio no Brasil e a política de formação legislada pelas atuais diretrizes curriculares para esta modalidade de ensino, para que possamos questionar suas propostas; O projeto de pesquisa com ênfase no *lócus* da pesquisa, a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA, para conhecer seu histórico e funcionamento de oferta, a fim de identificar o espaço amazônico em que está inserido.

1. O ensino da Arte na Educação profissional: diálogo com a integração

A arte é desenvolvida pelos seres humanos nas suas mais diversas formas. Segundo Barbosa (2019), a arte não se ensina, a arte nos contamina, é com esta perspectiva que compreendemos que o ensino da Arte nos conduz para uma educação emancipadora, emprestando o conceito de Paulo Freire.

O ensino da Arte na educação profissional é problematizado numa relação dialógica com a concepção do projeto de ensino integrado que “promove o encontro sistemático entre cultura e trabalho, fornecendo aos alunos uma educação integrada capaz de propiciar-lhes a compreensão da vida social” (ARAÚJO, 2014, p. 24), enquanto fim para a formação profissional, na tentativa de dirimir a “[...] negação da cidadania efetiva à grande maioria dos jovens brasileiros” (FRIGOTTO, CIAVATTA e RAMOS, 2005, p. 7), porque:

O ensino integrado é um projeto que traz um conteúdo político-pedagógico engajado, comprometido com o desenvolvimento de ações formativas integradoras (em oposição às práticas fragmentadoras do saber), capazes de promover a autonomia e ampliar os horizontes (a liberdade) dos sujeitos, das práticas pedagógicas, professores e alunos, principalmente (ARAÚJO, 2014, p. 62).

Desta forma, compreendemos que o ensino da Arte na educação profissional é um espaço de formação científica, social e política, pois pode proporcionar ao educando uma formação integrada ao olhar crítico do social em que está inserido. O ensino da Arte na educação profissional de nível técnico pode conduzir uma construção de conhecimento de reflexão sobre meio social do aluno, da escola...para o mundo numa relação dialética com a prática que a ação formativa do ensino da Arte na EPT desenvolver-se-á.

Desenvolver a construção do conhecimento técnico é, também, formar os alunos com poder de síntese, análise crítica e síntese do saber técnico (BARATO, 2016). O conhecimento técnico é um saber que exige um tratamento específico para ser consolidado,

e que demanda análise profunda para ser construído, negando a superficialidade e a marginalidade da formação profissional técnica que se atribui a ele.

Determinados tipos de saberes têm que ter um tratamento adequado ao tipo de conhecimento que a gente vai aprender, demora um tempo de práticas repetidas, até de certa maneira ajuste a visão e a compreensão dele para aquele tipo de instrução, isso significa ação, ação e ação [...] quando você aprende um processo técnico, durante aprendizagem você desenvolve muita análise, um caminho longo de muitas explicações e essas explicações têm um caráter analítico para chegar à síntese do saber técnico (BARATO, 2016, p.13).

O processo formativo nesta concepção de análise de construção do saber técnico aproxima-se da concepção de formação inteira, que tem como proposta uma formação emancipadora, cuja finalidade é proporcionar a expansão do olhar dos alunos sobre a sociedade em que estão inseridos, para que nela possam intervir a partir de sua concepção social construída, ao longo da vida, em paralelo com a educação formal nas escolas técnicas, e neste caso as que ofertam cursos na área das Artes.

A arte e o pensamento social na Amazônia é um diálogo que surge na pesquisa a partir de uma atividade acadêmica² que nos conduziu para um diálogo entre o campo da Arte e o pensamento social na/da Amazônia. Os debates também apresentaram o pensamento sobre a Amazônia, como espaço natural e cultural, historicamente construído por autores/intérpretes de lugar.

Essa disciplina nos proporcionou conhecimentos sobre os modos de percepção sobre a Amazônia e a construção de modelos interpretativos de um pensamento social sobre ela e sua problematização, e nos fez refletir sobre as obras de arte como meio de (re)interpretar a região e compreender a arte como modo de interpretação do pensamento social desse espaço cultural.

Esses estudos nos conduziram a questionamentos como: que Amazônia conhecemos enquanto espaço social, político e econômico? Qual a Amazônia que as artes representam em determinado tempo e espaço? Qual o conceito de Amazônia consolidamos, ou consolidaram por nós, no processo cultural de nosso desenvolvimento humano? E quais as artes que representam a Amazônia no ambiente nacional e regional? Por fim, construímos uma questão para o interior de nossa pesquisa: qual a Amazônia está no projeto de pesquisa em desenvolvimento?

² Disciplina “Seminários Avançados II – Artes e Pensamento Social da Amazônia”, ministrada em 2022 no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFGA), pelos docentes José Denis de Oliveira Bezerra e Gustavo Soranz Gonçalves.

A Amazônia, espaço de muitas disputas, traz uma diversidade de olhares para a exploração econômica que pode promover até os dias atuais. Gondin (1994), em seus escritos, descreve uma Amazônia com rios fecundos e diversas culturas próprias e não as inventadas pelos exploradores que construíram um conceito sobre a região, para que a exploração acontecesse de forma alinhada com as perspectivas econômicas do grande capital. Porém, essa propriedade cultural é desviada a cada dia diante do cenário econômico que suas riquezas naturais podem promover.

No âmbito educacional este cenário não é diferente, quando temos como processo histórico de formação a catequização jesuítica. E o ensino da Arte também carrega em sua história uma colonização europeia, desvirtuando nossa arte e cultura amazônicas. Porém, os escritos de ESBELL (2018) nos indicam o poder da arte na Amazônia:

Surgimos junto com a arte todos os desafios do grande existir e suas mais claras urgências individuais e coletivas. Surgimos no aparente caos, como é mesmo descrito entre os grandes Xamãs do mundo e um quase consenso na ciência, em termos de rumos para a humanidade tal qual. O prenúncio matemático do fim do mundo é também um cenário de nossa aparição. Como produto, também desse tempo, tenho a ideia de que a colonização foi um processo, embora saiba que trata-se de um ato contínuo (ESBELL, 2018, p. 11).

A partir destas provocações, concluímos que é de extrema importância conhecer e analisar a arte e o pensamento social na Amazônia, pois é algo inerente ao contexto geográfico social em que estamos inseridos.

A beleza fecunda da Amazônia, fonte de vida com seus desenvolvimentos próprios e significativos para os seus que dispensam intervenções alienantes e colonizadoras é que, analogamente, desejamos para o ensino das artes Cênicas na Amazônia.

Caminhamos abertos junto com os grandes temas do mundo, a fé, a educação, a cultura, o gênero. E também acreditamos por nossa natureza fortemente espiritual que nossa arte pode dar alcances. Alcances outros como a nós foi dado muito ou tão pouco tal qual seja ao menos compor ativamente a grande diversidade para sempre (ESBELL, 2018, p. 19).

Com esta ideia de caminho é que nos propomos a escrever pequenos passos sobre a imensa reflexão do espaço amazônico em que vivemos. São necessários mais estudos, análises e escritos acadêmicos, para reivindicar, empoderar, demarcar um lugar fecundo para a formação educacional brasileira, em especial o ensino das artes Cênicas na Amazônia num diálogo com a integração enquanto proposta de prática pedagógica.

2. A Educação Profissional Técnica de Nível Médio no Brasil

A Lei nº 9.394/96 (atual LDB) preceitua que a educação nacional realizada no Brasil possui dois grandes níveis: o da Educação Básica e o do Ensino Superior, além de diversas modalidades de ensino e dentre elas está a educação profissional, que é ofertada aos estudantes a partir do Ensino Médio até a Pós-Graduação.

A educação profissional técnica de nível médio tem por finalidade “proporcionar ao estudante conhecimentos, saberes e competências profissionais necessários ao exercício profissional e da cidadania, com base nos fundamentos científico-tecnológicos, sócio-históricos e culturais” (BRASIL/2017).

O desenvolvimento da Educação Profissional no Brasil requer entendimento sobre os primórdios dessa prática educacional. Cunha (2005), em seu estudo sobre o ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata, aborda que a formação profissional é concebida, pelo imaginário social da época, como uma atividade indigna para o homem livre, “a marginalização da educação profissional está pautada na marcante herança na formação da cultura brasileira no tocante ao trabalho manual” (CUNHA, 2000, p. 7).

Seguindo na análise histórica da Educação Profissional, Cunha (2000) relata que a aprendizagem de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil, a partir de ofícios nos engenhos, nos colégios, na mineração e nas ribeiras, foi essencial para que as instituições de ensino de ofícios fossem criadas. Essas atividades de ensino eram consideradas artes mecânicas.

As artes mecânicas eram destinadas ao funcionamento da ordem produtiva da sociedade, compreendendo sapateiros, músicos, funileiros, pedreiros, marceneiros, maquinistas, alfaiates, serradores, carapinas³, chamados de artífices, os quais precisavam dessa formação para suprir as suas necessidades e firmarem-se como tal nas corporações de ofícios (CUNHA, 2005). As artes liberais estavam relacionadas com a oferta de cursos para os filhos dos oficiais (os militares e os altos funcionários administrativos estatais), filhos da nobreza, chamados de artistas, que precisavam do ócio para suas inspirações artísticas (pinturas, músicas, dança etc.) e para o desenvolvimento de suas mentes geniais.

³ Carapinas eram os profissionais de carpintaria em geral, não naval.

As primeiras iniciativas em relação à Educação Profissional como responsabilidade do Estado surgem em 1909:

Embora anteriormente já existissem algumas experiências privadas, a formação profissional como responsabilidade do Estado inicia-se no Brasil em 1909, com a criação de 19 escolas de arte e ofício nas diferentes unidades da federação, precursoras das escolas técnicas federais e estaduais. Essas escolas, antes de pretender atender às demandas de um desenvolvimento industrial praticamente inexistente, obedeciam a uma finalidade moral de repressão: educar pelo trabalho os órfãos, pobres e desvalidos da sorte, retirando-os da rua. Assim, na primeira vez que aparece a formação profissional como política pública, ela o faz na perspectiva moralizadora da formação do caráter pelo trabalho (GRABOWSKI e KUENZER, 2006, p. 27).

Com essa divisão de ensino instalada, foram criadas as Escolas de Belas Artes, a fim de atender à classe burguesa (aqueles que se interessavam) e as Escolas e ou Colégios de Aprendizes e Ofícios (para os obrigados), no sentido de atender à produção econômica social com a formação de mão de obra para o mercado de trabalho. Correlacionando com a educação profissional ofertada na atualidade, aproxima-se, política e socialmente, dos colégios de aprendizes sem explícita obrigação.

O Pará foi uma das primeiras províncias a criar a Casa dos Estudantes Artífices, em 1940, a formação do músico (linguagem artística) é uma das que aparece no cenário brasileiro. Mas, sem oficinas, o ensino era realizado nos arsenais militares, cais e hospitais, destinado a atender à formação profissional (CUNHA, 2005). Esse fato histórico sobre a formação do músico no Pará provoca a fazer uma relação da formação atual com a dos primórdios da educação profissional no Estado.

A educação profissional e tecnológica é regulamentada, atualmente, pelo artigo 39 da LDB, que estabelece o seguinte: a educação profissional é uma modalidade de ensino que pode ser ofertada em três tipos de curso: os de Formação Inicial e Continuada (FIC); Técnicos de Nível Médio e os cursos de Educação Profissional em nível de Graduação e Pós-Graduação.

As formas de ofertas legisladas para a educação profissional chamam atenção para percebermos a flexibilidade em atender a formação dos trabalhadores, algo historicamente constituído, como citados nos escritos de Cunha (2005). Com a desconfiança de que flexibilidade está atrelada à superficialidade no processo de construção de conhecimento, os escritos sobre a educação profissional nos levam a fazer um paralelo de comparação entre o ensino das linguagens artísticas e a educação profissional, que no período Imperial dividia-se entre os espaços de formação de artistas e artífices: um necessitava do ócio

como inspiração; o outro era obrigado a desenvolver o trabalho para preencher o ócio, explica Cunha (2005).

Compreendemos com a divisão de ações descritas acima que a marginalização de olhar sobre a educação profissional se instala com as atividades desempenhadas pelos artífices (ocupações a servir a sociedade), porém, não há valorização das atividades desenvolvidas pelos artistas (ações de inspirações, criatividade, nobreza para a sociedade). Fato este que perdura até os dias atuais, oficializado pelas diretrizes nacionais para a educação profissional e para o ensino da Arte nesta modalidade.

Os escritos acima nos conduzem para uma indicação de encontro, à margem, da Educação profissional e a Arte, visto que segundo análises e escritos de Cunha (2000) os artífices, construtores de meios para melhor exploração econômica social desde os primórdios da atual modalidade de ensino denominada educação profissional, foram apartados dos artistas, que necessitavam do ócio para desenvolver suas habilidades artísticas, porém o ócio naquele e também no atual contexto social é usufruto de uma pequena classe social.

A partir desta reflexão, compreendemos que analisar o ensino da Arte na educação profissional realizado na Escola de Teatro e Dança da UPA é também questionar a marginalização de formação que a educação profissional carrega desde seus primórdios e apontar a importância da Arte, que não se reduz a ações de manifestações culturais.

3. Projeto de pesquisa sobre o Ensino da Arte na Educação Profissional da ETDUFPA

A pesquisa⁴, em andamento, tem como objetivo central analisar o ensino da Arte na Educação Profissional ofertado pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará- ETDUFPA, com perspectivas de compreender a política de formação desenvolvida no processo formativo realizado pela ETDUFPA nos cursos técnicos de Nível Médio.

A proposta de pesquisa tem como provocação fundamental a dissertação escrita sobre as práticas pedagógicas da educação profissional na Escola de Música da Universidade Federal do Pará⁵ e da atividade laboral profissional na ETDUFPA, além dos

⁴ Realizado no Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES, no curso de doutorado, junto à linha de pesquisa Memórias, Histórias e Educação em Artes, com orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

⁵ Ver Oliveira (2019).

estudos e reflexões realizados em grupos de pesquisa sobre trabalho e Educação⁶ e artes cênicas na Amazônia em diálogo com os estudos da cultura, da memória e da história⁷.

As categorias de análise que provocam o olhar pesquisador no processo de pesquisa são: o ensino da arte; o ensino integrado; a política de formação da educação profissional, enquanto modalidade de ensino e a partir dos conhecimentos construídos nos seminários ofertados pelo PPGARTES; as artes cênicas na Amazônia, a partir dos três anteriores. Conceitos sobre essas categorias nortearão a pesquisa e a escrita da tese sobre o ensino da Arte na EPT.

O projeto de pesquisa está construído a partir dos seguintes objetivos: analisar o ensino das Artes Cênicas na educação profissional ofertado pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA; compreender a política de formação realizada na ETDUFPA através do ensino da Arte nos cursos técnicos ofertados pela Escola; aprofundar os conhecimentos sobre o ensino da Arte na Escola; relacionar o ensino da Arte realizado na ETDUFPA com a política de formação da educação profissional no Brasil; construir uma tese sobre o ensino das Artes Cênicas na educação profissional da ETDUFPA e sua política de formação.

Para iniciar as ações do projeto construímos algumas questões norteadoras: a) como se dá o processo de ensino e aprendizagem nos cursos técnicos de nível médio das linguagens artísticas ofertados pela ETDUFPA; b) qual a concepção teórica e prática que fundamenta o processo formativo realizado nos cursos técnicos da Escola; c) como é constituída a política de formação desenvolvida na ETDUFPA através do ensino da Arte nos cursos técnicos de nível médio ofertados pela Escola; d) qual a relação da política de formação da Escola com a rede Federal Profissional Tecnológica do Ministério da Educação.

Os objetivos e questões norteadoras apontados acima serão desenvolvidos a partir da observação das práticas pedagógicas desenvolvidas nos cursos técnicos ofertados pela ETDUFPA, para que possamos compreender qual política de formação a Escola desenvolve num diálogo constitutivo da pesquisa, além de dialogar com o estado da arte sobre o ensino da Arte na EPT.

⁶ GEPTE da UFPA desde os anos de 2014, NUPEIA (Infâncias amazônicas: arte, cultura e Educação de Crianças em diferentes contextos) a partir dos anos de 2016.

⁷ Perau -Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, em 2018. Pontuamos que o Perau e o NUPEIA pertencem ao Instituto de Ciências da Arte da UFPA.

O processo de análise terá, como inspiração, o materialismo histórico-dialético, o qual se funda em analisar os fatos desenvolvidos no decorrer da história, de forma a apontar as aproximações e distanciamentos e não oposição dos dados em relação aos conceitos científicos historicamente constituídos. Esta proposta de pesquisa não se limita a coleta de dados, mas também à análise e observações informais além de diálogos com os educadores envolvidos na oferta o ensino da Arte na educação profissional na ETDUFPA, a fim de que ocorra de forma consistente e coerente com base na dialética que “é o estudo da contradição na essência mesma das coisas” (ALVES, 2010, p. 3).

Acreditamos que pesquisar sobre o ensino da arte na ETDUFPA é construir conhecimentos sobre o processo de ensino desenvolvido na educação profissional técnica e demarcar memórias e histórias sobre as artes cênicas na Amazônia. Ampliando os estudos já realizados sobre a Arte na ETDUFPA como: as teses de doutorado de Denis Bezerra (2016) e Alcidema Coelho (2019) e a dissertação de mestrado de Ana Maria Gama (2020), que serão fontes bibliográficas indispensáveis para a realização da pesquisa proposta.

Para que o alcance da pesquisa não se disperse, iremos analisar o ensino das artes cênicas na Amazônia a partir de uma Escola Técnica de Nível Médio dentro da Universidade Federal do Pará, cuja localização geográfica já diz sobre o espaço amazônico em que está inserida. A seguir apresentamos a Escola, *lócus* de pesquisa.

A Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA

A Universidade Federal do Pará - UFPA, em 2022, completou 65 anos, tendo como missão “produzir, socializar e transformar o conhecimento na Amazônia para a formação de cidadãos capazes de promover a construção de uma sociedade sustentável” (UFPA, 2006). A Educação Profissional Técnica de Nível Médio é parte desta missão institucional desde a primeira década de funcionamento.

A UFPA oferta a Educação Profissional técnica de nível médio em Arte, não com esta formalidade, desde o início de sua fundação. Esta modalidade de ensino era ofertada através de cursos livres, oriundos de um Coral criado na área de música, e as atividades artísticas teatrais, desenvolvidas por artistas e intelectuais oriundos de grupos amadores da cidade. Na década de 1990, foi criado o Núcleo de Artes da UFPA (NUAR) e o ensino da Arte na Educação Profissional no desenvolvimento acadêmico vai ser marcado pela criação da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) e da Escola de Música da UFPA

(EMUFPA), subunidades acadêmicas do atual Instituto de Ciências da Arte (ICA)⁸. O ensino da Arte na Educação Profissional ganha corpo nesse período e resiste até os dias atuais nestas escolas que, desde o ano de 2012, compõem a rede federal tecnológica do Brasil.

A ETDUFPA foi criada após vários movimentos das ações artísticas dos fazedores amadores de teatro, porque “era necessário a criação de um espaço teatral na cidade de Belém os jovens estudantes da cidade produziam os trabalhos teatrais, mas não possuíam uma formação formal, técnica, como já ocorria em outras cidades” (BEZERRA, 2016, p. 398). O Reitor da UFPA, à época, Prof. Dr. Silveira Netto, a pedido de grupos amadores teatrais, como o Norte Teatro Escola do Pará, garantiu a realização do primeiro curso voltado para as atividades de teatro, o qual originou a referida Escola. A Escola iniciou suas atividades como Serviço de Teatro Universitário, com um curso de Iniciação Teatral, em 1962, e em 1963 criou o curso livre de Formação em Ator.

Além de manter os serviços de teatro promovia atividades artísticas e culturais, como: exposições, exhibições cinematográficas, espetáculos e conferências. Em 1968, a Prof.^a Eni Corrêa e o Prof. Marbo Giannaccini fundaram e dirigiram o Grupo Coreográfico da Universidade Federal Pará. O grupo impulsionou o ensino da Dança através do curso experimental de formação de bailarinos nos anos de 1990.

Em 1992, após a criação do Núcleo de Arte, hoje Instituto de Ciências da Arte - ICA, as atividades de Teatro e Dança foram agrupadas. Nesse período, a escola, sem infraestrutura adequada e em sucessivas mudanças de endereço, atendeu à demanda das artes cênicas e identificou a necessidade de ampliar a oferta dos cursos. Assim, em 23 de setembro de 2003, a Resolução nº 606, do Conselho Universitário - CONSUN, aprovou os planos dos cursos técnicos (Teatro e Dança) da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

Atualmente, a ETDUFPA funciona como subunidade de ensino, pesquisa e extensão com autonomia acadêmica, via conselho deliberativo, sob a administração do Instituto de Ciências da Arte, unidade criada em fevereiro de 2006 pela Universidade Federal do Pará, para congregar e coordenar os cursos e as atividades voltados para a área das Artes.

Com a reestruturação da Educação Profissional no Brasil, instituída pela Lei nº 11.892 de 29 de dezembro de 2008, a ETDUFPA, em 2012, tornou-se uma Escola Técnica

⁸ O Instituto de Ciências das Artes (ICA), criado em 2006, concentrou todas as atividades de Artes nesse Instituto, mas os cursos de Arte eram ofertados desde 1962.

Vinculada - ETV à Universidade Federal do Pará, compondo, assim, a Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica/SETEC/MEC e regulamentada pela portaria nº 907 de 20 de setembro de 2013, que estabelece as diretrizes e normas gerais para o funcionamento das Escolas Técnicas Vinculadas - ETVs às Universidades Federais do Brasil e, com isto, constitui o Conselho Nacional de Dirigentes das Escolas Técnicas Vinculadas às Universidades-CONDETUF⁹.

A lei federal que insere as ETVs na rede de Educação Profissional Tecnológica do Brasil define a finalidade de formação específica de cada uma das 24 Escolas, sendo 05 que ofertam cursos técnicos de educação profissional em Arte. Após ingressar na Rede Federal Tecnológica, o registro nacional foi franqueado às Escolas Técnicas da UFPA.

A Escola de Teatro e Dança da UFPA oferta os seguintes cursos atualmente: básicos de qualificação profissional; técnicos de nível médio; tecnológico em nível de graduação e licenciatura em teatro. Os cursos básicos de qualificação inicial são realizados através de um programa de extensão com atividade que atende a comunidade infanto-juvenil para o ensino das práticas teatrais e de dança, em horários específicos para atender esta faixa etária de alunos. Os cursos técnicos de nível médio são na área das artes cênicas, todos listados no eixo de Produção Cultural e Design do Catálogo Nacional de Curso Técnicos - CNCT da Rede Federal Tecnológica do Brasil, instrumento este que formaliza o registro e reconhecimento de todos os cursos técnicos de nível médio da Educação profissional no Brasil.

Os cursos técnicos da ETDUFPA são Cenografia, Dança (Clássica e Intérprete Criador), Figurino Cênico e Teatro. Os cursos da educação profissional técnica de nível médio são ofertados de forma regular desde 2003, atendendo a legislação brasileira em vigor. Os cursos de graduação são: o Tecnológico em Produção Cênica, criado em 2018, e a Licenciatura em Teatro que é ofertado desde o ano de 2009.

No contexto da pós-graduação, no ano de 2008, realizou-se a primeira ação da ETDUFPA dentro do programa de pós-graduação do Instituto de Ciências da Arte (ICA), com a implantação do curso de Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo:

⁹ A criação do CONDETUF se deu a partir de discussões realizadas entre os dirigentes das escolas técnicas vinculadas às Universidades que elaboraram um anteprojeto de estatuto que posteriormente foi aprovado em um encontro, que ocorreu no período de 02 a 04 de abril de 1991, em Brasília, com a presença do Secretário Prof. João Manoel e de Técnicos da SETEC/MEC. Os objetivos do encontro eram de intercambiar experiências e analisar a proposta de Estatuto do conselho diretor das escolas com possível aprovação. Assim, no dia 03 de abril de 1991, foi aprovado o Estatuto do Conselho dos Diretores das Escolas Técnicas das Universidades Federais.

Criação, Transmissão e Recepção. Em 2013, teve início o curso de Especialização em Educação de Jovens e Adultos-EJA Arte Amazônia, em parceria com o Instituto de Ciências da Educação (ICED), objetivando qualificar profissionais na área da Arte na modalidade em tela.

O ensino da Arte na Educação Profissional da Universidade Federal do Pará como modalidade ensino, vai ser marcada pela criação da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) e da Escola de Música da UFPA (EMUFPA), subunidades acadêmicas do Instituto de Ciências da Arte (ICA). O ensino da Arte na Educação Profissional ganha corpo nesse período e resiste até os dias atuais nestas Escolas que, desde o ano de 2012, compõem a rede federal tecnológica do Ministério da Educação do Brasil.

A formalização, em nível nacional, da oferta do ensino da Arte na Educação profissional realizado na ETDUFPA ocorreu em 2012, segundo a Lei 11.892, de 29 de dezembro de 2008. Porém, a Escola já ofertava cursos técnicos desde 2003, conforme preceitua a Resolução 606 da UFPA. A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, desde sua primeira versão em 1961, já apontava a oferta da Arte nos ensinos do primário, atualmente a LDB define o seguinte em seu art. 26, § 2º: “O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação básica” (BRASIL,1996). A Educação Profissional Tecnológica - EPT de nível médio, modalidade de ensino da educação básica, está inserida nesta obrigatoriedade.

A ETDUFPA reconhece que para “a formação de profissionais qualificados deve prevalecer uma educação assinalada pelo humanismo que assegure a pluralidade de ideias e o respeito aos valores da convivência ética marcada pela liberdade, solidariedade e justiça” (UFPA, 2019).

Desse modo, compreendemos que a ETDUFPA vem contribuindo com a sociedade no cumprimento de seu papel formativo na abrangência artística, atendendo não só à demanda do mundo do trabalho, mas oportunizando o acesso a uma educação na linguagem da Arte não só na educação profissional técnica, mas também em outros níveis de ensino.

Essas questões mostram indícios de um processo formativo que valoriza a formação do aluno para o mundo do trabalho em Arte, oposto a toda marginalidade imposta à educação profissional constituída no processo histórico de sua institucionalização. O desenvolver da pesquisa nos indicará com maior e melhor precisão conhecimentos sobre o ensino da Arte na ETDUFPA.

Referências

ARAUJO, RONALDO MARCOS DE LIMA E GAUDÊNCIO. Práticas pedagógicas e ensino integrado. **Revista Educação em Questão**, v.52, n.38, p.61-80, 2014.

BARATO, JARBAS NOVELINO. **Fazer bem feito**: valores em educação profissional e tecnológica. Brasília: UNESCO, 2015.

BARROS, LILIAM; GOMES, LUCIANE. **Memória e História**: 40 anos da Escola de Música da Universidade Federal. Belém: EDUFPA, 2004.

BEZERRA, JOSÉ DENIS DE OLIVEIRA. **Vanguardismos e modernidades**: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968). Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2016.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. **Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional**.

_____. Resolução nº 614, de 28/2006 - **Aprova o novo Estatuto da Universidade Federal do Pará- UFPA**.

_____. Resolução nº 616, de 14/2006 - **Aprova o novo Regimento Geral da Universidade Federal do Pará- UFPA**.

CUNHA, L. ANTÔNIO. **O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. São Paulo: UNESP/FLACSO, 2000.

CUNHA, LUIZ ANTÔNIO. **Ensino profissional na irradiação do industrialismo**. São Paulo: Editora: UNESP/FLACSO, 2005.

ESBELL, JAIDER. Makunaima, o meu avô em mim!. **ILUMINURAS**, v. 19, n. 46, 2018.

FRIGOTTO, GAUDÊNCIO; CIAVATTA, MARIA; RAMOS, MARISE. **Ensino Médio Integrado**: concepções e contradições. São Paulo: Cortez, 2005.

GONDIM, NEIDE. **A invenção da Amazônia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1994.

OLIVEIRA. ROSEANE SOUSA. **A Integração de Saberes Sociais dos Alunos e Saberes Disciplinares nas Práticas Pedagógicas da Educação Profissional no Curso Técnico em Canto Coral da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA)**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Núcleo de Educação Básica - NEB, Programa de Pós-Graduação em Educação Básica - PPEB, Belém, 2019.

PERSPECTIVAS NA ARTE-EDUCAÇÃO EM TEMPOS VERTIGINOSOS

Marianna Marihá Silva de Gouvêa¹
Neide das Graças de Souza Bortolini²

RESUMO

Recentemente, a precarização da educação no Brasil se intensificou, emaranhada em teias políticas, entre conceitos filosóficos e sociológicos, como a espetacularização da sociedade, o Estado de exceção, a necropolítica, o biopoder e a micropolítica da resistência. Também aumenta o sentimento de impotência de muitos professores, e, diante desse cenário, este artigo apresenta atividades realizadas nos estágios obrigatórios durante o período da Licenciatura em Artes Cênicas, que levaram à construção de aulas específicas realizadas nas escolas da sede e distritos de Ouro Preto. A proposta visava a levantar uma discussão sobre possibilidades de mudança, o que levou à percepção de que uma revolução é necessária e urgente, com foco na perspectiva histórica e estrutural

Palavras-Chave: Arte-Educação; Biopoder; Necropolítica; Micropolítica.

ABSTRACT

Recently, the precariousness of education in Brazil has increased, entangled in political webs, between philosophical and sociological concepts, such as the spectacularization of society, the State of exception, necropolitics, biopower and micropolitics of resistance. It also increases the feeling of powerlessness of many teachers, and, given this scenario, this article presents activities carried out in the mandatory internships during the period of the Licentiate Degree in Performing Arts are presented, which led to the construction of specific classes carried out in the schools of the seat and districts of Ouro Preto. The proposal aims to raise a discussion about possibilities for change, which led to the perception that a revolution is necessary and urgent, focusing on the historical and structural perspective.

Keywords: Art Education; Biopower; Necropolitics; Micropolicies.

1. Ideias sobre transformação

Quando se fala em prática docente, é preciso pensar, primeiramente, em formas de construir os saberes sob uma perspectiva decolonial ou anticolonialista, buscando a autonomia do sujeito e da escola como lugar de construção individual, social e identitária. Paulo Freire (1996, p. 63) defende a autonomia ao refletir sobre o discente na prática educativa: ele é sujeito autônomo, pleno de suas vivências, que devem ser valorizadas de modo a dialogar com projetos político-pedagógicos libertários, construindo, assim, os conhecimentos para uma educação progressista e crítica.

¹ Atriz, arte-educadora e pesquisadora no curso de mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Professora Associada na Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Departamento de Artes Cênicas. Integra o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, com o projeto Imagens no vazio, escrita e teatralidades.

A realidade social em que os corpos envolvidos na atividade docente estão inseridos é importante para explicar a presença de mecanismos de dominação nas escolas e como esses corpos, tristes e subjugados – mas, por outro lado, resistentes e fortes – chegaram a tal estado, e como se encontram nos espaços escolares: desiludidos, desanimados, desencantados, adoecidos e impotentes diante dos problemas sociais e desigualdades estruturais, ainda que o Estado brasileiro não seja deliberadamente totalitário e disciplinador³.

Em alguns momentos, o Brasil viveu o que poderia ser caracterizado como uma “democracia em vertigem”⁴ (ou pseudodemocracia), com a escalada do extremismo, da perda de direitos, da alienação e do medo como parte de uma política vigente. Dessa forma, os poderes decidem quem vive, mas principalmente, quem morre: pessoas pobres, indígenas, negras, LGBTQIAPN+, alvo prioritário de procedimentos de extermínio, ampliados no momento da pandemia, sob uma perspectiva de genocídio higienista.

Contudo, a escola abriga um processo dialético de trocas, onde muitas coisas acontecem ao mesmo tempo e nem sempre ensinar é uma ação de sucesso efetivo, pois o desenvolvimento da formação humana implica, necessariamente, avanços e retrocessos.

Um dos primeiros pontos observados acerca do funcionamento da estrutura educacional, e que se referem às adversidades, está no caráter e função da disciplina Arte na matriz curricular da Educação Básica. No Ensino Fundamental e no Ensino Médio, na rede estadual de Minas Gerais, essa disciplina não é ofertada todos os anos de formação, e não resulta em reprovação discente, culminando no descaso com as construções das práticas educativas e na negação dos saberes artísticos. Em contrapartida, não fazer parte dessa engrenagem pode ser libertador e um impulso inicial para gerar caminhos para as tão sonhadas justiça e igualdade:

³ Chamo a atenção para a movimentação que ganhou notoriedade, a partir de 2018, acerca do Projeto de Lei “Escola sem Partido”, de caráter antirrevolucionário e pretensamente antidoutrinador, que cala e censura professores de forma rapace.

⁴ O termo destacado é título de um documentário dirigido por Petra Costa sobre a ascensão do governo do Partido dos Trabalhadores (PT) e sua queda, em 2016, com o golpe político que resultou na cassação do mandato da então presidente Dilma Rousseff, culminando na radical polarização entre esquerda e direita e levando, posteriormente, por meio de um intrincado sistema de disseminação de notícias falsas, à eleição de um presidente genocida.

[...] quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado. É neste sentido que ensinar não é transferir conhecimentos, conteúdos, nem formar é ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso e acomodado. Não há docência sem discência [...] (FREIRE, 2008, p. 23).

A voz de Paulo Freire dá novos sentidos ao termo formação e, além disso, demonstra a circularidade dos fenômenos educacionais em que todos estão na condição de aprendizes, e, em um processo de reciprocidades, as hierarquias podem ser superadas.

Durante a realização das atividades dos estágios de Observação, Planejamento e Regência, a idade dos(as) discentes variou de 6 a 16 anos, matriculados na modalidade da Educação Infantil, Ensino Fundamental I ou II, em seis espaços. Em certo momento, devido à pandemia, foi necessária a adoção de novos métodos de ensino-aprendizagem, e algumas atividades foram realizadas virtualmente.

O primeiro espaço a ser contextualizado é a Escola Andorinha⁵, da rede privada de ensino. É uma escola grande e com uma boa estrutura, que atende discentes da Educação Infantil, Ensino Fundamental I e II. O próximo espaço, a Escola Urutau, fica em um bairro periférico e afastado do centro da cidade, pertencendo à rede municipal, atendendo turmas da Educação Infantil e dos primeiros anos do Ensino Fundamental. Em ambas, as atividades foram realizadas no modo presencial. Já nas escolas Saíra, Bem-te-vi e João de Barro, as atividades foram realizadas no modo virtual, assíncrono e síncrono. As três são pertencentes à rede municipal de ensino, e ficam em distritos de Ouro Preto, atendendo turmas do Ensino Fundamental I e II.

Na época de realização de parte dos estágios, a realidade era de contexto pandêmico⁶, com a premissa do distanciamento social tão necessário. A população, portanto, ainda não havia sido vacinada. Com quase 700 mil⁷ mortes decorrentes de uma política negacionista e irresponsável, muitos artistas e pessoas ligadas a esse meio buscaram maneiras de sobrevivência, reinventando práticas e metodologias no ensino remoto para continuar trabalhando, por meio do “tecnovívio”.

⁵ Os nomes dos espaços escolares retratados nesta escrita são fictícios.

⁶ O período se refere à pandemia de COVID-19, causada pelo vírus SARS-CoV-2, iniciada em Wuhan, na China, em dezembro de 2019 e chegando ao Brasil em fevereiro de 2020. Grande parte do mundo se mobilizou após o alerta da Organização Mundial da Saúde (OMS), a fim de deter o contágio. Houve distanciamento social, adoção do uso de máscaras e outras medidas de prevenção. O Brasil se dividiu entre o enfrentamento responsável à disseminação do vírus e o anticientificismo negacionista. Ao longo de 2020, os pronunciamentos governamentais se dedicaram a descredibilizar o uso de máscaras e o distanciamento social, com a justificativa de que provocariam defasagem na economia.

⁷ 699.634 óbitos – DATASUS (Dep. de informática do SUS). Disponível em: <<https://covid.saude.gov.br/>>. Acesso em: 18 mar. 2023 às 19:15.

2. O plano de ações

Foi adotado o mesmo plano de ensino em todos os espaços, já que a idade, contextos sociais e realidades dos(as) discentes eram bem parecidos. Considerando a faixa etária de 6 a 16 anos, do início da Educação Infantil ao Ensino Fundamental II, o objetivo era pensar em pequenas transformações que poderiam ser feitas, no âmbito da arte-educação, em aspectos como: palavra, espaço, objeto, corpo e si mesmo.

Inicialmente, diante das possibilidades digitais, houve uma apresentação autobiográfica, através de um questionário sobre os sentimentos de cada um em relação à pandemia, suas perspectivas, dificuldades, preferências nas aulas de Arte. Em alguns espaços, no ambiente presencial (anteriormente ao momento pandêmico), essa apresentação aconteceu no formato de uma roda de conversa. Nos demais, pela importância da realização dessa troca, da construção da confiança e da horizontalidade nos diálogos, foi necessária a adequação para o formato de um pequeno questionário.

As respostas foram parecidas nas 14 turmas (do primeiro período da Educação Infantil, ao nono ano do Ensino Fundamental II). Sobre as dificuldades, as mais relatadas referiam-se à capacidade de concentração fora do ambiente escolar; à realização de atividades domésticas que impediam, às vezes, uma dedicação maior aos estudos; à falta de um(a) professor(a) ou algum adulto que pudesse explicar o assunto; ao acesso à internet de qualidade; à timidez referente ao uso da câmera; às dificuldades com a lectoescrita. O recurso à internet e ao celular cria um paradoxo, incentivando, ao mesmo tempo, a expressão singular das identidades e a supressão subjetividades, uma vez que, em todos os espaços de compartilhamento, imperam a propaganda e o consumo, resultando na comparação com estéticas disseminadas por influenciadores digitais, nem sempre ao alcance de muitos estudantes.

Nesse mesmo questionário, uma aluna de 12 anos de idade, do 7º ano do Ensino Fundamental, respondeu que, com as aulas remotas, esperava “recuperar o tempo perdido”. Essa afirmação leva à reflexão sobre a visão das pessoas acerca da pandemia e da necessidade de manter o distanciamento social. O biopoder e a política da morte pairam sobre todo(a)s, em função das disposições desiguais do capital que leva à crença de que o “corpo-máquina” é capaz de aguentar e deter tudo sobre si. No Brasil – no momento em que essa resposta foi obtida –, existia o negacionismo, o anticientificismo e as políticas de

morte, que, espetacularizadas nas grandes mídias, contribuem com o pensamento de que ficar em casa em um momento de pandemia mundial é uma perda de tempo. Sobre o biopoder que afeta as percepções, Peter Pál Pelbart afirma:

Os mecanismos diversos pelos quais se exercem esses poderes são anônimos, esparramados, flexíveis. O próprio poder se tornou pós-moderno. Isto é, ondulante, acentrado (sem centro), em rede, reticulado, molecular. Com isso, o poder, nessa sua forma mais molecular, incide diretamente sobre as nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar (PELBART, 2007, p. 57).

É realmente perturbador para a sociedade um Estado que renega a gravidade da situação produzindo ou respaldando o discurso de que cuidar da saúde se opõe às engrenagens do capital, que é uma “perda de tempo” se preservar e ficar em casa, e que, com tais medidas, a economia sofreria atraso. É preciso, portanto, repensar as relações de poder, desde suas raízes, que, no caso do Brasil, têm origens coloniais.

3. Entre poéticas da construção

Nessa etapa do processo, os(as) discentes tiveram contato com a contextualização do exercício para a “transformação da palavra”, através de uma videoaula, a partir do poema “O menino que carregava água na peneira”, de Manoel de Barros (1996, p. 469-470), que fala sobre o autor, seus despropósitos e sua arte.

A partir da exposição do poema e da breve apresentação do escritor, o próximo passo da proposta consistia em escolher palavras do texto para trabalhar em uma composição plástica, usando alguma linguagem que considerassem artística para se expressar. Os resultados foram diversos, desde desenhos, até poemas e pequenas instalações, que seguiram às orientações:

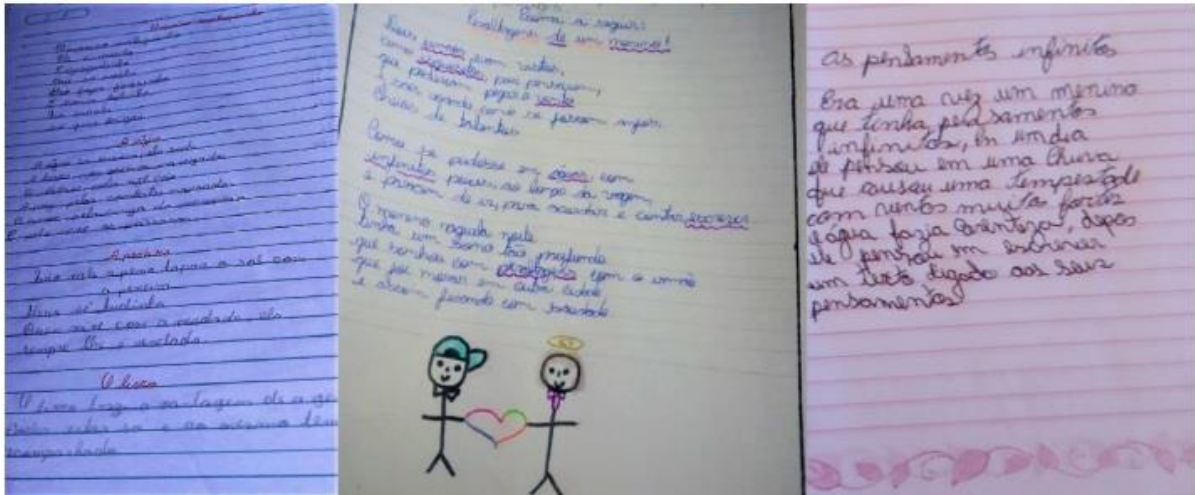


Figura 1. Poemas de discentes do 7º e 8º anos das escolas Sáira e Bem-te-vi. 2021.
 Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 2. Desenho de discentes do 6º ao 9º anos das escolas Sáira, Bem-te-vi e João de barro, 2021.
 Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 3. Pequenas instalações de discentes do 6º e do 7º anos da Escola Bem-te-vi, 2021.

Fonte: Arquivo pessoal.

Em uma segunda atividade, em todas as escolas, a escolha pelo desenho foi quase unânime, salvo algumas exceções. No geral, vale ressaltar que a situação era a proposta de uma estagiária (o que implica diretamente na adesão) e, segundo relatos de demais docentes, o número de respostas pode ser considerado um bom resultado.

4. O espaço em transformação

A atividade três tinha como tema a “transformação do espaço”. Foi elaborada uma videoaula sintética sobre Instalação Artística, sua origem, características com exibição de imagens de diversas obras. Mais uma vez, a provocação de estímulo foi um poema de Manoel de Barros (1996, p. 357), agora “Retrato do artista quando coisa”, que fala sobre a simplicidade e riqueza do olhar do artista enquanto criador. A partir do texto, foi pedido que o(a)s aluno(a)s se inspirassem para transformar um pequeno espaço que tivessem disponível, resignificando-o, conforme explicado no vídeo tutorial. E os resultados foram algumas instalações bem interessantes:

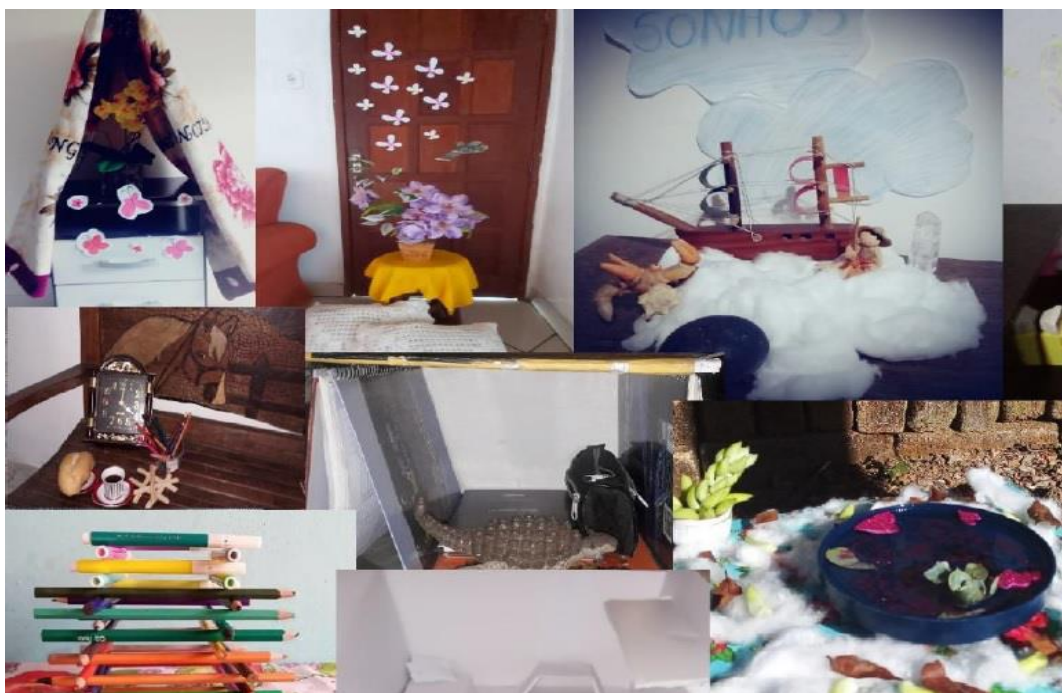


Figura 4. Instalações de discentes do 6º e do 7º anos das escolas Saíra e Bem-te-vi, 2021.

Fonte: Arquivo pessoal.

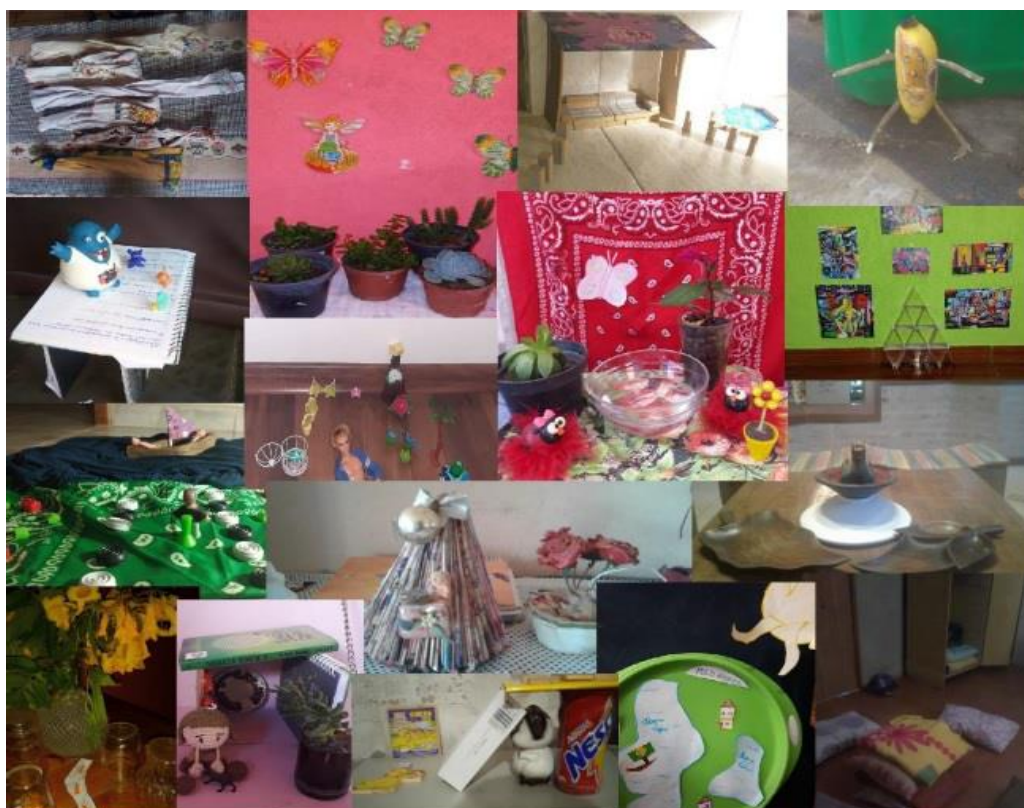


Figura 5. Instalações do 8º e 9º anos das escolas Saíra, Bem-te-vi e João de Barro, 2021.

Fonte: Arquivo pessoal.

Nessa terceira atividade, havia muitas dúvidas sobre o que é a instalação, mesmo tendo sido apresentado um vídeo bem explicativo sobre o tema. Nota-se aí a dificuldade em não se ter um(a) professor(a) mediador(a) por perto. A questão conceitual, nesse caso, vai além da imagem, pois, se significar é uma tarefa que exige tempo e trabalho, ressignificar e ter contato com um campo desconhecido exigiria um número maior de experiências e, possivelmente, em aulas presenciais, o aproveitamento seria mais satisfatório.

5. Resignificar os objetos

Uma das cobranças nos exercícios teatrais vinha da necessidade que as crianças tinham de contar histórias. A principal referência que tinham, nesse sentido, era o recurso do dedochê, fantoches de dedos. A busca, então, foi em apresentar o conceito de teatro de formas animadas, mais especificamente, o teatro de objetos em processos de transformação. A experiência foi realizada de diferentes modos e em espaços diferentes, tanto presencialmente, com a Educação Infantil, quanto virtualmente, com o Ensino Fundamental II.

Na aula presencial, especificamente com discentes da Escola Urutau, a proposta era falar sobre o conceito do teatro de objetos, suas origens, quais as características e expressões notáveis dessa vertente e, posteriormente, apresentar uma pequena cena usando objetos. A história escolhida para a apresentação foi retirada do livro *Obax*, de André Neves (2010), que chama a atenção para o olhar sensível da menina que, por fim, consegue fazer sua palavra prevalecer em meio a percalços e aventuras. *Obax* é o retrato dos momentos de solidão da infância, da criatividade, do lúdico e da transformação de elementos corriqueiros em imaginação.

Para contar a história, foram utilizados objetos como cabide, prendedores de roupa, cascas de coco, barbante, pedaços de tecido, algodão, caixa de papel, cadarços, rolos de pintura, pincéis, tubos de cola, potes de plástico e até recursos de iluminação, como lanternas e cordão de luzes que piscam. No momento do teatro, as crianças assistiam hipnotizadas, extasiadas. O prazer em adentrar aquele universo era tão grande que pedidos para contar a mesma história novamente ocorreram em todas as turmas:



Figura 6. Obax apresentado em teatro de objetos para discentes do 1º ao 3º períodos da escola Urutau, 2019.

Fonte: Arquivo pessoal.

O próximo passo foi reuni-los em grupos para juntos, contarem uma história com todos os objetos que estavam disponíveis. Outro recurso utilizado foi o da iluminação, possibilitado pela distribuição de uma pequena lanterna a cada um dos grupos. Em todas as turmas, a orientação foi de que o(a)s aluno(a)s criassem a própria história e a única regra é que não poderiam copiar a história que acabaram de ver.

Nas apresentações dos grupos, utilizando os materiais, houve representação de animais, pessoas, elementos da natureza, entre outros. A transformação se deu de forma a extrapolar a simples ressignificação de objetos e culminou na criação de histórias, de personagens, de enredos e de trabalhos em grupo, quando puderam se divertir, cantar, dançar com o corpo e com os objetos, pular, gritar.

Sobre isso, um aspecto importante a ser notado é a necessidade de gritar, pular, liberar energia e brincar na infância. Na escola, existe o horário para entrar, sair, se alimentar, brincar, praticar esportes. É necessário pedir permissão para usar o banheiro, beber água, fazer uma ligação, deixar as dependências escolares. O comportamento em sala de aula deve atender à expectativa hierárquica de forma obediente.

Considerando isso, o momento de encenar e brincar com as formas animadas, tão importante no aprendizado, é transportado para o local do permitido. Nas aulas de Arte realizadas, o acordo era que se jogasse conforme as regras de cada um dos jogos, mas que se usasse a criatividade, estando livres para brincar, gritar, pular, correr, transformar,

rir, dançar, se divertir, o que nem sempre acontecia. As crianças se sentem tímidas ao se movimentar, pois sempre ouvem que precisam ficar sentadas em um determinado lugar. Sentem-se inibidas para dizer o que pensam, porque escutam que devem se calar. Sentem vergonha em dançar e cantar espontaneamente, porque são desencorajadas a fazê-lo de formas expressivas e livres, tendo em vista os modelos impositivos das redes sociais. As respostas são tímidas, inibidas, algumas vezes, escassas. Existe a necessidade de agir e criar forças de resistência.

Utilizando as metodologias de jogos e brincadeiras populares e presentes no imaginário coletivo brasileiro (como “seu mestre mandou”, “imagem em ação”, “rouba bandeira”, “casa, inquilino, terremoto”, “corre cotia”, “pega-pega”, por exemplo), com as crianças da escola Urutau, que tinham entre 6 e 8 anos, foi possível construir, no espaço das oficinas criativas de Arte, um local de acolhimento, confiança e disposição diante das propostas, além de construções coletivas significantes no processo de aprendizado, tanto individual, quanto coletivo.

Em outro momento, a proposta foi adaptada para ser realizada virtualmente, agora com discentes do 6º ao 9º anos, entre 11 e 15 anos. Nesse caso, foi elaborada uma videoaula contextualizando o teatro de formas animadas, seguido da contação de histórias com teatro de objetos de *Obax* (NEVES, 2010). A partir daí, foi proposto que se realizasse a transformação de objetos que possuíam em casa, para que contassem uma história. No campo virtual, com a falta de interação em tempo real, dificulta-se o encontro ou mesmo o impossibilita, o que fez com que a atividade precisasse ser adaptada e feita de forma individual, pela necessidade do distanciamento social.

Dessa forma, chegou-se ao total de 26 vídeos, com contações de histórias diversas, entre 30 segundos e 6 minutos. As histórias eram, em sua maioria, autorais, e inspiravam-se nos próprios cotidianos. Em alguns casos, se encenavam histórias de filmes, desenhos e contos de fadas conhecidos. A partir desse dado, ficaram nítidas as referências e as histórias que chamam a atenção do(a)s discentes. Sobre as narrativas com objetos, surgiram bananas que se transformaram em pessoas, canetas, tubos de cola, esponjas transformadas em animais e uma manipulação de objetos que ia além do que a fala expressava, dando nuances ao texto falado e possibilitando fantasiar e enxergar através do inanimado.

Individualmente, não houve a troca, a conversa, a construção conjunta, o que fez com que o trabalho ficasse empobrecido, tanto do ponto de vista dos resultados obtidos,

quanto da perspectiva dos contatos entre os discentes que, no ambiente virtual, não tiveram a oportunidade de interagir com as criações dos demais colegas ou de estreitar os laços possibilitados pelas ações e brincadeiras coletivas.

Outro aspecto que é necessário tocar diz respeito à insegurança e à inibição que discentes têm ao se tratar do registro e da apresentação audiovisual de seus trabalhos. Mesmo com cada uma das atividades sendo proposta pelo aplicativo de mensagens WhatsApp, em grupos das respectivas turmas, as entregas eram, na maioria, feitas de forma privada, para que os trabalhos não pudessem ser vistos pelos demais, reforçando que as atividades propostas na aula de Arte são muito diferentes daquelas que movimentam as redes sociais.

6. O corpo e suas poéticas políticas

Continuando com o plano, a atividade seguinte propunha a “transformação do corpo”, e foi realizada tanto no modo presencial, quanto virtual. Presencialmente, a atividade pôde ser experimentada por crianças de 4 a 11 anos, do 1º ao 5º ano do Ensino Fundamental I, na Escola Andorinha, e do 1º ao 3º período da Educação Infantil, na Escola Urutau. No ambiente virtual, o jogo foi realizado pela plataforma Google Meet, com discentes da Escola Saíra, do 6ª ao 8º ano, entre 10 e 14 anos.

Na proposta presencial, os(as) alunos(as) se dispunham e caminhavam pelo espaço, de forma que transpusessem para seus corpos as sensações ou formas em uma dança, de acordo com um comando externo das professoras que coordenavam a atividade. Inicialmente, foram propostas palavras que designavam objetos concretos da ordem material, por exemplo, casa, avião, vaso, cristaleira, guarda-chuva. Em um segundo passo, essa dança com palavras designava sentimentos e relações: amizade, raiva, tristeza, solidão, felicidade, medo, indiferença, respeito. A última palavra citada como estímulo – respeito – demonstrou uma situação a princípio curiosa e diferente em cada espaço em que foi realizada. Na Escola Saíra, uma escola particular, a reação quase unânime das crianças foi a de se cumprimentar, dar as mãos e abraços entre si. Já na Escola Urutau, escola pública e periférica, a resposta ao estímulo foi quase aterrorizante: iniciou-se uma marcha em que respondiam palavras como “sim senhor” e batiam continência.

Quais são os corpos demonstrados no último relato? Crianças na maioria negras, em contextos socioeconômicos menos favorecidos, vindas de locais marginalizados. Para elas, respeito era a expressão do militarismo. O respeito se dava, então, através da expressão da hierarquia militar ou da força, reproduzindo a obediência cega, agindo dóceis em uma relação vigente de medo. Esses sintomas, são continuados na realidade brasileira, uma vez que a tirania está presente no governo do Estado e essas relações estão introjetadas nas pessoas. A criança reproduz a sociedade e suas formas de repressão.

Tais circunstâncias levam os corpos inscritos por esse sistema à condição de reprodutores das desigualdades e poderios. Como o Estado se perpetua nas formas de opressão, a política da morte e do medo acabam por tornar as pessoas mais suscetíveis. E a maneira com que as crianças expressam isso se dá pela representação de realidades que nem sequer questionam. É o que seus corpos habituados, obedientes e manipulados pelas mídias conseguem exprimir. Sobre esses corpos que têm medo do Estado e a generalização das condições vividas, Achille Mbembe afirma:

As maneiras de matar não variam muito. No caso particular dos massacres, corpos sem vida são rapidamente reduzidos à condição de simples esqueletos. Sua morfologia doravante os inscreve no registo de generalidade indiferenciada: simples relíquias de uma dor inexaurível, corporeidades vazias, sem sentido, formas estranhas mergulhadas em estupor cruel (MBEMBE, 2018, p. 142).

Se o Estado subtrai as possibilidades de revolta através de mecanismos de repressão, é muito difícil conseguir sair das condições de reprodução do sistema capitalista e autoritário. As pessoas se veem obrigadas a prosseguir com suas dores, por vezes sem alternativas de transformação.

A proposta de transformação do corpo, já em uma aula *online*, ao vivo, foi mediada pelo uso da câmera, com interação e apreciação de músicas. Em um primeiro momento, orientou-se um alongamento, a fim de despertar os alunos e, posteriormente, um jogo a partir do estímulo musical. Assim, com o aquecimento, foi possível prosseguir para o próximo passo da atividade, que era, pensando na música, transformar o corpo a partir das palavras usadas como estímulos.

A princípio, não houve muita adesão ao jogo e ninguém queria abrir a câmera devido à exposição do corpo em uma expressão fora dos parâmetros estéticos considerados apresentáveis para serem exibidos na tela. A alternativa encontrada foi começar aos poucos, com partes do corpo, da forma que sentiam que era mais confortável para expor

aos colegas. Com isso, após alguma insistência e criando novas possibilidades, não planejadas anteriormente, pouco a pouco, os(as) discentes começaram a abrir suas câmeras exibindo as mãos. Encontrou-se, desse modo, um coro dançante de mãos. O problema da inibição diante desses dispositivos se evidenciou em um momento após a aula: uma aluna de 14 anos gravou sua dança pessoal com outro dispositivo, enquanto assistia à aula de câmera fechada, e enviou, em um gesto de confiança, no modo privado.

A autoimagem para os adolescentes é muito significativa nesse período de reconstrução de identidades, o que os coloca diante do medo do ridículo, da exposição demasiada e dos julgamentos e preconceitos diversos. E, para agravar, há o padrão da branquitude rica articulado pelas redes sociais.

No que tange aos sentimentos, às subjetividades e à comparação com a situação relatada na experiência presencial, o destaque nessa aula é para a palavra “respeito”. Aqui os(as) discentes, em unanimidade, uniam as duas mãos, acariciando-as. A próxima etapa da atividade era que, ainda na chamada – mas com as câmeras desligadas se preferissem –, parassem por alguns minutos para criar um desenho sobre o que sentiram nas aulas. Depois de passado o tempo estipulado, foi proposto o compartilhamento dos desenhos feitos:

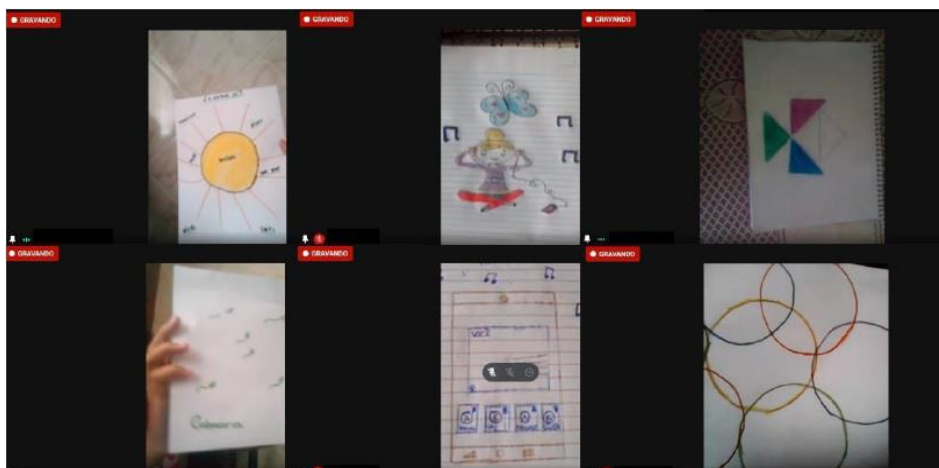


Figura 7. Conjunto de *prints* de tela das aulas síncronas, com discentes do 6º e do 8º anos da Escola Saíra.

Fonte: Arquivo pessoal.

Depois dessa aula *online*, foi possível notar que realmente é necessário repensar algumas estratégias de adaptação de jogos e atividades para toda a prática docente, pois nem sempre uma ideia ou um planejamento é viável, da forma idealizada, em quaisquer circunstâncias. Se reinventar é preciso diariamente, especialmente em contextos pandêmicos e de ensino remoto.

7. Considerações finais: é possível transformar(-se)? Uma reflexão sobre as atividades

A proposta inicial era que todas as atividades fossem realizadas presencialmente, inclusive a finalização do processo. A atividade proposta para essa última etapa, inicialmente, seria caracterizada como uma roda de conversa presencial, na qual um debate seria promovido e através dele algumas práticas realizadas, em um jogo de perguntas e respostas imediatas. A partir disso, a turma se mobilizaria para colocar todas as expressões anteriores em uma criação coletiva. Mas, como a possibilidade de uma aula ao vivo não mais existia no contexto pandêmico, e diante do fato de que realizado de outra forma o jogo não seria viável, a conversa por aplicativos entrou como uma possibilidade, apesar do receio de que, no campo virtual, o objetivo geral pudesse se perder ou que não fosse suficiente.

Algumas respostas obtidas eram cheias de esperança e encanto, o que demonstrava que, com o ensino de Arte, as práticas propostas levam à reflexão individual e coletiva. Ao serem indagados sobre o que mais gostaram e se acreditaram que a arte pode transformar, algumas crianças deram respostas bastante positivas, como nestes exemplos: “se podemos transformar objetos, a realidade também está ao nosso alcance”, “podemos transformar tudo com a força da imaginação”, “achei que não conseguiria, mas acabei conseguindo”, “me senti em outro lugar do planeta”, “podemos transformar objetos em sentimentos e com a imaginação, contar várias histórias”, “me senti como o arco-íris, mágica e colorida”, “me inspira a cuidar do planeta”, “me senti dentro de um sonho, podendo fazer e dar vida a tudo”.

Por outro lado, algumas respostas demonstravam as dificuldades vivenciadas no ensino de Arte no geral e, sobretudo, nas aulas remotas: “não gostei de ter que organizar meu tempo, porque, como eu estou em casa, podem aparecer vários imprevistos. Na escola

eu não precisava fazer isso porque o tempo era separado para os estudos”, “não gosto muito que me gravem”, “sou tímida, prefiro fazer desenhos e mandar a foto”, “nas aulas presenciais fica mais fácil fazer junto com os colegas e o professor”, “eu não aprendo direito nas aulas online”, “me senti estranho, não consegui entender tudo”, “a aula para ser legal precisaria acontecer fora da sala de aula”, “o ser humano precisa se expressar mais”.

Sobre essa falta de perspectiva, em alguns casos, a concepção de biopoder e os poderes impostos sobre a vida e sobre o corpo possibilitam entender esse sentimento de esgotamento e de não se sentir apto a mudar a realidade. Em relação à forma como esses mecanismos de dominação agem na atualidade, Pelbart afirma:

Para resumi-lo numa frase simples: o poder já não se exerce desde fora, desde cima, mas sim como que por dentro, ele pilota nossa vitalidade social de cabo a rabo. Já não estamos às voltas com um poder transcendente, ou mesmo com um poder apenas repressivo, trata-se de um poder imanente, trata-se de um poder produtivo. Este poder sobre a vida, vamos chamar assim, biopoder, não visa mais, como era o caso das modalidades anteriores de poder, barrar a vida, mas visa encarregar-se da vida, visa mesmo intensificar a vida, otimizá-la. Daí também nossa extrema dificuldade em resistir. Já mal sabemos onde está o poder e onde estamos nós. O que ele nos dita e o que nós dele queremos. Nós próprios nos encarregamos de administrar nosso controle, e o próprio desejo já se vê inteiramente capturado (PELBART, 2007, p. 58).

A dominação e o poder se fizeram presentes nos ambientes virtuais e nos presenciais, durante todas as experiências realizadas, o que colabora com o pensamento de que esses mecanismos são sistêmicos e que, por isso mesmo, cada vez mais, progredem rumo à extinção de reflexões críticas sobre o sistema, e dificultando novas perspectivas e a ação dos movimentos de resistência. Existe uma política vigente de dominação, extermínio e caos. As atividades e conversas com os(as) alunos(as) durante os estágios demonstraram que os sonhos não são escassos, mas estão em conformidade com as diretrizes impostas pelo consumismo.

Ainda que possam parecer utópicas, as circunstâncias reforçam a necessidade de abandonar a ideia de que ensinar é transferir conhecimento, e afirmam as possibilidades de construção coletiva de outras relações entre educadores(as) e educandos(as), de forma que todas as vozes sejam ouvidas, ao colaborar com a criticidade das pessoas envolvidas em suas esferas sociais e culturais, tendo em vista as contingências de cada espaço escolar, familiar e seus limites diversos. Sobrevivências.

Referências

AGAMBEN, GIORGIO. **Estado de exceção**. 2. ed. Trad.: Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, p.9-63, 2007.

ALTHUSSER, LOUIS. **Aparelhos ideológicos do Estado**. 10. ed. Trad.: Reinaldo Pedreira Cerqueira da Silva. São Paulo: Paz e Terra, p.41-53, 2009.

ARANHA, MARIA LÚCIA DE ARRUDA. **Filosofia da educação**. São Paulo: Moderna, 1989. p.131-135.

AYRES, AMANDA AGUIAR. Diferentes qualidades de presença em processos composicionais interconectados. VII Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. **Anais ABRACE**, v.14, n.1, 2013.

BARROS, MANOEL DE. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.

DEBORD, GUY. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEMOCRACIA em vertigem. Direção de Petra Costa. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2019. 1 DVD (121 min.).

FOUCAULT, MICHEL. **O nascimento da biopolítica**. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2008.

FOUCAULT, MICHEL. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Trad.: Raquel Ramallete Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, PAULO. **Pedagogia da autonomia**. 37. ed. São Paulo: Paz e Terra. 2008.

HALL, STUART. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

MBEMBE, ACHILLE. **Necropolítica**. 3. ed. Trad.: Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NEVES, ANDRÉ. **Obax**. São Paulo: Brinquebook, 2010.

NASCIMENTO, MARIA LÍVIA DO. Proteção à infância e à adolescência nas tramas da biopolítica. In: RESENDE, Haroldo de. **Michel Foucault: o governo da infância**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 281-291.

PELBART, PETER PÁL. Biopolítica. **Sala Preta**, n.7, p.57-65, 2007.

PELBART, PETER PÁL. **Vida capital**. São Paulo: Iluminuras, 2016. p. 30-84.

PRÁTICAS TEATRAIS: UM POSSÍVEL ESGOTAMENTO METODOLÓGICO

Marcio Dias Pereira¹

RESUMO

O artigo busca pontuar de que maneira a criatividade dos sujeitos é afetada pelo caos criativo. Assim, o objetivo é investigar o uso de diferentes jogos teatrais com os alunos da escola pública, analisando um possível esgotamento dessas práticas teatrais. Para tanto, o estudo propõe verificar, por meio das experiências teatrais entre os alunos, de que maneira a utilização de diferentes metodologias pode provocar a afetação corporal necessária nos indivíduos para o desenvolvimento das aulas de teatro no território escolar.

Palavras-Chave: Caos Criativo; Esgotamento Metodológico; Pedagogia.

ABSTRACT

The article seeks to point out how the creativity of the subjects is affected by creative chaos. Thus, the objective is to investigate the use of different theatrical games with public school students, analyzing a possible exhaustion of these theatrical practices. To this end, the study proposes to verify, through theatrical experiences among students, how the use of different methodologies can cause the necessary bodily affection in individuals for the development of theater classes in the school territory.

Keywords: Creative Chaos; Methodological Exhaustion; Pedagogy.

O trabalho que se apresenta busca um recorte sobre a construção da ideia de que o caos criativo pode fazer parte da composição dos trabalhos artísticos dos sujeitos.

A reflexão procura pontuar que, para se alcançar a criatividade a partir do caos, é preciso aproximar e confrontar diferentes abordagens metodológicas. Na verdade, investiga-se a existência de um possível esgotamento dessas práticas teatrais. Entretanto, o caminho da pesquisa não é ir ao encontro de um esgotamento que paralisa o fazer teatral, mas sim um esgotamento que flui conduz ao movimento.

O objeto de análise são as aulas de Teatro da Escola Joaquim Manuel de Macedo, na Ilha de Paquetá da cidade do Rio de Janeiro.

O estudo aborda os princípios metodológicos do diretor Gilles Gwizdek e do teatrólogo Augusto Boal. Tanto um quanto o outro pensam o teatro como um “ato político”, ou seja, acreditam que o teatro é capaz de transformar os sujeitos e, ao mesmo tempo, que a partir da mudança de ponto de vista desses indivíduos é possível modificar o meio social em que vivem.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO com orientação da Professora Doutora Josaida de Oliveira Gondar. Professor de Artes Cênicas do Ensino Básico pela Prefeitura do Rio de Janeiro, na Escola Municipal Joaquim Manuel de Macedo. Atualmente, Coordenador Pedagógico na mesma unidade escolar.

São rastreados na investigação pontos de divergência entre as metodologias dos dois pensadores. Enquanto Gwizdek trilha o caminho do teatro naturalista, no qual o diretor utiliza a empatia que a peça pode gerar no espectador para alcançar as suas veias políticas, Boal busca quebrar com as barreiras do teatro de ilusão, acreditando que esse modelo pode causar uma anestesia crítica na plateia. Procura-se averiguar os diferentes métodos por meio dos apontamentos de Flávio Desgranges, nos quais o aluno pode ser provocado a construir um ato criativo a partir de diversos procedimentos teatrais.

Assim, o estudo rastreia o resgate de uma memória corpóreo-social nos alunos a partir da qual os mesmos possam refletir sobre os conflitos e problemas sociais que os circunscrevem. Dessa forma, o exercício teórico-prático é uma tentativa de refletir sobre a edificação de possíveis novas práticas teatrais.

Atualmente é possível observar que os alunos inseridos no ensino básico comportam-se de maneiras diferentes das observadas antigamente. Como professor de teatro do ensino básico de uma escola pública, percebo o quanto os professores ficam preocupados com essa mudança de comportamento dos alunos, particularmente no que diz respeito à sua disciplina corporal. Nas filas, ou mesmo na sala de aula, boa parte dos alunos não consegue manter o corpo físico parado. Existe sempre um movimento: balançar a cabeça, mexer as pernas e os braços, coçar os olhos e o cabelo, pular, bocejar, cutucar o colega da frente, olhar para trás. Todos esses movimentos são duramente criticados pelos professores, especialmente quando se trata de manter os alunos enfileirados antes da entrada em sala de aula. Por mais que o aluno entenda que não deve realizar nenhum movimento quando está enfileirado, é muito difícil para ele se manter na mesma posição. Para o entendimento desses professores, os alunos estão em busca de causar a desordem dentro da escola e, conseqüentemente, essa desordem prejudicaria a aquisição e o desenvolvimento do conhecimento transmitido.

Talvez o que esteja sendo considerado pelos professores como desordem ou indisciplina não seja uma desordem em si mesma, mas apenas uma outra perspectiva e experiência de ordem. Paralela a essa perspectiva individual de ordem social, há um arcabouço de experiências atreladas aos mecanismos que buscam desenvolver diferentes modos de opressão sobre os sujeitos. Ora, é por meio da opressão que os sujeitos impõem suas ideias de ordem sobre o outro. Essa é a hipótese que pretendo desenvolver na tese de doutorado. Os sujeitos inseridos na escola pública, ao longo dos anos, construíram e ainda constroem diferentes ideias sobre o que significa ordem-opressão e comportamento

ordenado-oprimido. Como professor de teatro do ensino básico, observo uma discrepância das noções de ordem-opressão entre professores e alunos. Noto a existência de uma dificuldade nas relações entre os indivíduos para compreender que nem sempre o que parece fora da ordem para um determinado sujeito é necessariamente desordem, podendo muitas vezes tratar-se apenas da existência de uma outra ideia de ordem que resiste àquela que lhe é imposta.

Na trilha dessa hipótese abre-se uma brecha de discussão sobre o modo como esses alunos chegam às aulas de teatro dentro da escola. Os corpos dos sujeitos, quando estão moldados pelos modos institucionais opressores, reagem a ele e se colocam fisicamente contra a situação opressora. Dessa forma o aluno, ao adentrar na sala de aula de teatro, também estará enquadrado nessas condições psicofísicas corporais. O resultado de tal comportamento, na maioria das vezes, é a existência de um aluno inquieto, ansioso, com pouca concentração e com a necessidade constante de mudança da metodologia pedagógica aplicada pelo professor em sala de aula, especialmente o professor de teatro. As aulas de teatro, por serem dinâmicas, não podem se ater somente a um único desenvolvimento prático, mas é preciso que diversos arcauços de jogos teatrais sejam construídos para que esses alunos não se entediam.

Para Desgranges, desde o surgimento do teatro moderno até os dias atuais, a experiência teatral sofreu e ainda sofre modificações significativas. Isso demonstra que a arte teatral é altamente mutável. Dessa forma, o teatro trilha reconstruir suas metodologias constantemente para manter algum vínculo com as experiências sociais (DESGRANGES, 2006). Talvez a expansão dos meios de comunicação de massa, por meio das redes sociais, seja o amplificador dos estímulos diversos que os sujeitos absorvem diariamente. Assim, a fruição desses canais comunicativos provoca e interrompe diferentes raciocínios e, desse modo, estabelece profundas alterações nos valores éticos e nos conceitos estéticos teatrais desses sujeitos. Desgranges conclui que,

O teatro precisa apresentar um mundo passível de transformação e, como o mundo, a obra teatral poderia ser construída de outras maneiras pelo espectador [sujeito]. A experiência artística contemporânea vai levar ao extremo esta ideia, apresentando não mais uma obra aberta, mas uma obra, digamos, explodida. A realidade não se mostra mais desconstruída, transformável, e sim dessubstancializada, uma realidade que precisa ser concebida (DESGRANGES, 2006, p. 142).

Ora, se na atualidade temos um convívio social que modifica constantemente o comportamento dos indivíduos que estão imbricados nesta sociedade, há que se refletir que as práticas teatrais também ocupam a mesma territorialidade. Portanto, não há uma única prática teatral, mas possíveis metodologias a serem concebidas pelos sujeitos que estão no jogo teatral. Os alunos em sala de aula, ao colocarem seus corpos em experiência nas diferentes abordagens metodológicas teatrais, dessubstancializam suas próprias realidades. Dessa forma, são capazes de conceber um novo lugar expansível com novos conceitos territoriais.

Observamos que parte dos professores de teatro buscam levar para dentro de sala de aula suas metodologias formatadas. Dessa forma, observa-se a existência de pedagogias de ensino enquadradas em técnicas teatrais que não alcançam o sujeito dos tempos atuais. A ideia provocativa é que este professor de teatro não construa expectativas acerca do efeito que seu método proposto surtirá nos alunos, ou seja: nem sempre o que o professor planejou para a sua sala de aula será realmente o resultado alcançado. Se o sujeito aluno está em constante bombardeamento de informações pelos meios de comunicação de massa, o seu modo de construir conhecimento também estará multifacetado e explodido. Talvez este professor deva ir ao encontro de uma escuta sensível para investigar se a sua prática teatral com o aluno de fato está aproximando os indivíduos para o jogo teatral ou realizando o caminho contrário, um afastamento do desejo dos sujeitos de estarem no jogo com o outro.

O desenvolvimento da ideia de que existe um possível esgotamento das práticas teatrais está localizado neste ponto, no qual o professor de teatro precisa edificar o seu modo sensível para perceber, a partir da experiência teatral com seus alunos, os preciosos momentos em que deve fazer escolhas entre continuar, abandonar, reconstruir ou criar determinadas técnicas, práticas e jogos teatrais. A pergunta que podemos levantar é: quais as táticas pedagógicas o professor de teatro deve construir para provocar nos alunos o desejo de fazer e fruir teatro?

Buscamos compreender a partir deste ponto da discussão quais as práticas teatrais necessárias para a construção do conhecimento dos alunos dentro de um território escolar, especialmente para os alunos da escola Joaquim Manuel de Macedo. Inicialmente pretendemos esclarecer alguns pontos teóricos de dois autores: Augusto Boal e Gilles Gwizdek. Tanto um quanto o outro pensam o teatro como um “ato político”, ou seja, que o

teatro é capaz de transformar os sujeitos e, ao mesmo tempo, que a partir da mudança de ponto de vista desses indivíduos é possível modificar o meio social em que vivem. Em verdade, os autores constroem a ideia de que os indivíduos, com a utilização das ferramentas teatrais, reestruturam em si a possibilidade de refletir o meio social que circunscreve o território que ocupam. Em seu livro, Boal afirma que pretende “oferecer algumas provas de que o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação” (BOAL, 1991, p.13). Para o autor, é necessário romper com as barreiras construídas teatralmente pelas classes dominantes, entendendo como barreira teatral todas as técnicas que utilizam o ilusionismo para provocar o entretenimento do espectador. Observa que quando a plateia está em estado de afetação com o espetáculo, ela perde todo o seu poder crítico em relação ao assunto que está sendo tratado naquele momento de exibição da peça teatral.

De outra maneira, Gilles Gwizdek compreendia que era uma luta tornar um teatro realista e/ou naturalista² num teatro político, capaz de apontar caminhos para a transformação das pessoas. Entendia que o teatro de sua época estava muito preso à subjetividade e que não tinha condições de passar uma informação clara ao espectador acerca dos acontecimentos que perpassam as condições humanas. Na verdade, o ato de se comunicar com a plateia só era possível, para Gwizdek, quando o ator alcançasse a clareza nos seus movimentos, que só seriam lidos pelo espectador a partir de uma realidade objetiva. Entende-se que Gwizdek tinha um forte apelo às realidades de um tipo de teatro experimentado no século XIX. Essa crença, quase religiosa, fazia com que seus procedimentos metodológicos estivessem calcados em uma época histórica. Através do conflito entre o teatro político e o teatro que busca a ilusão dos acontecimentos, via no teatro que busca o ilusionismo, somado com a prática do fazer, o movimento e a ação, uma saída para que os indivíduos tivessem condições de realizar seus atos políticos.

Observou-se no trabalho de Gwizdek que a clareza dos movimentos no processo de criação da cena era o único caminho para se alcançar o espectador, ou seja, o ator cria as condições para seduzir o público. E, ao conquistar o público, através da fábula contada

² Para Gwizdek, o teatro realista ou o teatro naturalista era aquele que tinha a intenção do real, ou seja, as ações e movimentos de uma peça tinham que estar apoiados nas realidades humanas, isto é, as situações do cotidiano da vida humana. Assim, o trabalho do ator passava por tudo que era visível aos olhos, ou ainda, palpável com as mãos.

pelos movimentos do ator, este conseguiria a atenção daquele para mostrar as questões políticas e sociais que estejam inseridas na obra.

O diretor trazia para o seu trabalho as histórias que eram contadas pelos atores no palco. Essas fábulas afetariam aqueles que os viam e ouviam. Dessa forma, através da capacidade do ator em criar os gestos teatrais no palco, onde a codificação dos signos fosse capaz de impulsionar o espectador a decodificá-los e interpretá-los de maneira pessoal, abre-se a possibilidade para que este adquira uma tomada de consciência sobre o mundo que o rodeia. Para tal “tomada de consciência”, era imprescindível para Gwizdek a existência do poeta³ para o trabalho do ator.

Na contramão deste pensamento, para desconstruir tais procedimentos que buscam a ilusão teatral, Boal se apoiará em técnicas que vão de encontro ao teatro naturalista e realista, negando quase por completo tais movimentos teatrais por considerá-los nocivos a quem assiste. Ele abandona de certa forma as técnicas naturalistas de Constantin Stanislavski e abraça parte das abordagens de Bertold Brecht. Boal entende que Brecht vai construir um novo ponto de vista sobre o teatro, especificamente o teatro épico. Para ele, a confrontação central entre as poéticas se dá no conceito de liberdade do personagem. (BOAL, 1991). Aponta que, dentro da proposta dos autores que utilizam o drama como ferramenta para provocar a catarse no espetáculo, ou seja, o efeito de empatia entre a plateia-personagem e, conseqüentemente, o efeito de ilusão no espectador, o personagem se torna refém das condições impostas pelo autor do texto dramático. Ou seja, para se alcançar a liberdade do personagem é preciso o abandono quase que completo dos efeitos de ilusão provocados pelo teatro naturalista. Boal afirma que para Brecht o personagem é objeto de forças sociais. (BOAL, 1991). Assim, para Gwizdek uma determinada técnica teatral vai ao encontro das emoções dos personagens que buscam a empatia do espectador para causar sobre ele o efeito do ilusionismo; de maneira oposta, para Brecht e outros autores que buscam se desvincular do teatro naturalista e realista, a técnica é a de provocar uma ruptura no efeito da ilusão causado pelas emoções empáticas dos personagens. Ao interromper a via de acesso que leva as emoções do ator para o espectador, o teatro épico de Brecht cria um ponto de reflexão na plateia, que deixa de vivenciar as emoções para passar a analisá-las. Normalmente, no ápice das cenas teatrais

³ O poeta, para Gwizdek, é o autor da história. É o responsável em estruturar e organizar, através da escrita, a fábula.

do teatro Brechtiano os personagens se perguntam: "Por que isso aconteceu?", "O que há de errado?", "Vamos olhar mais de perto para entendermos?". As próprias personagens em ação questionam os seus comportamentos perante as relações sociais que as circunscrevem.

Em verdade, Boal foi capaz de transitar por um grande leque de opções de técnicas teatrais para construir seus jogos de teatro, que buscam uma provocação política e social entre quem realiza o espetáculo e quem assiste ao espetáculo. O autor desmistifica a separação que existe entre ator e espectador, juntando os dois elementos no mesmo campo de criação artística das histórias teatrais. A partir do jogo teatral, Boal traz um novo olhar para o desenvolvimento do teatro em qualquer espaço, ou seja, todos podem atuar em todos os territórios possíveis. É este ponto que nos interessa na técnica do Teatro do Oprimido de Boal: a possibilidade de construção de saberes que envolvem histórias locais com os sujeitos que vivem aquelas realidades. Para o teatro inserido num território escolar no qual os alunos não têm interesse em se tornarem atores, mas sim o desejo de passarem pela experiência cultural artística, o Teatro do Oprimido torna-se uma potente ferramenta teatral para as aulas de teatro na escola. Essa vivência costuma ser a da maioria dos professores de teatro dentro da sala de aula, com todos os elementos que estruturam uma sala (cadeiras, mesas, quadro, apagador, mesa do professor, lápis, caderno, caneta) para a realização de suas aulas de teatro. Ao trazermos as técnicas do Teatro do Oprimido de Boal para dentro da sala de aula, conseguimos abordar os assuntos que cercam os alunos dentro de suas territorialidades e, ao mesmo tempo, utilizamos como material cênico o que temos ao nosso alcance, inclusive os corpos dos alunos; todos os integrantes são atores e espectadores ao mesmo tempo, ou seja, todos assistem e fazem; e, o mais importante, construímos juntos com os alunos a possibilidade de reflexão social sobre a maneira que vivem sobre suas relações com os outros. Acreditamos que essa construção do conhecimento seja capaz de desenvolver uma memória corpóreo-social nos alunos, a fim de que eles consigam refletir sobre os conflitos e problemas sociais que os circunscrevem, e que busquem no coletivo desenvolver possíveis saídas socioeducativas para os problemas levantados.

Uma das aproximações entre o diretor Gwizdek e o teatrólogo Boal e, talvez a mais importante, é o fato de que tanto um quanto o outro abordam em suas práticas teatrais a necessidade de um teatro sociopolítico, ou seja, o movimento ou a ação que possam afetar

suficientemente os sujeitos para provocar uma mudança significativa em suas vidas por meio do teatro. Entretanto, os dois pesquisadores foram capazes de propor diferentes trilhas nos processos metodológicos teatrais. Para Boal, a vida e seus problemas do dia a dia dos atores-brincantes compõem e modelam as regras da criação teatral. Para Gwizdek, a percepção da vida por meio do teatro se dá quando os brincantes, apoiados no autor por meio do texto dramático, se identificam com a história que está sendo contada na experiência do jogo. Portanto, observamos que diferentes táticas metodológicas são capazes de se reencontrar no mesmo objetivo pedagógico.

O jogo teatral que buscamos experienciar com os alunos é uma adaptação do jogo do Teatro do Oprimido de Boal: o teatro debate. Neste jogo os alunos precisam intervir decididamente na ação dramática e modificá-la. Em primeiro lugar, os alunos devem contar uma história acerca de um problema social que tenha acontecido com eles ou que eles tenham visto acontecer e, depois, devem improvisar ou ensaiar o texto da história que contaram. Uma das primeiras adaptações que faço como professor é não os provocar imediatamente a pensar em questões políticas estrito senso, mas em problemas sociais mais próximos de suas vivências. Acredito que, como são crianças menores de idade, essas questões são de mais fácil entendimento do que as questões estritamente políticas. Entretanto, observo que, para os alunos, as questões políticas estão atreladas inerentemente às questões sociais. Como exemplo prático, que nos dará apoio para as reflexões teóricas, podemos observar o desenvolvimento da aula de teatro com a turma 1702, no primeiro semestre do ano de 2022, da Escola Municipal Joaquim Manuel de Macedo. Analisaremos o exercício prático demonstrado em sala de aula sobre a barca que se atrasou no carnaval na Ilha de Paquetá.

Especificamente nesta aula, propus aos alunos que lembrassem de alguma história real que havia acontecido com eles ou que eles haviam presenciado. Na história contada pela turma, um problema aconteceu na semana do carnaval do ano de 2022. Ao narrar os fatos, os alunos disseram que na Ilha de Paquetá, durante o carnaval, há um excesso de pessoas que saem da cidade do Rio de Janeiro em direção à Ilha e, por este motivo, a empresa CCR⁴ Barcas tem dificuldades em atender a todos os passageiros no horário que

⁴ O Grupo CCR é uma empresa que atua em toda a América Latina prestando serviços nos segmentos de concessão de rodovias, mobilidade urbana (aquaviário) e aeroportos. No Brasil, é uma das poucas ou a única empresa que fornece os serviços de mobilidade urbana, o que acaba caracterizando a ideia de cartel. Impossibilitando dessa forma a entrada de empresas concorrentes e, assim, a ideia da livre concorrência de mercado.

os sujeitos desejam sair e retornar para a Ilha. Neste dia, após o desfile do bloco de carnaval, os brincantes resolveram ir embora todos ao mesmo tempo. A ponte para o embarque na Ilha ficou lotada de pessoas, causando muito tumulto e transtorno tanto para os moradores quanto para os visitantes que desejavam voltar para a cidade do Rio. Normalmente, quando o horário da barca se encerra, há um fechamento das catracas para impedir a entrada de novos passageiros na área de embarque. Este fechamento das catracas acontece primeiramente com o piscar das luzes por um minuto, comunicando que as catracas irão travar. Geralmente nesse instante todos que estão fora do portão de embarque aproveitam para adentrar. Especificamente neste dia, no fechamento das catracas, houve um princípio de tumulto no qual quem já estava dentro do portão de embarque impedia a passagem de quem estava tentando entrar. Quem estava dentro informava que já estava muito cheio e que era necessário que as pessoas esperassem a próxima barca. As pessoas que estavam fora do portão de embarque alegavam que tinham compromissos e que precisavam ir naquele horário, e que tinham direitos iguais a quem já estava dentro do portão de embarque. É importante observar que a próxima barca só iria sair às sete da manhã do outro dia, ou seja, as pessoas teriam que dormir na Ilha.

Houve um empurra-empurra entre as pessoas dos dois lados da catraca. Para cessar o tumulto, um policial, que estava no local, levantou uma arma para cima ameaçando atirar. As pessoas ficaram mais nervosas e o tumulto não cessou. Este momento é o ápice do problema na história contada. Propus que a cena deveria ser interrompida neste instante e que se apresentasse uma solução do problema pelos alunos-atores.

Os alunos dividiram entre eles os personagens da cena e transformaram os objetos da sala de aula no cenário da história. Alguns alunos propuseram fazer a barca corporalmente, outros propuseram fazer as catracas de passagem das pessoas, e ainda outros se propuseram em fazer as pessoas que estavam de um lado e do outro da catraca. Houve também aqueles que se colocaram como os protagonistas da cena, o policial que atirou e uma pessoa iniciando o enfrentamento físico com o policial. Quando todos os alunos estavam com alguma função na história, começamos os ensaios e a transposição da história contada na cena teatral, ou seja, retiramos a história do campo das ideias e passamos para o campo da ação física.

Ao longo dos ensaios lembrei-lhes que deveriam parar a história no momento em que a arma era sacada pelo policial e que tinha início o ápice do tumulto. Depois de tudo combinado, os alunos começaram a improvisação da história. A primeira tentativa foi uma

grande festa com muito barulho e movimento. Entretanto, quanto mais eles realizavam os movimentos e ajustavam tempo e distância, mais próximos de um modelo organizacional se aproximavam. Quando estavam minimamente com os movimentos corporificados, em cada corpo, eu interrompia a história no ponto do maior conflito (policial levanta a arma e provoca tumulto). Pergunto aos alunos qual seria a solução para resolver o conflito.

As proposições dos alunos eram diversas: “o policial devia matar todo mundo”, “o policial devia atirar para cima para espantar as pessoas”, “uma pessoa fora da ponte de embarque deveria também levantar uma arma”, “as pessoas deveriam sair correndo quando levantasse a arma”, “todos deveriam ser presos e levados à força para delegacia”. E, finalmente, uma aluna propõe uma solução mais humana e política: “no momento da confusão deveria aparecer uma outra barca para acalmar os ânimos”.

O interessante é que, a princípio, para a maioria dos alunos a violência foi o principal caminho para solucionar um problema de violência. Ou seja, era por meio da violência que se buscava outra violência.

Como sugerido pelos alunos, tentamos todas as possíveis soluções do problema tanto as com violência quanto as que não tinham violência. Ao final de todas as experiências cênicas, percebemos juntos que os meios de solucionar o problema com violência só geravam mais confusão. Quanto mais violência era aplicada na cena, mais confusa e longe ficava uma possível solução. Os alunos-atores ficavam muito agitados e com impulsos corporais violentos. Entretanto, quando foi proposto o uso da não violência – o aparecimento de uma nova barca para acalmar os ânimos – os alunos-atores em cena ficaram calmos e sem agitação. Na avaliação final da aula conversamos sobre o que havia acontecido. Os alunos-atores perceberam que não adiantava usar de força e violência para solucionar um problema porque isso geraria mais irritação. Eles disseram que ficaram mais agitados e irritados com o uso da violência. Entretanto, quando foram questionados quais os sentimentos que vivenciaram quando avistaram, na cena, a nova barca chegando, afirmaram que ela havia gerado um sentimento de tranquilidade e paz, e que não precisavam mais brigar, só aguardar a nova barca que atracava à frente deles.

O interessante da experiência teatral física é que os alunos-atores, ao passarem pela vivência do fazer de conta do jogo teatral de uma certa realidade, têm a possibilidade de experienciar algo que não poderiam ter vivido na vida real. E, dessa forma, por ser um jogo de faz de conta, podem fazer de uma forma mais consciente uma melhor escolha sociopo-

lítica para todos os indivíduos participantes do problema central. Mesmo que a maioria dos alunos-atores tenha escolhido a solução por meio violento, o que prevaleceu nos sentimentos de cada um foi que a experiência da solução do problema por um meio não-violento era menos desgastante e mais rápida. Os alunos-atores chegaram à conclusão de que o problema não era nem das pessoas que estavam de um lado da catraca e nem das pessoas que estavam do outro lado da catraca, mas sim da empresa prestadora de serviço, a CCR Barcas. No momento dessa nova percepção do problema gerado, os alunos-atores propuseram a violência para solucionar o problema da empresa que não envia mais barcas para Paquetá. Um dos alunos grita: “então vamos explodir a empresa CCR Barcas”. Todos rimos em sala de aula e o tempo da aula se esgotou, ficando essa como uma nova proposta de desdobramento da aula para uma próxima oportunidade.

Como resultado do exercício observo que, para os alunos, no final do jogo teatral, o problema parte da empresa privada que não fornece mais transporte público; ou seja, um problema político que gerou um problema social. Noto, nos ajustamentos cênicos que faço juntamente com os alunos, uma solução imediata na proposta de encenação que modifica a história original a partir do ápice do seu conflito. Proponho aos alunos que mantenham a história real e original como aconteceu. Após apresentarem a história como ela é, levanto questões sobre quais as possibilidades de modificação na história e sobre como poderíamos solucionar o problema. Para tanto, interrompo o desenlace da história, a partir da segunda apresentação, no momento do ápice da cena, no ponto mais alto do conflito. A partir de então os alunos começam a sugerir soluções e possíveis modificações de personagens. Aqui também adapto, junto com os alunos, a possibilidade de modificação do próprio cenário e objetos de cena, desde que esta não modifique o fio condutor da história. Quando a cena é reapresentada e, como os alunos-atores são os próprios espectadores, de certa maneira todos já sabem quais modificações devem ser feitas na história. O que busco propor com os alunos é uma abertura um pouco maior nas possibilidades de encenação. Ao invés de cercá-los com inúmeras regras para atuarem, simplesmente permito pequenas aberturas de modificações nas regras para que a atuação se torne um pouco mais próxima da idade e do comportamento dos alunos, que não são adultos, na busca sociopolítica da solução do problema. Entretanto, ao brincarem jogando de faz de conta com problemas sociais reais, observo que os alunos passam a desenvolver um senso crítico sobre os acontecimentos sociopolíticos que os circunscrevem.

Dessa forma, busco me aproximar do conceito da poética do oprimido de Boal, que a define como sendo “essencialmente uma poética de Libertação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo. Teatro é ação”. (Boal, 1991, p. 181). Assim, os alunos deixam de pensar em personagens que estão na busca de emoções e passam a performar, com seus corpos e suas memórias, os problemas sociais que estão presentes no dia a dia de cada um deles. Além do mais, ganham a possibilidade de debater as questões que perpassam por eles; possivelmente, não se apresentaria em outro local a mesma oportunidade de estarem coletivamente com pessoas da mesma idade, pensando e agindo como as construções sociais atravessam os sujeitos em sociedade. Para Boal, no “teatro-debate não se impõe nenhuma ideia: o público (o povo) tem a oportunidade de experimentar todas as suas ideias, de ensaiar todas as possibilidades e de verificá-las na prática, isto é, na prática teatral”. (BOAL, 1991, p. 163-164). Percebemos como Boal que essa forma de teatro não tem o intuito de encontrar um caminho correto, mas sim o de oferecer as ferramentas para que coletivamente todos os caminhos sejam estudados. (BOAL, 1991). Para nossa pesquisa, o que nos interessa são justamente esses meios cênicos que são encontrados na prática teatral para termos a possibilidade de caminharmos em diferentes direções, mas que todas elas tenham em sua potência a construção do conhecimento nos alunos. Concordamos com Boal em que “o ensaio estimula a praticar o ato na realidade” (BOAL, 1991. p. 164).

Acreditamos que é necessário voltar o olhar para os sujeitos que estão recebendo essas práticas. No exemplo dado anteriormente com a barca da turma 1702 foi possível observarmos que a turma era considerada, pela maioria dos professores da escola, como sendo um grupo extremamente agitado dentro da sala de aula. O professor, ao perceber tal condição da turma, pôde juntar um pouco de cada técnica para compor uma prática ideal que utilizava esse excesso de energia dos alunos. Nesse exemplo dado, foi observado que os alunos tinham uma necessidade enorme em contar histórias dos outros como se fossem uma fofoca na Ilha (aqui podemos utilizar o teatro naturalista usado por Gwizdek em que utiliza histórias dos outros para chegar aos problemas sociais); ao mesmo tempo, a turma queria narrar a história para os colegas e não necessariamente vivenciá-las (neste momento mudamos para Brecht e também a performance); entretanto, os alunos, após a narração de parte da história, queriam começar a experienciá-las em seus corpos (aqui voltamos ao teatro de personagens); para compor a história, os alunos utilizaram os objetos

da sala para construir os significados das coisas que circundaram toda a cena, como, por exemplo, a utilização das cadeiras da sala de aula como base para construir a barca: neste ponto podemos pensar no teatro não realista e alguns métodos de Brecht, que utiliza materiais aleatórios para dar sentido aos seus significantes.

Como podemos observar, ao voltarmos os olhares para os alunos da educação básica que não têm o intuito de construir uma carreira artística, percebemos que o potencial criativo dos mesmos é altamente desenvolvido, pois desde cedo eles brincam, eles jogam: ou seja, eles utilizam o corpo como ferramenta para desenvolver suas brincadeiras na vida. Não poderia ser diferente no teatro. O que provocamos nos alunos é um olhar mais atento sobre esse brincar-jogar. Agora a brincadeira ganha um novo sentido, voltado para uma construção crítica sobre a vida social que os cerca. Ao jogar no espaço de representação a partir de histórias que os mesmos trazem, talvez os alunos sejam capazes de refletir sobre suas próprias realidades.

Referências

BOAL, AUGUSTO. **O teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

DESGRANGES, FLÁVIO. **A pedagogia do teatro**: Provocação e dialogismo. São Paulo, Hucitec, 2006.

PAVIS, PATRICE. **Dicionário de teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, MARCIO DIAS. **Conduções cênicas**: A “açon” e o movimento através dos princípios e procedimentos metodológicos de Gilles Gwizdek. Rio de Janeiro: Multifoco, 2016.



**16. GT POÉTICAS ESPACIAIS,
VISUAIS E SONORAS**

A PESQUISA ACADÊMICA EM ILUMINAÇÃO CÊNICA: UMA CARTOGRAFIA DO PENSAMENTO SOBRE LUZ NA PÓS-GRADUAÇÃO NO BRASIL

Laura de Paula Resende¹
Berilo Luigi Deiró Nosella²

RESUMO

Este trabalho apresenta alguns dos resultados da iniciação científica *Capítulos da história da iluminação cênica no Brasil: modos de fazer e linhagens históricas – o estado da questão e levantamentos preliminares*, financiada pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal de São João del-Rei – PIBIC/UFSJ e desenvolvida no âmbito da pesquisa *Iluminação cênica e metateatro: o fazer e o pensamento da iluminação entre o real e o ficcional*, realizada no Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena – NETOC/GPHPC/UFSJ (CNPq). Foi realizado um levantamento da produção científica brasileira na área de iluminação cênica a partir da identificação e organização de dados referentes às publicações de teses, dissertações, artigos, trabalhos científicos e Instituições de Ensino Superior. Os dados referem-se às publicações levantadas até janeiro de 2021 e, após esse levantamento, foi realizada uma primeira análise dos dados com o objetivos de identificar pesquisadoras/es, datas das publicações, instituições de ensino e pesquisa e as regiões do país nas quais se encontram a fim de compreender como o cenário das pesquisas acadêmicas em iluminação cênica têm se movimentado, visto que esta linguagem tem um histórico recente no Brasil. O mapeamento de dados foi organizado em planilhas que apresentam os materiais de forma geral, em tabelas com uma primeira seleção desses materiais e em gráficos que expõem de modo estatístico as análises de dados.

Palavras-Chave: Iluminação Cênica; Pesquisa Acadêmica; Pós-Graduação.

ABSTRACT

This paper presents some of the results of the scientific initiation Chapters of the history of stage lighting in Brazil: ways of doing and historical lineages - the state of the question and preliminary surveys, funded by the Institutional Program of Scholarships for Scientific Initiation of the Federal University of São João del-Rei - PIBIC/UFSJ and developed within the research Scenic Lighting and Metatheater: o fazer e o pensamento da iluminação entre o real e o fictional, developed in the Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena - NETOC/GPHPC/UFSJ (CNPq). The research group was responsible for a survey of the Brazilian scientific production in the area of stage lighting, based on the identification and organization of data related to the publications of theses, dissertations, articles, scientific papers, and Higher Education Institutions. The data analyzed refer to publications up to January 2021 and, after this survey, a first analysis of the data was carried out in order to identify researchers, publication dates, teaching and research institutions, and the regions of the country in which they are located, so as to understand how the scenic lighting academic research scenario has moved, since this language has a recent history in Brazil. The data mapping was organized in spreadsheets that present the materials in a general way, in tables with a first selection of these materials, and in graphs that expose in a statistical way the data analysis.

Keywords: Scenic Lighting; Academic Research; Postgraduate.

¹ Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del-Rei - PPGAC/UFSJ, com bolsa CAPES. Professora de Arte da Secretaria da Educação do Estado do Espírito Santo (SEDU-ES).

² Professor do Departamento de Artes da Cena e do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ e coordenador do Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (CNPq) – NETOC/GPHPC, do qual também é líder.

1. Introdução

A pesquisa de Iniciação Científica *Iluminação cênica no Brasil: o estado da questão e levantamentos preliminares* desenvolveu-se no âmbito de um conjunto de ações que integram o Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena (NETOC) do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (GPHPC) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). O GPHPC acredita que todo ato de pesquisa é coletivo em diversos níveis: primeiro porque as ações de estudos e pesquisa se fazem em ambientes coletivos, como salas de aula, laboratórios, grupos de estudos ou debates; segundo, porque para além destes ambientes, compreende-se que as ideias não nascem sozinhas, mas são fruto de debates e embates entre diversos agentes imbuídos no estudo e reflexão sobre determinada questão ou assunto - nesse caso, esses agentes não precisam compartilhar nem o mesmo espaço e nem o mesmo tempo; terceiro, e talvez mais importante, porque nenhum conhecimento se esgota em si mesmo, sendo que cada resultado de um processo de pesquisa apresenta pequenas peças que precisam se encontrar com outras, como em um grande quebra-cabeça em constante montagem, que forma o que chamamos de conhecimento.

Dividimos as ações em sete etapas (Tabela 1), que se configuraram por meio da identificação das teses, dissertações, artigos e trabalhos completos, seguidas do processo de categorização feito a partir dos dados obtidos e organizados em campos e áreas de conhecimento, reconhecimento da instituição, indicação dos/das pesquisadores/as envolvidos/as e seus/suas respectivos/as orientadores/as.

ETAPA	ORIENTAÇÃO PARA A PESQUISA
1	Levantamento de pesquisas de doutorado.
2	Levantamento de pesquisas de mestrado.
3	Levantamento de artigos e trabalhos completos.
4	Identificação quantitativa das palavras-chave, IES, Periódicos e regiões em que as pesquisas foram produzidas.
5	Levantamento das IES brasileiras que possuem cursos de Graduação e Pós-Graduação em Artes Cênicas e/ou Teatro.
6	Cruzamento de informações da etapa 4 para estabelecer uma cartografia da produção do conhecimento em iluminação cênica no Brasil.
7	Finalização da pesquisa, tabelamento das informações da análise de dados e criação de gráficos sobre estatísticas resultantes da pesquisa.

Tabela 1. Etapas de desenvolvimento da pesquisa.

Com base nessas orientações, as etapas serão apresentadas a seguir para que o processo e seus modos de fazer possam ser esclarecidos. Serão expostos alguns dados de maior importância para a pesquisa, assim como as análises realizadas a partir do mapeamento realizado. Ressaltamos que os resultados da presente pesquisa foram publicados em livro sob o título *Não somos nós a luz em cena: uma cartografia da pesquisa em iluminação cênica na pós-graduação no Brasil* (RESENDE, NOSELLA, 2022) onde os resultados podem ser encontrados de forma mais detalhada.

Nos procedimentos da pesquisa, que resultaram no mapeamento de dados, foi realizado um agrupamento dos dados identificados. Este material foi salvo em arquivos separados referentes às etapas do processo de levantamento (doutorados, mestrados, artigos e trabalhos completos) elaborados no Microsoft Word. Além desta separação, foi elaborada uma planilha no Microsoft Excel com o detalhamento dos dados levantados sobre cada pesquisa/trabalho identificado, contendo links de acesso, datas das produções, orientação, resumo, entre outras informações³.

2. Pesquisas de doutorado

Esta primeira etapa consistiu no levantamento das teses de doutorado com pesquisas na área de iluminação cênica e, para este objetivo, foram realizadas buscas na plataforma Lattes⁴ do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), a fim de identificar as produções científicas nos currículos das/dos pesquisadoras/es disponíveis na plataforma. Para isso, foram utilizados os seguintes filtros de busca - Modos de busca: Assunto (Título ou palavras-chave da produção); nas bases: Doutores; Nacionalidade: Brasileira; País de nacionalidade: Brasil. No campo aberto disponível para a inclusão de informações para a busca na plataforma, no modo filtrado por assunto, foram pesquisadas as palavras-chave Iluminação Cênica, Iluminação teatral e luz cênica. Os currículos identificados foram abertos de forma detalhada, um a um, para que as informações pudessem ser checadas.

Após a confirmação de que a pesquisadora ou pesquisador havia realizado suas pesquisas de doutoramento sobre iluminação cênica, a busca voltava-se para a

³ Os documentos mencionados encontram-se armazenados no Google Drive na conta vinculada ao GPHPC/UFSJ e estão disponíveis para pesquisa, mediante solicitação ao grupo.

⁴ <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do?metodo=apresentar>>.

identificação da Tese com o máximo de informações possíveis referentes a sua publicação. Nesse procedimento de coleta de informações foram buscadas as seguintes informações: Título do trabalho, Palavras-chave, Instituição em que a pesquisa foi realizada, ano de início e conclusão do doutorado, link de acesso para a tese (quando publicada em formato digital) e orientadoras/es das pesquisas. Ressalta-se que não foi possível encontrar todas estas informações para cada uma das pesquisas identificadas e a planilha foi construída de modo a ser preenchida com o máximo de informações possíveis, havendo, em determinados tópicos, a ausência de algumas informações. Para as teses que não possuíam todas as informações necessárias descritas nos currículos, foram consultados os bancos de teses das instituições de ensino onde os doutorados foram defendidos. Em alguns casos, não as encontramos disponíveis virtualmente, sendo que o acesso a elas se dá unicamente de forma presencial, junto à biblioteca da instituição responsável, o que seria impossível contexto da pandemia de COVID-19, em que a presente pesquisa foi realizada.

3. Pesquisas de mestrado

Na segunda etapa desta pesquisa, repetiu-se o mesmo processo de busca na plataforma Lattes realizado na primeira etapa, com alteração somente no filtro que diz respeito às bases do CNPq que foi substituído da marcação de Doutores para Demais pesquisadores (Mestres, Graduados, Estudantes, Técnicos, etc.).

Após a verificação de todos os currículos indicados pela plataforma dentro dos filtros e palavras-chave utilizadas na busca, a saber: Iluminação cênica, iluminação teatral e luz cênica, foram selecionadas as pesquisas de mestrado e dissertações na área de iluminação cênica. Diferente da busca por pesquisas de doutorado, as informações sobre a temática e os dados das dissertações não estavam disponíveis na maior parte dos currículos das/os pesquisadoras/es e, por esta razão, foi necessário utilizar outra plataforma que fosse capaz de complementar a busca e que permitisse a identificação de novos trabalhos, assim como para se obter mais informações sobre as dissertações já identificadas na Plataforma Lattes.

Para ampliar o levantamento das dissertações prevista nesta etapa, foi escolhido o Catálogo de teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)⁵, uma plataforma que possui um número maior de filtros de busca

⁵ <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2023, às 09:55.

que facilitaram o processo de identificação e recolhimento das informações necessárias sobre as pesquisas de mestrado. Foram utilizadas as mesmas palavras-chave das consultas feitas no currículo lattes, com o acréscimo da palavra “iluminação” de forma avulsa. De modo geral, optou-se pelos seguintes filtros – Tipo: Mestrado (Dissertação); Grande Área de Conhecimento: Linguística, Letras e Artes; Área Conhecimento: Artes; Área Concentração: Artes Cênicas. Além destes filtros que foram usados em todas as buscas por dissertações na plataforma, quando já haviam sido identificados dados sobre a dissertação ou sobre o/a pesquisador/a, a plataforma serviu para complementar o quadro de informações a serem preenchidas no levantamento. Desta forma, alguns filtros como Orientador, Instituição e Pesquisador foram utilizados para agilizar o processo.

4. Levantamento de artigos e trabalhos científicos

Com base na efetividade dos procedimentos realizados na plataforma da CAPES, deu-se continuidade às buscas para o levantamento e listagem de dados e informações na plataforma Catálogo de Teses e Dissertações. Para a terceira etapa, o objetivo era identificar artigos científicos publicados em periódicos, trabalhos completos publicados em anais de eventos e capítulos de livros com tema voltado para a área de iluminação cênica. Como o objetivo era identificar o máximo de trabalhos publicados com pesquisas na área, adotou-se o uso do Google Acadêmico⁶ como ferramenta paralela à utilização do Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES. Foram buscadas as mesmas palavras-chave utilizadas na segunda etapa da pesquisa, alterando apenas a seleção do filtro de Mestrado (Dissertação), que foi deixado sem marcação. Destaca-se que devido o maior número de trabalhos identificados nas plataformas, somados ao aumento no grau de dificuldade em filtrar trabalhos que realmente se enquadravam na área de iluminação cênica, foi necessário destinar um tempo maior para esta etapa da pesquisa que exigiu um trabalho manual de verificação mais atento.

⁶ <<https://scholar.google.com.br/?hl=pt>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2023, às 09:49.

5. Mapeamento de Instituições de Ensino Superior

Esta etapa foi incluída neste capítulo devido ao seu procedimento de coleta, semelhante às buscas e levantamentos de dados realizados nas Etapas 1, 2 e 3. No entanto, é numerada como sendo a sexta etapa (Tabela 1), considerando a ordem cronológica e sequencial condizente com o processo de realização da pesquisa. Desta forma, justifica-se de antemão que, apesar das semelhanças de procedimentos com as três primeiras etapas, esta foi realizada ao final do processo de pesquisa, por ter tido sua demanda reconhecida apenas durante o processo já avançado, uma vez que no projeto inicial não constava o objetivo de tal levantamento.

A busca foi realizada no sistema eletrônico de acompanhamento de processos que regem o ensino superior no país, denominado e-MEC (BRASIL, 2017) disponível em site oficial do Governo Federal⁷ sob regimento do Ministério da Educação (MEC). O procedimento realizado para a busca no site do e-MEC se deu no campo de consulta textual, no qual foram utilizadas as palavras “artes cênicas” e “teatro”. Foram realizados quatro tipos de busca diferentes, sendo que nas duas primeiras utilizou-se os filtros – Curso de Graduação; Nome do curso, inserindo no campo de consulta textual primeiro artes cênicas e depois teatro.

Após a identificação das Instituições de Ensino Superior (IES) regulamentadas e em exercícios que oferecem cursos de graduação (bacharelado e/ou licenciatura) em artes cênicas ou teatro, efetuou-se mais duas buscas repetindo-se as mesmas palavras que designam os nomes dos cursos, mas substituindo o filtro Curso de Graduação por Curso de Especialização. Desta forma, foi possível fazer um levantamento de todas as IES cadastradas no e-MEC que oferecem cursos com nível de Pós-Graduação na área de artes cênicas ou teatro, classificando-os quanto à modalidade, nível, tipo de instituição (pública ou privada) e data de abertura dos cursos.

⁷ <<https://emec.mec.gov.br/>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2023, às 10:12.

6. Análise e resultados iniciais

Para além do levantamento de dados sobre as pesquisas científicas na área de iluminação cênica realizadas no Brasil, os resultados desta pesquisa podem ser melhor descritos quando analisados na totalidade do trabalho. Por si só, os levantamentos possuem relevância para a área por conter a identificação de trabalhos (teses, dissertações, artigos e trabalhos completos) que foram agrupados em categorias e se tornaram uma espécie de “arquivo”, organizado em documentos individuais do Microsoft Word e Microsoft Excel, no qual constam diversas informações sobre cada trabalho, incluindo seus locais de acesso. Esses documentos, além de organizarem as pesquisas na área de iluminação cênica no Brasil numa certa cronologia histórica, possuem caráter consultivo e de fácil acesso para que pessoas interessadas na temática, oriundas das mais diversas áreas, possam encontrar informações diretas e dados de acesso às pesquisas publicadas até janeiro de 2021.

Serão expostos os resultados oriundos das primeiras análises dos dados levantados nas etapas 1, 2, 3 e 6, do modo como estes compuseram a pesquisa em sua ordem cronológica e foram obtidos nas etapas 4, 5 e 7. Essas três etapas foram voltadas para: análise quantitativa dos dados, análise das palavras-chave utilizadas e agrupamento dos trabalhos por campos de conhecimento, separação e identificação das IES presentes nas pesquisas, da região em que estas foram desenvolvidas e dos periódicos que possuem publicações na área.

Aqui é importante destacarmos um movimento metodológico da pesquisa. Ao realizarmos as análises das palavras-chave proposta pelos autores identificados, percebemos que há ainda na área uma grande heterogeneidade nas escolhas dessas palavras-chave, porém, era possível aferir certas proximidades, o que nos permitiu agrupá-las. A esses agrupamentos chamamos de “campos de conhecimento”, pois ainda não consideramos ser possível concebê-las como áreas de conhecimento estabelecidas e fechadas; para isso seria preciso um outro estudo mais longo e aprofundado, por exemplo: uma pesquisa utiliza a palavra-chave “formação de professor”, outra “ensino de teatro”, ainda “ensino de iluminação”, ou “ensino/aprendizagem em iluminação”; este conjunto agrupamos num único campo intitulado “pedagogia/ensino”; e, assim, sucessivamente, com outros agrupamentos/campos.

Para finalizar a análise, realizou-se um tabelamento de dados que foram cruzados e analisados quantitativamente e, a partir desse procedimento, foram calculadas as estatísticas referentes a cada segmento analisado e, em seguida, elaborou-se a criação de gráficos para ilustrar essa análise. É válido ressaltar que as tabelas apresentadas, apesar de conterem informações referentes às etapas de levantamento de dados, foram elaboradas já na parte de análise primária, sendo que as informações completas do levantamento ficaram disponíveis na planilha, enquanto os dados elencados como principais foram distribuídos em seis tabelas no formato *docx*.

Das pesquisas científicas de doutorado, foram identificadas 16 teses escritas e publicadas entre os anos de 1999 e 2020, considerando o ano de 1999 como ano de finalização do doutorado do primeiro pesquisador acadêmico especialista na área, prof. Hamilton Figueiredo Saraiva (1989; 1999). Destaca-se nesse levantamento o caráter recente das produções científicas na área, sendo que, das 16 teses, 12 foram publicadas nos últimos dez anos.

Ao total, somaram-se 8 IES com programas de Pós-Graduação nos quais tais pesquisadoras/es realizaram suas pesquisas de doutorado, sendo estas: Universidade de São Paulo (USP) com 7 teses; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) com 2 teses; Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) com 2 teses; Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Universidade de Aveiro (UA), todas essas últimas com 1 tese cada. Na análise sobre a distribuição geográfica, buscou-se mapear a região em que cada IES está localizada. Com esse procedimento, localizou-se 12 produções na região Sudeste, 2 no Nordeste, 1 no Sul e 1 em Portugal⁸.

No processo de separação e categorização, foram criados campos de conhecimentos, como já descrito, dentro da área de artes cênicas, identificados por meio da análise das palavras-chave. O Gráfico 1, apresentado a seguir, aborda a divisão das categorias, trazendo as nomenclaturas designadas para cada campo e a quantidade de palavras que estes abarcam:

⁸ Apesar do objetivo desta pesquisa estar voltado para o levantamento e mapeamento de dados das pesquisas em iluminação cênica no Brasil, a inclusão da Tese defendida na Universidade de Aveiro em Portugal se deu pelo fato da pesquisadora Iara Regina da Silva Souza ser brasileira e residir no Brasil.

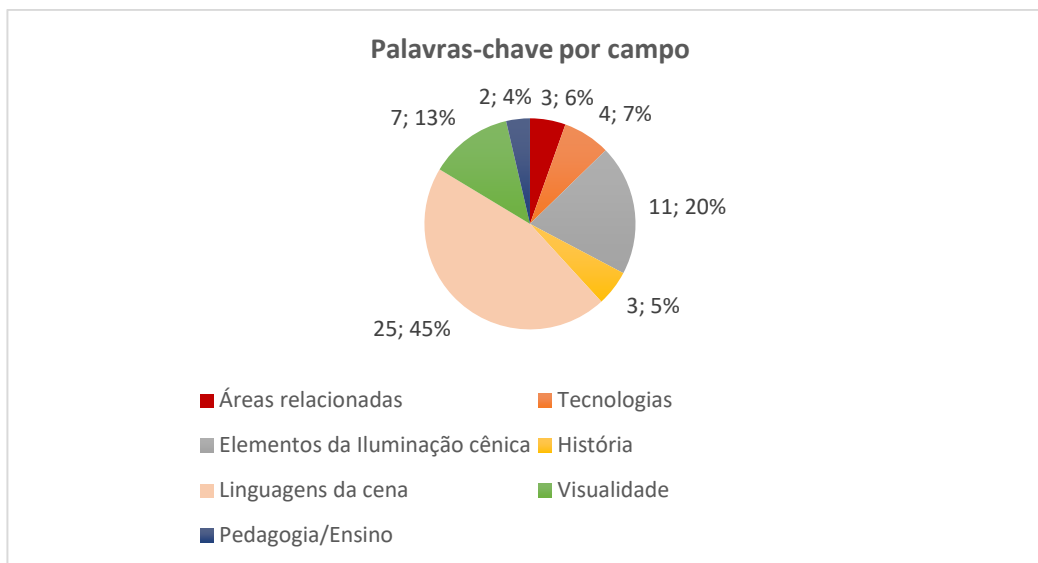


Gráfico 1. Divisão de palavras-chave por categorias.

A partir dessa primeira categorização das palavras-chave por campo, que possibilitou a quantificação de cada uma delas, a análise foi direcionada para a compreensão quantitativa sobre as regiões. Foram elaborados quatro gráficos específicos para cada região a fim de identificar quais campos estão sendo trabalhados em quais regiões específicas. Fechando a análise das pesquisas de doutorado, repetiu-se processo semelhante para a análise dos trabalhos de mestrado, que serão apresentados a seguir.

Quanto aos trabalhos de dissertação de mestrado, foram identificados 34 trabalhos produzidos entre 1990 e 2019. Assim como nos trabalhos de doutorado, constatou-se um aumento significativo na produção a partir de 2010, sendo que do período entre 1990 e 2008 foram realizados 10 trabalhos, enquanto no período de 2010 a 2019 foram publicados 24 trabalhos. Esses dados reforçam a percepção de que a pesquisa acadêmica na área de iluminação cênica é bastante recente, tendo início apenas em 1990. No entanto, os dados nos apontam também um aumento nas pesquisas na área que apresentam crescimento significativo nos últimos anos, sendo que de 2010 a 2019 houve uma taxa de crescimento de 240% em relação às dissertações produzidas entre 1990 e 2009.

Essas dissertações foram realizadas em 11 Instituições diferentes, sendo estas: Universidade de São Paulo (USP) com 7 dissertações; Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com 5; Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) com 4; Universidade Federal do Pará (UFPA) com 4; Universidade do Estado de Santa Catarina

(UDESC) com 3; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) com 3; Universidade Federal da Bahia (UFBA) com 2; Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) com 1; Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com 1; e Universidade Federal de Uberlândia (UFU) com 1.

Com base nesses dados sobre as IES nas quais os mestrados foram realizados, seguiu-se a análise com a separação regional referente a essas IES. Deste modo, aponta-se que o cruzamento de dados referentes às Instituições e à quantidade de produção de cada uma delas acarretou na seguinte separação do índice de produção por região: Sudeste com 20 pesquisas; Nordeste com 6; Sul com 4 e Norte com 4. Não foram identificadas dissertações defendidas em IES localizadas na região Centro-Oeste.

Para a categorização das palavras-chave, tentou-se manter os mesmos campos nomeados para a análise das pesquisas de doutorado, fazendo-se apenas algumas correções necessárias devido às novas demandas apresentadas pelo maior número pesquisas e conseqüente diversidade de palavras-chave. Neste sentido, foram mantidos os campos: Áreas relacionadas, tecnologias, elementos da iluminação cênica, pedagogia/ensino e visualidades. Da primeira categorização (doutorados) para esta (mestrados), alteraram-se apenas os campos História, que passou a ser classificado como Linguagens/História e o campo Linguagens da Cena, que na análise das dissertações se classificou como campo de Artes Cênicas (Gráfico 2). Tal alteração deu-se aqui, assim como em outros momentos da pesquisa, pelo quantitativo de palavras-chave diverso em cada campo.

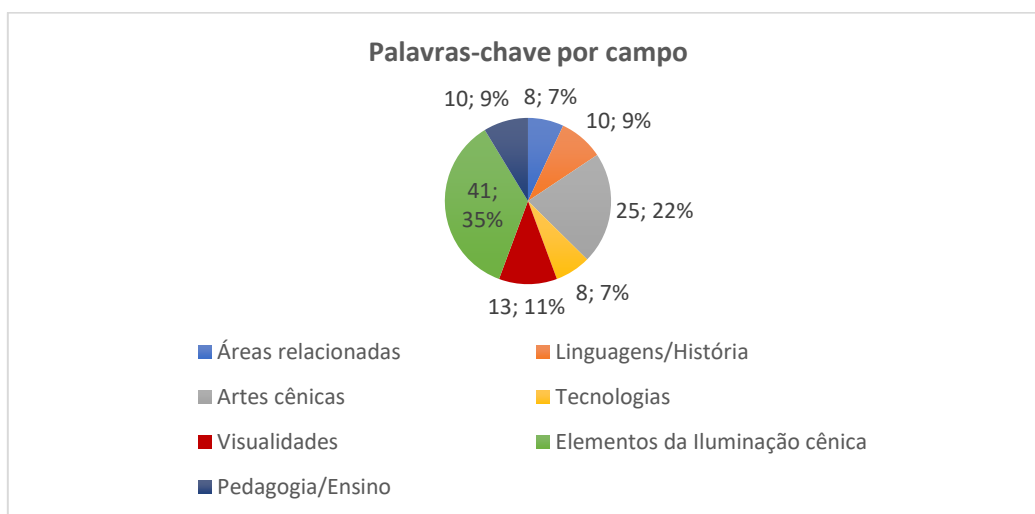


Gráfico. Categorização de Palavras-chave por campo.

Para a análise dos artigos científicos e trabalhos completos foram repetidos os mesmos procedimentos, com diferença apenas da finalização da análise cruzada de dados para identificar a distribuição regional por campo de palavra-chave. Enquanto no processo de pesquisa dos doutorados e mestrados a etapa de categorização se deu a partir da localização geográfica das IES responsáveis, nesta etapa da análise foi necessária outra forma de organização. Essa alteração se deu, primeiramente, porque foi preciso separar as IES em duas categorias, sendo a primeira voltada para localizar as IES nas quais cada pesquisador/a possui vínculo atual e, a segunda, para identificar as IES às quais os periódicos de publicação dos trabalhos pertencem. Além dessa diferença, foi necessário fazer um levantamento prévio dos periódicos (revistas, anais de eventos e livros), separando as regiões em que as IES responsáveis por cada periódico estão localizadas geograficamente para dar continuidade à análise.

Foram identificados, no total, 90 publicações referentes a: 71 artigos em revistas científicas, 17 trabalhos completos em anais de eventos e 2 capítulos de livros. As primeiras publicações são referentes a dois artigos científicos que datam de 2005, marcando o início das publicações na área de iluminação cênica no Brasil. De 2005 a 2009 foram publicados 8 artigos e 2 trabalhos completos em anais de eventos, atingindo uma média de 2 publicações por ano. A partir de 2010 até o final de 2020, foram publicados 63 artigos, 15 trabalhos completos em anais de eventos e 2 trabalhos completos em capítulos de livro, totalizando 80 trabalhos nesse período com a média de 7,27 trabalhos por ano. Dessas produções foram identificadas/os 74 autoras/es no total, dos quais 9 possuíam doutorado e 12 possuíam mestrado, tendo obtido tais titulações com pesquisas na área de iluminação cênica, sendo identificados a partir dos levantamentos realizados no início da pesquisa.

Considerando a IES de último vínculo de cada pesquisador/a, realizou-se a separação dos artigos e trabalhos publicados por região. Com a separação das publicações por localização foram obtidos os seguintes resultados: 34 publicações no Sudeste, 27 no Nordeste, 24 no Sul, 6 no Centro-Oeste e 4 no Norte. Em seguida, foram analisadas as palavras-chave dessas publicações e feita sua categorização por campo. Neste procedimento também foram feitas algumas alterações na nomenclatura dos campos devido ao aumento do número de palavras que demandou uma separação específica. Chama-se atenção para a ampliação do campo Tecnologias para Tecnologias e maquinaria da cena e, também, para o acréscimo de dois novos campos que não apareceram nos

mapeamentos anteriores, sendo estes o campo Espaço e o de Autores/Grupos, como aponta o Gráfico 3 apresentado abaixo:

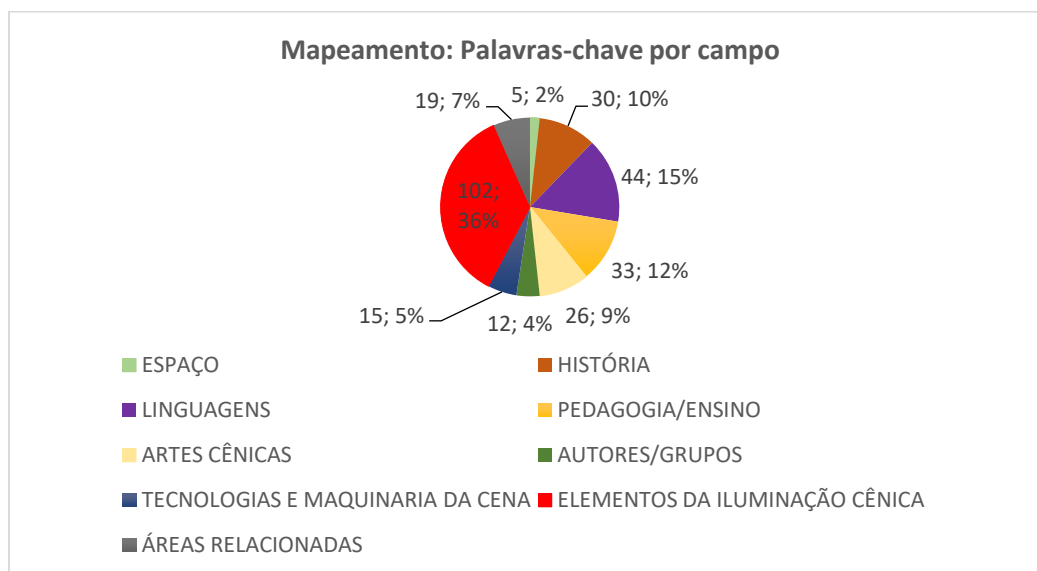


Gráfico 3. Categorização das palavras-chave por campo de pesquisa.

No total, foram identificadas 181 palavras diferentes que contabilizaram um total de 286 citações, considerando-se nessa soma que a mesma palavra poderia coincidir e ser citada mais de uma vez. Ressalta-se que no caso de algumas publicações não foi possível localizar as palavras-chave e/ou IES vinculadas aos periódicos e aos/às autores/as. Desta forma, há uma divergência nos dados da categorização que não coincidem na soma total das palavras-chave, uma vez que esta se deu primeiro pelo mapeamento regional das IES vinculadas aos autores e autoras que produziram as pesquisas e depois pelo mapeamento regional das IES que coordenam os periódicos. Chamamos atenção para o fato de que até janeiro de 2021 não havia sido identificados periódicos de IES localizadas na região Norte com publicação na área de iluminação cênica.

7. Considerações Finais

Nas duas últimas décadas no Brasil, houve um aumento considerável na oferta de vagas em cursos superiores na área de artes cênicas em IES públicas e privadas. Esse aumento se deve às diversas medidas de ampliação e democratização do acesso ao ensino superior. Dentre essas medidas, três programas merecem ser destacados, por estarem

diretamente relacionados a esta ampliação das possibilidades de ingresso no ensino superior, impactando a vida de milhares de brasileiros/as de classes baixas, que só a partir de tais medidas puderam ingressar no ensino superior, transformando, assim, o perfil de estudantes que ocupam tais espaços acadêmicos. Estes são o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais – REUNI (BRASIL, 2007), o Programa Universidade para Todos – PROUNI (BRASIL, 2005) e o Programa de Financiamento Estudantil – FIES (BRASIL, 2017), sendo que esses três programas governamentais impactam tanto na expansão das Universidades públicas quanto das instituições privadas.

Com a ampliação da oferta de cursos e a democratização do acesso ao ensino superior, algumas áreas que possuíam certa carência de investimentos receberam fomentos e, com isto, as pesquisas científicas nessas áreas puderam avançar em nível e número de produções, sendo as artes cênicas uma das áreas beneficiadas por esse movimento. Essa percepção relaciona-se diretamente com a análise quantitativa desta pesquisa quando observado o crescente número de publicações que acompanham o aumento na oferta de cursos de Graduação e Pós-Graduação. Notou-se que nesse processo as Universidades públicas possuem caráter decisivo no índice de produção científica, sendo que, dos 86 cursos de graduação em artes cênicas e teatro, 76% deles eram oferecidos por IES públicas. Essa porcentagem é ainda maior quando se trata de cursos de nível de Pós-Graduação, em que as Universidades públicas são responsáveis por aproximadamente 98% dos cursos.

Apesar da ampliação da pesquisa em artes cênicas promovidas principalmente pelas Universidades públicas, é necessário ressaltar que ainda há uma distribuição desigual tratando-se da localização geográfica em que essas IES estão sediadas, de forma que a oferta de cursos, assim como o número de publicações de teses, dissertações, artigos e trabalhos completos se concentram majoritariamente na região Sudeste.

Para além dessas questões que impactam diretamente na produção das pesquisas científicas em iluminação cênica no Brasil, o levantamento do estado da questão e da análise dos materiais recolhidos e identificados durante esta pesquisa resultaram em documentos de mapeamento e registro que, esperamos, promovam o acesso e divulgação das pesquisas levantadas e listadas.

No decorrer do processo identificou-se grande variedade de campos que atravessam

as pesquisas em iluminação cênica, podendo variar desde linguagens das artes cênicas que se hibridizam e/ou se relacionam, até uma interdisciplinaridade entre áreas de conhecimento que podem estar mais ou menos próximas.

Nesta pesquisa, optou-se pela categorização dos campos partindo do mapeamento das palavras-chave e, a partir dos procedimentos de mapeamento e categorização, foram identificadas determinadas concentrações de campos específicos em determinadas regiões do país. Por exemplo, as pesquisas que possuem diálogo entre ensino e pedagogia da iluminação cênica foram identificadas em maior índice na região Nordeste, resultado que pode ser conectado com o trabalho do professor José Sávio Oliveira de Araújo, junto ao CENOTEC - Laboratório Estudos Cenográficos e Tecnologias da Cena da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Essa conexão pôde ser feita devido ao cruzamento de informações, desde a produção de teses até a análise dos artigos e trabalhos completos, que formam maior corpo nas produções.

Desta forma, conclui-se que os resultados gerados nesta pesquisa são importantes para o reconhecimento da iluminação cênica como ofício base para o conhecimento teatral, por identificar uma série de possibilidades do fazer e do pensar a iluminação cênica no país no decorrer da história. A produção de documentos que possuem o objetivo de arquivar os resultados encontrados é relevante e auxilia no processo de investigação histórico e cultural das artes cênicas, especificamente no campo da iluminação cênica.

Referências

BRASIL. **Lei nº 11.096, de 13 de janeiro de 2005**. Brasília: Diário Oficial da União, 14 jan. 2005.

BRASIL. **Lei nº 13.530, de 7 de dezembro de 2017**. Brasília: Diário Oficial da União, 08 dez. 2017.

BRASIL. **Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007**. Brasília: Diário Oficial da União, 25 abr. 2007.

BRASIL. **Portaria nº 21, de 21 de dezembro de 2017**. Brasília: Diário Oficial da União, 22 dez. 2017. n. 245, Seção 1, p. 29-33.

RESEDE, LAURA DE PAULA; NOSELLA, BERILO LUIGI DEIRÓ. **Não somos nós, a luz em cena**: uma cartografia da pesquisa em iluminação cênica na pós-graduação no Brasil. Atena: Ponta Grossa, 2022.

SARAIVA, HAMILTON FIGUEIREDO. **Interações físicas e psíquicas geradas pelas cores na iluminação teatral.** Tese (Doutorado em Teatro). ECA/USP, São Paulo, 1999.

SARAIVA, HAMILTON FIGUEIREDO. **Iluminação teatral:** história, estética e técnica. Dissertação (Mestrado em Teatro). ECA/USP, São Paulo, 1989.

DÁ INSPIRAÇÃO À CRIAÇÃO: A EXPERIÊNCIA DE UMA FIGURISTA AMAZÔNIDA DURANTE A ELABORAÇÃO DO TRAJE DE CENA PARA O ESPETÁCULO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA NO ESTADO DO ACRE

Jessiane Gisele Barroso da Silva¹
Valeska Ribeiro Alvim²

RESUMO

Este trabalho compõe uma importante etapa da pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre – UFAC, e se debruça nos processos poético-técnico-criativos nas Artes Cênicas, especificamente na elaboração do traje de cena para o espetáculo de dança contemporânea “Fale Agora ou Cale-se para Sempre”. A dramaturgia que inspira a criação do traje de cena em questão é fruto do recente processo de montagem do grupo de extensão Nós da Casa, que critica o silêncio e normalização da gravidez na adolescência no estado do Acre. Para este trabalho, definiu-se como metodologia a prática como pesquisa, buscando apresentar os percursos e as escolhas estéticas elegidas pela pesquisadora e figurinista que optou pela valorização dos materiais oriundos da Amazônia. Tais escolhas estão correlacionadas com o histórico de trabalhos dos últimos doze anos do referido grupo, que tem como uma de suas premissas a valorização da cultura e dos artistas locais. E, conseqüentemente, com a história da pesquisadora; mulher amazônida, neta de uma seringueira e costureira, que teve sua vivência atravessada pelas narrativas presentes na dramaturgia que inspira esta pesquisa.

Palavras-Chave: Figurinista; Traje de Cena; Processos Criativos.

ABSTRACT

This work composes an important stage of the master's degree research in progress in the Graduate Program in Scenic Arts of Federal University of Acre – UFAC, and focuses on poetic-technical-creative processes in the Scenic Arts, specifically in the elaboration of the scene costume for contemporary dance performance “Fale Agora ou Cale-se para Sempre”. The dramaturgy that inspired the creation of the scene costume in question is the result of the recent process of montage from the extension group Nós da Casa, which criticizes the silence and normalization of teenage pregnancy in the state of Acre. For this work, was defined as methodology the practice as research, seeking to present the routes and aesthetic choices chosen by the researcher and costume designer who opted for the appreciation of materials from the Amazon. Such choices are correlated with the historic of works of the last twelve years of that group, which has as one of its premises the appreciation of local culture and artists. And, consequently, with the researcher's history; amazon woman, granddaughter of a rubber tree working and seamstress, who had their experience crossed for the narratives present in the dramaturgy that inspires this research.

Keywords: Costume Designer; Scene Costume; Creative Processes.

1. Introdução

O traje de cena é um dos elementos que assume um importante papel na composição de uma estética e conceitual montagem cênica, podendo ser utilizados no

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre sob orientação da Prof^a. Dr^a. Valeska Ribeiro Alvim. Arte-educadora, artista e figurinista.

² Docente efetiva na Universidade Federal do Acre, integrando a linha de pesquisa Teoria e Prática em Artes Cênicas no Programa do PPGAC\UFAC, diretora e artista da dança.

teatro, circo, balé etc., sendo responsável por estabelecer uma conexão entre o ator e expectador, conforme afirma Viana e Pereira (2021). Este, por sua vez, tem a tendência de se revelar como um veículo comunicador a partir de seus signos e símbolos não verbais apresentados a partir das suas cores, texturas, formas, volumes e movimento.

Para que essa relação de comunicabilidade ocorra, é necessário que o figurinista se debruce sobre a temática abordada no espetáculo, pesquisando sobre os contextos históricos, sociais, políticos, entre outros. A partir destas informações, da percepção que emergem com os estudos, e o constante diálogo com a direção, com os atores, e com os profissionais responsáveis pela iluminação e cenografia, é que se tem a dimensão das necessidades a serem consideradas durante a elaboração do traje de cena.

Este estudo, por sua vez, não tem a pretensão de apresentar uma fórmula absoluta que conduza aos figurinistas o caminho para o sucesso na elaboração de um traje de cena, até mesmo porque, este efeito não existe. Sendo assim, desejamos somente, relatar quais os caminhos e os métodos que adotamos durante o seu processo de pesquisa e os resultados obtidos.

Vale ressaltar que, embora o texto em sua essência apresente em sua trajetória uma sequência de acontecimentos, o ato de criar um traje de cena que dialogue com os aspectos que se pretende apresentar com o espetáculo é complexo, o que de certa forma, dificulta as explanações das nuances que geralmente costumam ocupar o campo quimérico do criar, onde não se explica, somente se faz.

Nesta mesma linha de pensamento, Salles (2004), afirma que:

Nem tudo é sempre passível de se reduzir a fórmulas de alquimia, à combinação aritmética de ingredientes que assegurem a receita justa, a posologia eficaz. Mesmo se lembrasse de tudo aquilo que se reuniu para compor uma simples tomada, não conseguiria corporificar o momento de agregação magnética que no fim mistura tudo. No entanto, pode-se afirmar, com certa segurança, que, vivendo os meandros da criação, quando em contato com a materialidade desse processo, podemos conhecê-lo melhor (SALLES, 2004, p.12).

Sendo assim, como figurinista responsável pela criação do traje de cena para o espetáculo de dança contemporânea “Fale agora ou cale-se para sempre”, mostrarei os aspectos técnicos, poéticos e criativos, adotados durante o processo de elaboração e materialização do traje de cena utilizados no espetáculo.

2. Sobre a dramaturgia do espetáculo

Antes de adentrar no processo criativo da elaboração do traje de cena, apresentarei a seguir a temática que inspirou a dramaturgia do espetáculo de dança contemporânea “Fale agora ou cale-se para sempre” do grupo de extensão “Nóis da Casa”, vinculado ao curso de licenciatura em Artes Cênicas: Teatro e ABI Teatro, da Universidade Federal do Acre – UFAC.

Para tanto, trarei brevemente para a discussão, as problemáticas que fomentaram os debates e estudos que compõem a dramaturgia do espetáculo em questão, que faz referência aos votos de casamento e uma crítica à normalização e, muitas vezes, à romantização da sociedade diante dos problemas do casamento precoce e da gravidez na adolescência no estado do Acre. As questões que se pretende discutir perpassam às questões sociopolíticas que envolvem os corpos dos personagens que compõem a dramaturgia do espetáculo.

Segundo os dados divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, no ano de 2019, o estado do Acre contabilizou um total de 12,8% de adolescentes entre 13 a 17 anos que engravidaram após ter sua primeira relação sexual. O percentual acreano é maior que o registrado no país, representando 7,9% e o maior da região norte com 7,3%. Vale ressaltar que, estes dados não revelam a real situação das adolescentes do estado, uma vez que as entrevistas foram realizadas somente com estudantes de escolas públicas e privadas do país.

Ainda durante as pesquisas, encontramos um outro dado de 2019, fornecido pelo IBGE, por meio da Pesquisa e Estatística de Gênero – Indicadores sociais das Mulheres no Brasil, nos quais revelam que 348 meninas entre 16 e 17 anos realizaram o casamento civil.

Diante dos dados alarmantes sobre a normalização do matrimônio e da gravidez precoce no estado do Acre, o grupo propôs um novo trabalho, utilizando com linguagem de expressão a dança contemporânea, tendo como pano de fundo essa temática.

3. Da inspiração a criação

Nesta etapa da escrita, irei relatar sobre a minha experiência e quais foram as inspirações que tive ao elaborar o traje de cena para o espetáculo “Fale agora ou cale-se

para sempre”. Inicialmente destaco que, a decisão por manter a estética adotada nos trajes de cena utilizadas pelo grupo em seus trabalhos anteriores é uma escolha política. Nesse sentido, busquei trilhar um caminho que evidenciasse essas escolhas e que pudesse também apresentar a minha identidade enquanto figurinista acreana.

Dessa forma, como exercício de pesquisa, revisitei os trabalhos anteriores do grupo, e tratei de analisar quais as referências adotadas para elaboração dos trajes de cena, e pude observar que em todos os trabalhos existia uma preocupação em trazer elementos com uma identidade local.

Cito como exemplo o primeiro trabalho do grupo, a montagem do espetáculo teatral “O Santo e a Porca” de Ariano Suassuna. No qual, todas as atrizes em cena, utilizavam sapatilhas de látex confeccionadas por José Rodrigues, mais conhecido como Doutor da Borracha³.

Além disso, houve também uma preocupação em oferecer ao público uma experiência que remetesse aos antepassados que viviam nos seringais. A solução adotada pelo grupo foi trazer para os trajes de cena, a mistura de tecidos com estampas diferentes nos vestidos, reproduzindo a dificuldade financeira e custo amazônico⁴, essa situação estimulava o reaproveitamento e a utilização dos materiais disponíveis.

Em seu segundo trabalho, o grupo realizou a montagem de um espetáculo de dança contemporânea, intitulado “Origens: Uma homenagem a Hélio Melo”. A fonte de inspiração

³ Nascido em Assis Brasil, o seringueiro trabalha com extração de látex, fabricação da borracha e folhas defumadas líquidas desde os 8 anos de idade. Em meados de 2006, José Rodrigues, conhecido como Doutor da Borracha, teve a ideia de usar os produtos de forma criativa e passou a produzir artesanato a partir do látex. “Depois de presenciar um curso na Universidade Federal de Brasília [UnB], tive a ideia de usar os produtos que uso e fazer várias peças a partir disso. Foi então que nasceram os acessórios a partir do látex”, lembra o Doutor da Borracha. Desde então, o artesão passou a confeccionar sapatos, acessórios e bandeiras, entre outros, usando como matéria-prima a borracha. A iniciativa pioneira passou a ser reconhecida em diversas esferas, e hoje os produtos são exportados para São Paulo, Recife, Rio de Janeiro e até a Holanda. Além disso, incentivado pela primeira-dama Marlúcia Cândida, as peças foram expostas em salões na Inglaterra e Itália. No ano 2014, recebeu o Certificado de Reconhecimento e o troféu “Castanha de Bronze” do prêmio Chico Mendes de Florestania. O reconhecimento no Prêmio Chico Mendes foi de suma importância para o Doutor da Borracha: “esse prêmio, para mim, representa minha vida e meu trabalho. É com muito mérito que recebo esse reconhecimento, em uma premiação que leva o nome de um grande seringueiro”, disse. Fonte: <<https://agencia.ac.gov.br/doutor-da-borracha-recebe-reconhecimento-em-premio-chico-mendes/>>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2023 às 15:21.

⁴ O custo amazônico está diretamente relacionado “a carência de infraestrutura e a fragilidade logística existente na região; as condições de acessibilidade e a dependência do transporte fluvial; as dificuldades de fazer circular as matérias-primas e os bens industrializados; a oneração constante dos preços de serviços e produtos em função da variação socioeconômica interna da região; as limitações de durabilidade sujeitas ao clima quente, úmido e chuvoso próprios da floresta equatorial; e as limitações de capital social[...]. Fonte: <https://www.livroaberto.ufpa.br/jspui/bitstream/prefix/959/1/CapitulodeLivro_TeseCustoAmazonico.pdf>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2023 às 17:16.

se deu a partir de alguns de seus icônicos quadros espalhados pelo mundo, que denunciam o desmatamento em uma época em que pouco se falava de preservação da floresta e do efeito devastador da pecuária no estado. O trabalho teve como objetivo apresentar ao público através da linguagem artística da dança, a importância da valorização e do reconhecimento do artista Hélio Melo⁵.

Para este trabalho, o grupo priorizou a utilização de tecidos com tons próximos às cores dos pigmentos presentes nos quadros de Hélio Melo que eram feitos a partir de elementos da natureza, como semente e terra. Além dessa identidade visual presente nos trajes de cena, a sonoplastia eram os sons da floresta, criadas por um artista acreano, o cenário e iluminação cênica, buscavam alcançar uma atmosfera que fosse capaz de trazer “floresta” para o palco.

Diante das referências dos dois principais trabalhos do grupo Nós da Casa, busquei definir alguns aspectos importantes para o processo de elaboração do traje de cena para o espetáculo de dança contemporânea “Fale agora ou cale-se para sempre”.

Durante o estudo me senti atravessada pelas narrativas escondidas atrás dos dados e das matérias jornalísticas sobre a gravidez precoce e a normalização do casamento na adolescência no estado do Acre. Ao ler todo o material, percebi que mesmo em épocas e contextos diferentes, sou fruto dessas estatísticas. Sou filha e neta de mulheres que tiveram suas vidas atravessadas pelo casamento e a maternidade precoce. Embora seja um fato doloroso de se constatar, isso me trouxe algumas pistas sobre os caminhos que poderia seguir durante o processo de criação.

Além dos dados, busquei inspiração na dramaturgia corporal que estava sendo montada, frequentando os ensaios e buscando entender as movimentações corporais e o que cada uma coreografia me “falava”. Dessa forma, fui criando uma espécie de narrativa particular e fui pensando quais as possibilidades visuais e comunicacionais que o traje de

⁵ O artista acreano Hélio Melo foi seringueiro durante trinta anos de sua vida, além de catraieiro de barco de passageiros no rio Acre. Autodidata, não completou o primeiro ciclo do ensino fundamental, o que não o impediu de sozinho aprender a desenhar, tocar violino e a escrever, a partir de 1975, livros que contam a história da exploração da borracha na floresta amazônica. Ligada aos aspectos da cultura nortista, a obra de Hélio Melo dialoga com as tradições indígenas da região. A técnica de produção de tintas a partir de elementos naturais tão característica da criação indígena foi utilizada pelo artista como recurso expressivo. Em suas obras o látex torna-se aglutinante e as cascas de árvores, sementes e frutos tornam-se pigmentos, tal como podemos ver na obra [...] Hélio Melo afirmava que foi observando como os índios que viviam na região amazônica exploravam os recursos naturais que sensibilizou-se pela questão da defesa da natureza e da sua transformação em matéria prima. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/1788>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023 às 20:45.

cena poderia trazer e contribuir para aquela dramaturgia.

Inicialmente esbocei uma ideia e apresentei aos dançarinos e a diretora do grupo, porém, é muito complexo tentar exprimir aquilo que está no campo das ideias e colocar no papel nem sempre fica claro o suficiente. Diante dessa dificuldade, decidi então, elaborar um protótipo daquilo que viria a ser o traje de cena para o espetáculo. Os dançarinos experimentaram, dançaram, me oportunizando observar de que forma o material se comportava durante os movimentos corporais.

O resultado do protótipo não alcançou as minhas expectativas, o material que utilizei para produzi-lo não se comportou da maneira que imaginei ao projetar, precisava que o traje tivesse mais um impacto visual compatível com o a dramaturgia.

Porém, é importante lembrar que este processo de experimentação é fundamental durante a elaboração de um traje de cena, sobretudo quando se trata de um traje de dança. Pois, de acordo com Vianna (2005), se o corpo for posto em situações adversas, o seu movimento poderá ser prejudicado. O meu papel enquanto figurinista é garantir que o traje não limite a movimentação corporal dos dançarinos.

Depois dessa experiência com o protótipo da peça principal projetada para os dançarinos, já tinha uma ideia de quais as modificações seriam necessárias para alcançar aquilo que almejava. A partir do teste com a peça piloto, os dançarinos e a diretora do grupo tiveram uma melhor noção daquilo que pretendiam desenvolver e prontamente acataram a ideia.

Nesse momento, recorri às lojas de aviamento no comércio local em busca do material mais adequado. Inicialmente, pensei em utilizar fios de algodão puro para produzir a peça e posteriormente fazer um trabalho de pigmentação natural, assim como são feitas as pinturas de Hélio Melo, objetivando preservar essa identidade.

Porém, a espessura dos fios disponíveis era maior do que eu pretendia, executar o projeto com esse material traria um peso excessivo à peça, o que conseqüentemente traria um prejuízo na movimentação corporal dos dançarinos.

A dificuldade em adquirir o material adequado me levou a única alternativa possível no momento, que era a utilização do fio de malha com o tingimento de fábrica, uma vez que este material não permite a pigmentação posterior por ser um composto de fibras sintéticas e de algodão.

Mesmo sendo o mesmo material utilizado no protótipo, existe a possibilidade de definir a espessura dos fios uma vez que se trata de um material reciclado, proveniente da reciclagem da indústria têxtil, seus fios não seguem um padrão, assim como acontece com os fios de barbante que são identificados pela quantidade de fios que os compõem. Dessa forma, consegui observar na loja de aviamento os novelos que possuíam a característica que buscava para confeccionar a peça. A partir da definição do material, iniciei o processo de confecção da peça com a técnica milenar de tecelagem manual, o macramê, seguindo a projeção do croqui.



Figura 1. Croqui dançarino.

Fonte: arquivo pessoal.

Durante o processo de confecção, os dançarinos experimentavam a peça para que eu tivesse a noção de como ela estava se encaixando no corpo e se a ideia que coloquei no papel estava de fato se materializando. Uma das modificações necessárias de imediato

foi a substituição do macaquinho “segunda pele” por uma bermuda. Nesse caso, tiramos a parte superior da peça e a transformamos. Essa escolha se deu devido ao efeito visual que a peça conferiu ao traje de cena. Ao ser projetada a peça, imaginei que esta não fosse se destacar, uma vez que o seu tom estava bem próximo ao tom da pele dos dançarinos, porém, não foi o que ocorreu, e como a ideia inicial era dar a impressão de uma pele nua, a solução foi remover a parte superior da peça.

Além disso, alguns ajustes precisaram ser feitos na peça principal. Por ser uma peça artesanal, demanda a experimentação constante, uma vez que qualquer necessidade de ajustes, por menor que seja, significa ter que recomeçar a peça, pois toda a peça é produzida a partir de um emaranhado de nós que se conectam. A escolha pela técnica do macramê, abraça as questões poéticas que busquei exprimir com a peça, assim como a cor vermelho dos fios que o tecem.

Ao concluir a peça, os dançarinos puderam realizar o ensaio utilizando o traje de cena com a dramaturgia corporal elaborada, o que motivou e inspirou a criação de novas movimentações corporais, resultante da combinação “dançarino e seu traje de cena”.

O processo de criação do traje de cena para a dançarina foi diferente do figurino dos dançarinos. Sugeri uma saia em tom bege claro, com a aplicação de um adereço em formato de cinto, confeccionado com Folha Semi Artefato (FSA) que consiste em uma folha produzida em látex, material produzido a partir do leite extraído da seringueira, também conhecido como ouro branco, devido a sua grande valorização, principalmente, durante a segunda guerra mundial. Este material, adquiri com o Doutor da Borracha, o mesmo artesão que forneceu as sapatilhas utilizadas no primeiro trabalho do grupo Nóis da Casa.



Figura 2. Croqui completo do traje de cena da dançarina.

Fonte: arquivo pessoal.

O cinto produzido com a FSA, nas cores marrom e vermelho, possuem a silhueta do aparelho reprodutor feminino, o qual pespuntei com linha de crochê vermelha os recortes das folhas sobrepostas. Na frente e nas costas da peça, foram fixadas quatro tiras látex vermelha até a altura do joelho para que fosse inserido uma sobreposição que alcança a barra da saia. O material escolhido para confeccionar a sobreposição foi o micro tulle, um material fluido e leve, que lembra os antigos mosquiteiros que muito se usava aqui na região. Para a parte superior, optei por um corpete mantendo o micro tulle. Na parte frontal do busto, também foram aplicadas luvas produzidas com tecido suede em tons de peles diferentes. As luvas fazem referência às mãos que assediam e violentam os corpos das adolescentes que inspiram a dramaturgia do espetáculo.



Figura 3. Croqui detalhado do corpete da dançarina.
Fonte: arquivo pessoal.

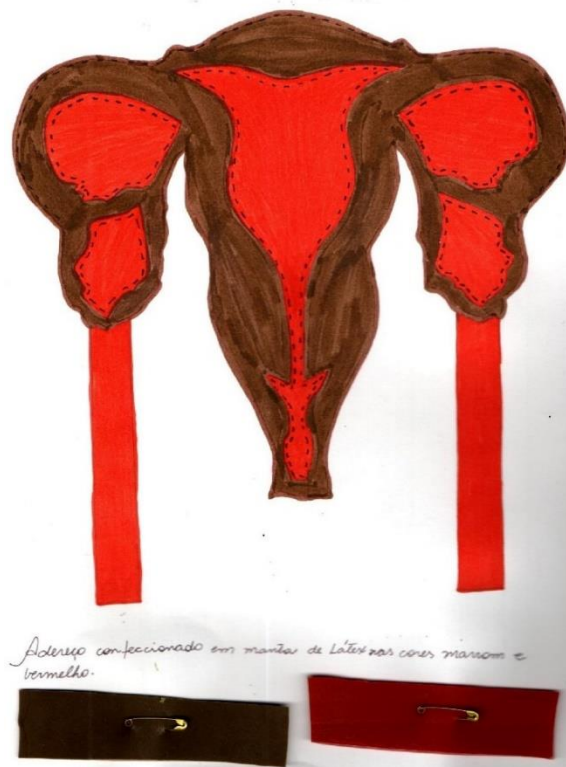


Figura 4. Croqui detalhado do adereço da dançarina.

Fonte: arquivo pessoal.

Todo o processo de criação do traje de cena foi fortemente influenciado pela minha vivência ancestral e o contato com os trabalhos anteriores do grupo de extensão “Nóis da Casa”, que visa valorizar a diversidade de saberes, estabelecendo um campo expandido em diálogo com as artes cênicas e os saberes locais.

4. Considerações Finais

Este artigo representa uma breve descrição das etapas do processo criativo realizado na elaboração do traje de cena para o espetáculo de dança contemporânea “Fale agora ou cale-se para sempre”, e revela ao leitor os aspectos que influenciaram as minhas escolhas, tanto sobre a definição dos materiais, quanto para a seleção das técnicas empregadas.

A escrita detalhada sobre o processo criativo e os registros dos croquis, visam apresentar as escolhas estéticas e políticas empregadas nos materiais utilizados para a composição do traje de cena elaborado para o espetáculo.

Além dos aspectos acima mencionados, evidencio o meu papel enquanto figurinista que, uma vez inserida no processo de criação de um traje para um espetáculo de dança contemporânea, sou convocada a dialogar com os corpos dos dançarinos. Essa experiência me trouxe o entendimento de que os meus suportes para a criação é um corpo e, sobretudo, a mecânica dos seus movimentos.

Referências

CARVALHO, F. O. O território do significado: a identidade na poética de Hélio Melo e Rubem Valentin. **Mneme - Revista de Humanidades**, [S. l.], v.13, n.31, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/1788>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.

CASTRO, F. F. et al. **A tese do custo amazônico, o novo desenvolvimento e a política cultural do primeiro governo Dilma**. In. RUBIM, A. A. C; BARBALHO, A; CALABRE, L. (Org.). Políticas culturais no governo Dilma. Duba, 2015, p.252- 278. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18069>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.

DOUTOR DA BORRACHA RECEBE RECONHECIMENTO EM PRÊMIO CHICO MENDES. **Notícias do Acre**, Rio Branco, 17 dezembro 2014. Disponível em: <<https://agencia.ac.gov.br/doutor-da-borracha-recebe-reconhecimento-em-premio-chico-mendes/>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2023.

IBGE – **INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA**. Pesquisa Nacional de Saúde do Escolar – 2019. Rio de Janeiro: IBGE, 2021. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9134-pesquisa-nacional-de-saude-do-escolar.html?=&t=resultados>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2023.

SALLES, CECÍLIA A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 2 ed. São Paulo: FAPESP – Annablume, 2004.

VIANA, F.; PEREIRA, D. R. **Figurinos e Cenografia para Iniciantes**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2021. Disponível em: <<https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portal/delivrosUSP/catalog/view/653/581/2187-1>>.

VIANNA, KLAUSS. **A Dança**. 3ª ed. São Paulo: Summus, 2005.

O ILUMINADOR CÊNICO NO ESPETÁCULO ESTESIA: PRESENÇA, POIESIS E PERFORMANCE

Cleison Ramos Belo da Silva¹

RESUMO

Este artigo é um recorte da minha pesquisa de mestrado que aborda o iluminador cênico dentro do espetáculo/show ESTESIA². Nele, fui convidado a assumir um lugar no palco, dentro da caixa, abandonando a cabine rumo ao ineditismo de descobertas artísticas e de desenvolvimento de parâmetros técnicos. Ilumino a minha trajetória através da vivência, revelando memórias e fases que vão desde a construção de uma nova poiesis a partir dessa presença em cena à representatividade técnica-política no palco. A escrita também perpassa a relação luz e espaço em busca de novas ressignificações mediante a quebra da barreira palco/plateia, os estímulos sensoriais, as memórias afetivas e as relações conviviais da presença, somando-se aos processos criativos dos companheiros e as performatividades com o principal objetivo de proporcionar um espetáculo imersivo e sensorial.

Palavras-Chave: Estesia; Iluminador Cênico; Presença; Poiesis; Performance.

ABSTRACT

This article is an excerpt from my master's research that addresses the stage lighting within the show ESTESIA. In it, I was invited to take a place on stage, inside the box, leaving the cabin towards the unprecedented artistic discoveries and development of technical parameters. I illuminate my trajectory through experience, revealing memories and phases that range from the construction of a new poiesis from this presence on stage to technical-political representation on stage. The writing also pervades the light and space relationship in search of new meanings by breaking the stage/audience barrier, sensory stimuli, affective memories and convivial relations of presence, adding to the creative processes of the companions and the performativities with the main objective of providing an immersive and sensorial show.

Keywords: Aesthesia; Light Stage Design; Presence; Poiesis; Performance.

1. Introdução

“Cleison, eu tenho um projeto novo aqui com mais dois programadores musicais, achamos interessante que tenhamos um iluminador cênico, mas não na cabine, junto com a gente no palco, topas?” (FILHO, 2016).

Esse trecho acima foi da ligação com Carlos Filho que fez um convite bem inusitado, inédito e desafiador: operar luz no palco com mais três músicos. Mas antes de prosseguirmos, é necessário voltar ao ano de 2015, quando a dupla Pachka Duo³ foi

¹ Mestrando em Artes Cênicas pelo programa PPGARC – UFRN. Tendo como orientador o professor doutor José Sávio Oliveira de Araújo. Também é iluminador cênico na cidade do Recife há 16 anos.

² Espetáculo/show imersivo de som e luz, surgindo há sete anos, no qual constitui meu projeto de pesquisa habitado.

³ PACHKA é um duo de formado por Miguel Mendes (baixo, piano e sintetizadores) e Tomás Brandão (guitarra, sintetizadores e beats). Juntos já assinaram a direção musical de diversas peças de teatro.

convidada por Carlos para que participasse dos últimos shows da bandavoo⁴, onde aquele era uma das vozes principais. As apresentações trouxeram uma musicalidade eletrônica, efeitos sonoros processados ao vivo pelos dispositivos e interfaces.

Findada a bandavoo no mesmo ano (2015), após separação dos integrantes originais, Carlos continuou os diálogos com o Pachka, numa tempestade de ideias para construir uma experiência diferente. Ocorreram diversos ensaios fechados em trio e alguns experimentos musicais pontuais, novas percepções e influências de outros processos artísticos como a produção de trilha e sonoplastia para teatro, até culminar no convite ao iluminador cênico da bandavoo para compor o quarteto de um projeto ainda sem nome.

Convite aceito, partiu-se para as conversas, experimentações e ensaios. Ainda jovem das ideias, começávamos a planejar a estreia sob o nome de “Pachka + Carlos Filho + Cleison Ramos”, ocorrendo em maio de 2016, no teatro Marco Camarotti, Sesc Santo Amaro, em Recife. Somente em 2017, quando Miguel já havia defendido sua dissertação de mestrado⁵ em música na Universidade de Aveiro - Portugal, reunidos numa unidade do Café São Braz da Madalena, zona Oeste do Recife, o projeto ganhou o nome de “ESTESIA”.

Substantivo feminino

1. Capacidade de perceber sensações; sensibilidade.
2. ESTÉTICA - Capacidade de perceber o sentimento da beleza. É um estado de mobilização sensorial do corpo para perceber as coisas que nos cercam.
3. ESTESE - Etimologia (origem da palavra **estese**). Do grego Aisthesis.

É o estado de mobilização sensorial ao qual nosso organismo é submetido para perceber as coisas que nos cercam. É a capacidade de sentir, contrário de anestesia.

A elaboração do projeto envolveu muita discussão e pesquisa sobre a sonoridade desejada assim como a construção do conceito que se pretendia promover através do espectador. O que se pretendia era elaborar uma oportunidade performativa em que os performers pudessem executar a música e a luz na hora, explorar a sensação de presença no palco, explorar o instante como recurso narrativo. Como forma de construir esta sensação, o “Estesia” foi desenvolvido como espetáculo para palcos arena, em que os músicos e o iluminador ficassem cercados pelo público que estariam a uma grande proximidade da ação. A disposição em cena era circular, na qual todos os performers estavam voltados para o centro do círculo, e as entranhas do fazer e da técnica da execução estavam à mostra para o público. (MENDES, 2016, pág. 80).

⁴ Extinta banda alternativa do cenário pernambucano com objetivo de propor novas maneiras de cantar ou compor músicas, sem definição exata de estilo e usando a delimitação de banda apenas como algo ligado a musicalidade onde o sentimento era mais importante.

⁵ MENDES, Miguel S. B. Jazz desclassificado: reflexões para a construção de narrativas emancipatórias. Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Arte. Portugal, 2016.

A definição passou a ser um encontro de dois produtores musicais, um compositor e cantor, e um iluminador cênico (eu), que realizam um espetáculo imersivo amparado por recursos tecnológicos e experimentais onde convidam o público a acompanhar de dentro do palco uma experiência sensorial e performática desenhada pelos elementos cenográficos. Exploramos a convergência de tecnologias analógicas de música e de iluminação com soluções digitais como o controle de movimento e a participação direta das pessoas por meio de aplicativos e manipulações interativas em tempo real. Nossas temporadas, bem como seus mais variados formatos⁶, outros artistas também são convidados a performarem nas faixas do grupo, bem como somar suas criações artísticas em diferentes linguagens das artes com a do projeto.

Nos últimos quatro anos (2018 a 2021), tendo realizado diversas apresentações, três temporadas, participações em mostras e festivais, o grupo intensificou suas investigações no campo sensorial, investigando possibilidades como: espacialidade do som; atmosferas lumínicas; o toque fosforescente; aromatização do espaço; e degustação quando possível. Os objetivos do grupo foram colocados em prática em todos esses anos nos quais transformaram a relação com o público, desde as execuções técnicas mediadas por dispositivos e interfaces à busca de uma performance dos integrantes em cena. Essas mudanças no percurso enquanto o fazia/faz vai de encontro ao pensamento de Pareyson⁷: “a arte é um tal fazer que, enquanto faz inventa o por fazer e o modo de fazer”.

⁶ Teatro: arena com plateia no palco; e arena com plateia também sentada nas poltronas. Espaço alternativo: arena com público de pé ao redor; e arena com público sentado. Festa: linha com público de frente; dentro de um cubo 2m² e público ao redor. Rua: formato em U com público de frente; arena com público de pé ao redor. Festival: em V com público de frente.

⁷ Filósofo esteta italiano sobre a teoria da formatividade, diz que a Arte “não é execução de qualquer coisa já idealizada, realização de um projeto ou ainda produção segundo regras dadas ou predispostas”.

2. O iluminador cênico no palco



Figura 1. Formato arena com plateia no palco e nas poltronas. Teatro Joaquim Cardozo, Recife.

Fonte: Thiago Guillen (2016).

Em 2016 e boa parte de 2017, nós tínhamos uma presença muito tímida apesar de já rodeados de pessoas sentadas (figura 1), e em algumas ocasiões, de pé, bem próximas ali testemunhando. O grupo carecia de uma identidade na qual valorizasse todos os seus elementos, havia uma predominância inicial quase que exclusiva ao aguçar os sentidos apenas da visão e audição, não havendo ainda um figurino pensado, bem como uma performatividade cênica.

Eu praticamente não me movia da cadeira, talvez ainda resquícios de minha postura na cabine num estado de atenção técnica, sendo discreto, não compreendendo bem esse lugar revelado. Porém a presença do profissional no palco já causara uma estranheza. Como transformá-la numa poiesis produtiva?

Jorge Dubatti (2016) diz que para a filosofia do teatro, o ator é o provedor do acontecimento teatral através de ações corporais físicas ou físico-verbais gerando a poiesis produtiva ao acionar a poiesis receptiva do espectador, culminando na poiesis convivial. Em Estesia, a figura do ator pode ser substituída pelos músicos, pelo iluminador e até

mesmo pelos inúmeros artistas convidados que nas configurações do produto artístico, teriam as mesmas necessidades de construir o convívio poético para alcance da imersão.

Primeiramente há a ação do ator, produtora de poiesis, para ser vista: se este não acionar com sua presença em cena e não produzir poiesis produtiva, o espectador não poderá começar a produzir a poiesis receptiva, e sem a interação entre ambas, não pode surgir a poiesis convivial, a zona poética (DUBATTI, pág. 175, 2016).

Neste mesmo capítulo de seu livro “Teatro dos Mortos”, Dubatti compartilha mais ideias com Grotowski, quando o ator, o performer, o artista instaura o princípio da companhia, é ele a condição de possibilidade da disponibilidade, do diálogo, da sociabilidade do espectador, é quem confere status objetivo à poiesis, fundamento da tarefa do espectador, que nada pode sozinho. Como observa Grotowski:

Na poiesis produtiva, tudo pode ser subtraído, exceto o corpo do ator gerando ação que gera poiesis. Todo ator, na medida que produz ação para gerar acontecimento poético, é um performer, toda base de acontecimento teatral é necessariamente performática (DUBATTI, pág. 176, 2016).

Se falamos do corpo do ator, integrante e/ou artista como um agente nessas relações das poiesis, em Estesia, há de se pensar também que nem sempre os elementos cenográficos que compõe o espetáculo precisem do intermédio desses corpos ao estimular a plateia, construindo algum nível da poiesis convivial. Nem todas as cenas do espetáculo são necessariamente performáticas em ações físicas e/ou verbais, há momentos onde somente os elementos cenográficos geram poiesis trabalhando o sensorial. Por exemplo, há uma cena/faixa chamada “silêncio”, onde uma luminária despenca sob total ausência de som produzido (exceto respiração humana e ambiência) num chase⁸ pulsante de intensidade sincronizado até sua parada e blecaute. Essa cena⁹ traz uma narrativa pendular do tempo de forma desacelerada e uma provocação sinestésica¹⁰ que tem duração de um minuto, aproximadamente.

Além dos recursos tecnológicos em Estesia, nós estamos o tempo inteiro sendo observados pelo público que nos circunda. São corpos dispersos num jogo cênico e celebrativo com o efêmero, construindo narrativas e gerando percepções. Como diz Biet (2006, tradução Monize): “o corpo animado do ator/integrante/artista é o lugar de uma performance, de uma prática física e material que provoca no imaginário da cena teatral e

⁸ Programação de luz que se repete através de movimentos ou passos de luzes sequenciados.

⁹ Pode ser acessado em: <https://youtu.be/MQV8P1xnbaY>.

¹⁰ Um cruzamento, mistura ou alternância de sensações não necessariamente sejam as dos sentidos.

no espírito do espectador, em outras palavras, uma série de significações disponíveis, não necessariamente dominadas pelo ator em si ou pelo encenador”.

[...] a relação do artista com sua própria performance não é mais a do ator com seu papel. Recusando-se a ser protagonista, o performer não apresenta a si mesmo, assim como não se representa. Sua presença se torna antes fonte de produção [Poiesis], de deslocamento. Convertido no lugar de passagem de fluxos energéticos (gestuais, vocais, libidinais etc.) que o atravessam sem jamais se imobilizar em um sentido ou em uma representação dada, seu jogo de atuação e o de fazer os fluxos operarem, captar as redes. Esses gestos que ele executa não desembocam em nada a não ser nos fluxos de desejo que os põem em ação (Feral, 2015, p. 159).

Essa resposta dos corpos iniciou-se no segundo semestre de 2017, não poderíamos mais assumir uma postura de timidez, incumbindo à voz (Carlos) toda a carga expressiva, dramática e cênica. As mudanças foram postas em prática nas edições do Estesia Convida¹¹ ainda em 2017: o abandono das cadeiras, agora tocava-se de pé; convite aos artistas das mais variadas linguagens para interagir em cenas/músicas; novos dispositivos tecnológicos e revisão dos instrumentos que compunham os sets.

Nesse período, iniciei a investigação na performance, entendendo junto ao grupo, que não era só estar no palco, o corpo precisava estar artisticamente expressivo nele. Algumas motivações empíricas que vão desde uma maior consciência da presença na cena; assessoria de dispositivos portáteis; pesquisas e experimentações sensoriais e ensaios do sincronismo técnico dos elementos cenográficos, culminaram noutra consciência: a política, pelo simples fato de um técnico estar no palco.

¹¹ Estesia Convida é um intervenção artística e política que envolve um debate sobre música, tecnologia e produção cultural com convidados da região, seguido de uma apresentação inédita do Estesia mais convidados. Mais em: <https://youtu.be/8n6_OXUvkco>.



Figura 2. Estesia Convida, Porto Digital 222, Recife.

Fonte: Felipe Schuler (2017).

Gabriel Furtado (figura 2, eu à esquerda e ele ao centro), artista de vídeo mapping, foi um dos convidados do Estesia Convida. Eu precisava vencer a estranheza pós cabine, sempre achei mais fácil para os outros três integrantes pelo fato deles serem músicos, ocupando normalmente esse lugar antes de mim.

Consciente de manipular as qualidades e funções estéticas da luz aos olhos do público, com a ressalva que nem tudo precisa ser necessariamente explicado, fazer sentido ou comunicar uma mensagem, a palavra imersão veio ecoando numa questão: como capturar a plateia e levá-la a outros lugares não comuns? Fazê-la esquecer um pouco de onde veio. Para responder essa questão, não poderia permanecer sentado, nunca mais. Como diz Napoli (2008, pág. 34) na sua dissertação de mestrado: “o modo por meio do qual o homem se relaciona com o mundo é dialogante e inventivo, pois é necessário, a todo o momento, reinventar o modo de agir, já que o mundo é uma fonte inexaurível de novas situações”. Corrobora ainda quando Leote relaciona o ambiente imersivo e interatividade:

“Um ambiente imersivo não pressupõe que nele haja interatividade, mas toda interatividade pressupõe algum grau de imersão. A base da interatividade residiria num processo comunicacional, que só é novo nos moldes das atuais tecnologias, mas que, entretanto, podemos perceber casos desta natureza desde os primórdios do teatro, das feiras, do circo, de toda a história” (LEOTE, 2015, pág. 151).

Ao garimpar ideias para novas cenas em diálogos com os outros integrantes, passei a constituir também a prática de concepções criativas que não se restringiam apenas ao projeto de luz. Os processos de criação já percorriam vias de mão dupla, indo do assunto¹² (luz, música, ação, cena, atmosfera) à técnica e da técnica para se criar e justificar um assunto, explorando a relação luz x espaço x corpo.

De acordo com Turner (1982: 14), uma experiência se completa ou realiza através de uma performance ou forma de expressão, havendo sempre o risco de nos atravessar e sermos atravessados. Natasha K. Leite (Urdimento, 2018, pág. 180) em seu artigo traz uma concepção de ato performativo que abrange a prática desde a concepção de luz, criação do desenho ou mapa, onde já há uma investigação sobre a cena e a preocupação em sensibilizar o espectador, mostrando que a luz é capaz de dialogar com tudo e que cabe ao *artista-iluminador-pesquisador* a produção dessas novas percepções. A mestra em artes e iluminadora-pesquisadora, ainda complementa quando cita Iracy Costa (2015, p. 42):

[...] nada é completamente novo, nem completamente repetido, mas os atos humanos revelam sempre um “re”, de reescrever, reiterar, refigurar. A performatividade antecede o indivíduo, pois os atos ou comportamentos a serem reiterados já existem, antecedem o ente, mas a *performance* só pode ser executada pelo próprio indivíduo, pois é o mesmo que vai, através de sua subjetividade, reelaborar a performatividade e atualizá-la por meio da sua *performance*. Com isso, nossa existência não está amarrada à mera repetição de comportamentos, mas nos desvela um eterno movimento entre aprendizado, ao conhecer o comportamento ou os atos, e criatividade, ao ressignificá-los (LEITE, 2018, p. 181).

Esse processo de saída da cabine, dos bastidores, do não ser visto ou até do desconhecido por parte do público também tem uma perspectiva política. Se a técnica surge diante dos olhos do público, ela é lembrada para além da execução dos elementos coautores do espetáculo. São pessoas reais, com suas histórias, trajetórias e lutas. É gente que move economicamente um setor, colaborando expressivamente com o PIB¹³ de um país. Nem precisamos dizer o quanto a classe artística vem sofrendo cortes desde 2014, piorando com golpe político de 2016, hoje massacrados pela política de extinção do governo federal. Uma grande parcela dessa classe, são de técnicas e técnicos. Apesar de estar no palco em Estesia há mais de seis anos, ainda hoje há uma estranheza por parte

¹² Após leituras dos livros de Roberto Gil Camargo, diálogos em oficinas e com outros profissionais, reflito há alguns anos que não ilumino pessoas ou objetos, mas sim assuntos, e estes podem ser ou ter diversos formatos, atmosferas, sensações, configurações, conceitos, ser isso ou aquilo, inclusive ser pessoa ou objeto.

¹³ O setor cultural é hoje responsável por 5,7% do total da força de trabalho ocupada no país e chega a representar 2,7% do PIB brasileiro, dados do IPEA (janeiro de 2022).

dos contratantes de entenderem que há um técnico-artista em cena, isso também implica em necessidades específicas, como por exemplo, de cabeamento do sinal DMX¹⁴ que chegue no palco além da “House-Mix¹⁵”, ter um retorno de som pra mim, ter uma plataforma com energia, etc.. Vivemos isso no nosso primeiro show em pleno Carnaval do Recife (figura 3), abrindo o festival Rec-Beat¹⁶ de 2020, com uma plateia recorde.

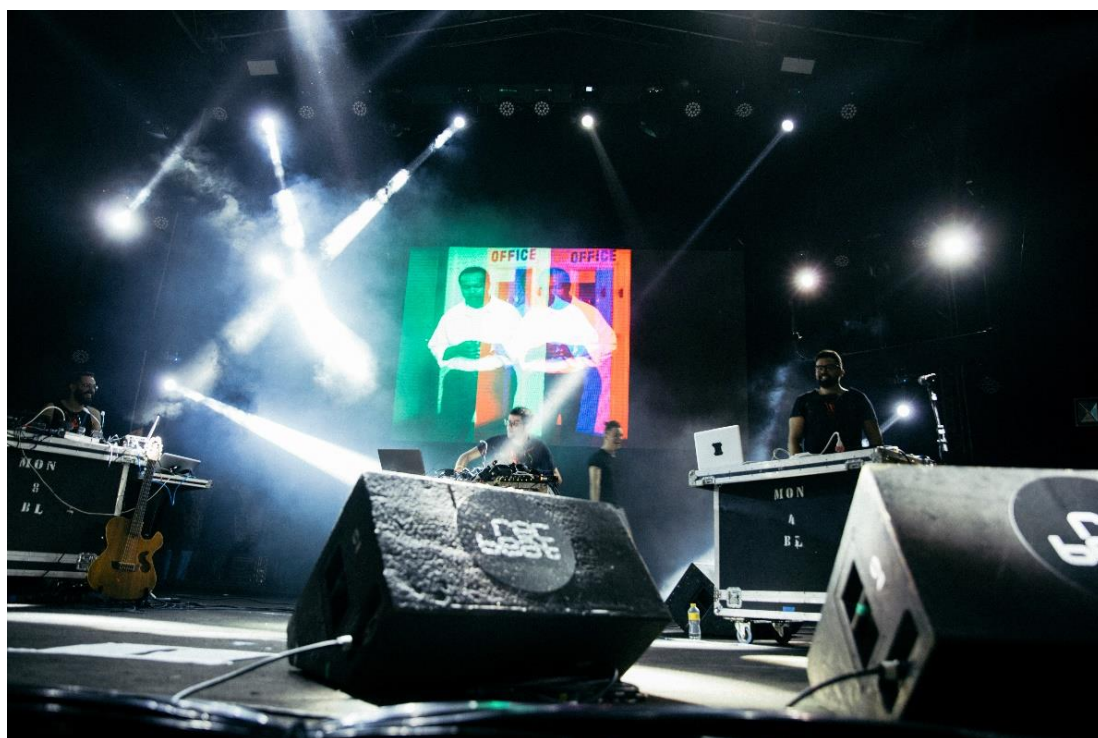


Figura 3. Festival Rec Beat 2020, Cais da Alfândega, Carnaval do Recife.
Fonte: Felipe Schuler (2020).

Se artista tem problemas diversos, o que dizer da técnica? Algumas situações não apenas recorrentes comigo, revelava o tratamento para esse grupo: comunicação truncada, descuidados técnicos e estéticos, desfavores logísticos, traslado divergentes, não cumprimento de cronogramas, hospedagem menos confortável, noites mal dormida, alimentação apressada, oferta de substituição do iluminador por técnico local, conflitos de agendas em favor da maioria, dentre outras situações que claramente por não entenderem

¹⁴ Protocolo digital criado em 1986 e aperfeiçoado posteriormente em 1990 para padronizar a comunicação entre os diversos aparelhos/refletores e mesas de iluminação no mundo.

¹⁵ House-Mix é uma estrutura feita para abrigar o sistema de controle da sonorização e da iluminação, podendo ser construída em dois ou mais níveis e em dimensões variadas, localiza-se geralmente ao centro após a plateia.

¹⁶ É um festival de música independente com artistas brasileiros e sonoridades do mundo todo que acontece na cidade do Recife, em pleno Carnaval, desde 1993.

a técnica como parte fundamental de uma engrenagem, a “graxa” que a lubrifica e a move, como dizem. Particularmente, vivenciei algumas situações acima por não entenderem a proposta do Estesia.

O fato da minha presença em cena, me responsabiliza a ocupar o lugar de fala da técnica: existimos e somos coautores artísticos de tudo que você sente, percebe e reage. Dessa estranheza e curiosidade causada no público em geral, trago à tona uma forma de fazer micropolítica, onde espera-se que haja uma reflexão que existe um grupo invisível trabalhando nos bastidores, e que às vezes, é invisibilizado nas suas próprias funções ou além das necessidades técnicas-artísticas.



Figura 4. Oficina de iluminação cênica para música, Sesc Carmo (SP) em fevereiro de 2020.

Fonte: Deborah Barros (2020).

Nos momentos de ações formativas que envolvem o Estesia (figura 4), há uma valiosa troca com o público geral e principalmente com artistas análogos a nossa proposta que participam dos encontros proporcionados por oficinas, conversas, bate-papos e até residências. O ensino-aprendizado é acionado, a curiosidade estimulada amplifica os conhecimentos da aparelhagem de nossas ilhas tecnológicas, possibilitando a explanação e o manuseio dos dispositivos que operacionalizam o espetáculo, bem como é a lacuna

entre apresentações onde nossos posicionamentos políticos enquanto artistas são expostos.

Em 2016, o grupo desenvolveu parceria com o Batebit, composto por dois músicos e pesquisadores: João Tragtenberg e Filipe Calegário, ambos concebem e desenvolvem instrumentos musicais digitais como controladores, sensores, aplicativos e outros aparatos de manipulação do som. Atualmente, usam-se resultados dessa parceria com o Batebit em algumas músicas do espetáculo, por exemplo, o uso do Giromin¹⁷ no braço de Carlos (voz), no qual ele consegue criar um coro de si mesmo. Alguns experimentos com o Batebit me influenciaram a pensar interatividade com o público.

3. O improviso e a performance

O público, às vezes, tem curiosidades como pensar que tudo é improvisado, se os problemas técnicos são erros de execução, se a luz era controlada automaticamente pela música. Tudo foi transformado em narrativa. Erros e acertos fazem parte da narrativa. O improviso no espetáculo já foi algo mais marcante nas primeiras apresentações, no início, talvez mais perceptível. Hoje, há um roteiro de cenas e músicas, há ensaios, reuniões com artistas convidados, os projetos de som e luz permanecem salvos nos programas e aplicativos de controle de acordo com cada faixa, etc. Nós conhecemos nosso show, temos domínio para alterações e segurança para sermos surpreendidos pela tecnologia e pelo público.

Nós improvisamos mais no processo de construção de cenas com artistas convidados ou ainda quando situações inesperadas/fora do roteiro possam nos levar ao efêmero criativo daquele instante durante a apresentação.

O improviso na minha trajetória vem das artes cênicas, principalmente do teatro e da dança. No período da graduação, ingressei no grupo D'Improvizzo Gang - DIG¹⁸, onde assino os projetos de luz, colaboro com a produção de projetos e também danço¹⁹ em

¹⁷ Giromin é um instrumento digital de dança e música que permite produzir eletronicamente sons a partir de gestos livres. Como um Teremim, movimentos no ar produzem sons, mas o Giromin é um instrumento vestível que transforma o corpo em um instrumento musical, permitindo se fazer música e dança ao mesmo tempo. Pode ser encontrado em: <<https://batebit.cc/demo/pachka-batebit/>>.

¹⁸ A Cia. De Teatro e Dança Pós-Contemporânea D'Improvizzo Gang (DIG) foi fundada, em meados dos anos oitenta, por Paulo Michelotto, professor do Departamento de Teoria da Arte da Universidade Federal de Pernambuco, dramaturgo, tradutor, ator, dançarino, crítico de teatro, pintor, filósofo e sociólogo.

¹⁹ Café – o filme. Pode ser acessado em: <<https://youtu.be/g2CEkQ1SFpY>>.

alguns espetáculos de dança-teatro. Tendo familiaridade no território da improvisação, sentindo-se à vontade, evoluí a cada apresentação, desde a saída da cabine. Engraçado que as pessoas sequer sabiam o que eu fazia em cena. O público achava que eu era músico, perguntava qual instrumento tocava no grupo, respondia que “tocava luz” (figura 5). Significando para mim, a iluminação e a sua performance enquanto iluminador como escritura cênica.



Figura 5. Eu e minha ilha. Teatro Luiz Mendonça, Recife.

Fonte: Hannah Carvalho (2021).

Percebi que com um entremeio bem curioso para além da interatividade com a plateia: a simulação de uma interatividade com os dispositivos. Quaisquer circuitos, placas, cabos e afins grudados ao corpo, sugere uma expectativa por parte do espectador: quando que isso vai ser usado? O que é isso no braço dele? Eu jogo com isso ao disparar efeitos e movimentar o braço, por exemplo, as pessoas procuram relações entre uma coisa e outra, mesmo que o fato de erguer o braço no tempo certo de um chase (figura 6), tenha se dado apenas porque o profissional sabe exatamente a cadência das sequências de luzes.

[...] a interação é a única possibilidade de apreender (aprender) as propriedades dos diversos agentes com os quais nos deparamos no ambiente. Interatividade, porém, requer uma estratégia e a questão do lúdico, do jogar, brincar, pode ser considerada uma das alternativas, talvez a mais importante. Talvez por esse motivo a arte contemporânea nos traga tantas intervenções e propostas artísticas nas quais a interatividade e o lúdico estejam presentes (LEOTE, 2015, pág. 163).



Figura 6. Frontal italiano durante a pandemia de Covid19. Teatro Luiz Mendonça, Recife.

Fonte: Hannah Carvalho (2021).

Leote (2015) ainda complementa que a percepção de uma mesma obra pode se dar de maneiras diferentes de acordo com as condições cerebrais que estejamos processando em cada momento específico. Dessa forma, fica evidente que não somente a plateia do Estesia estaria sujeita a essas alterações, os integrantes também, dentro dos processos artísticos, levando ao trabalho sob influência dos seus ajustes perceptivos contínuos quanto das condições que a própria materialidade, toda e qualquer tecnologia, com a qual impõe.

Nas Artes Cênicas, lidamos com a “Estética da falta” e sua influência nos nossos ofícios. Adotei esse termo de Jathyles Miranda²⁰, no qual poderíamos definir como uma

²⁰ Iluminador cênico recifense com vasta experiência nas artes cênicas e música. Assina projetos como: Cordel do Fogo Encantado; Festival Rec-Beat; programas para a Rede Globo, etc. Um dos meus mestres nessa trajetória.

série de limitações materiais e financeiras que impactam nas nossas criatividadeas. E que para resolvermos as coautorias técnicas em um espetáculo, recorreremos ao for palpável (rider da casa, próprio ou alugado) ou o que for improvisado para concretizá-las. No nosso caso, resolvemos adquirir o que for possível de equipamentos de som e luz, sejam dispositivos semelhantes ao que seria necessário com recursos próprios; tecnologias alternativas; parcerias com desenvolvedores; etc.

4. A luz e o espaço



Figura 7. Formato arena com público de pé ao redor. SinSpire, Recife.

Fonte: Felipe Schuler (2019).

Os espaços que nos acolhem também nos redesenham em busca da imersão, às vezes, as interferências do próprio lugar são assumidas como cenografia. Arena, na caixa cênica ou alternativa nos permite a aproximação com o público (figura 6), uma captura que acontece numa espécie de realismo fantástico, longe do dia-a-dia, fora do lugar comum. Em todas as opções, sempre há necessidade de uma visita técnica para descobrirmos as dúvidas e elencarmos soluções/adaptações. Mesmo não sendo configurado como um espetáculo teatral, puramente teatral, mas acontece sob uma plataforma cênica o que não o limita a um show musical, o cruzo que temos em Artaud remete ao rompimento de

plateia/palco, retirando o público da posição confortável e de contemplação, e revelando o corpo como um acontecimento poético. Mas como não é possível acontecer sempre num teatro, o espaço alternativo é muito bem-vindo, portanto precisamos ter controle do máximo possível das interferências externas e/ou internas de luz, som, movimentação, etc.

A portabilidade do espetáculo tornou-se necessária quando assumimos o objetivo de ressignificar esses espaços alternativos e/ou não-comuns, elencando configurações técnicas (riders mais enxutos) e uma reorganização da produção e logística. Esse transitar dos espaços significou mudanças nos nossos equipamentos, por exemplo, o rider síntese²¹ de iluminação de Estesia cabe inteiramente dentro do meu veículo (figura 7).



Figura 8. Rider síntese da luz para lugares alternativos.

Fonte: acervo próprio do autor (2018).

Em 2019, o rider de luz evoluiu para uma console melhor, módulo de potência de baixa potência, refletores de LED RGB e RGBW, dispositivos lasers, leds flexíveis, tinta UV, máquina de fumaça, espelhos, papel alumínio, tripés, suportes, etc., que contribuíram para o desenvolvimento das cenas e para evolução da minha performance. A exemplo das luvas lasers (figura 8), que abrem o espetáculo, capturando inesperadamente a plateia com a projeção de centenas de feixes de laser na cor verde vagueando pelo espaço, pelo corpo

²¹ Chamo de rider síntese de luz do Estesia quando me refiro ao rider mínimo que consegue realizar todas as atmosferas e cenas do espetáculo para que ainda seja considerado imersivo.

que se move lentamente numa atmosfera esfumada até chegar no palco e ocupar seu lugar.



Figura 9. Apresentação na Galeria Joana D’Arc, Recife, dezembro de 2021.

Fonte: Deborah Barros (2021).

Os espaços alternativos nos oferecem a oportunidade de estimular outros sentidos para além da visão, audição e tato. Isso se deve ao fato desses ambientes serem mais flexíveis que os teatros e espaços alternativos com restrições históricas e cuidados especiais. Por exemplo, alguns bares já chegaram a pesquisar, produzir e comercializar bebidas e alimentos que remetam à identidade do Estesia. Outra situação é uma maior liberdade para interagir as tintas fosforescentes com o público e a possibilidade de usar essências para estimular no ambiente, no caso aberto, sem grandes preocupações com alergias.

Estesia é um lugar de afetamento dos sentidos (figura 9) que pode gerar um desdobramento de percepções após a performance conjunta de todos seus integrantes, os elementos técnico-poéticos, a cenografia²² e o público recortados numa realidade efêmera

²² Utilizo o conceito de Pamela Howard (2002, tradução Sávio Araújo): cenografia é a síntese perfeita de espaço, texto, pesquisa, arte, atores, diretores e espectadores que contribuem para uma criação original. [...] é definida como a manipulação e orquestração do ambiente da performance, por meio de estruturas arquitetônicas, iluminação, imagens projetadas, sons, figurinos, objetos e adereços da encenação.

do tempo-espaço. Tenho o mesmo receio de Josef Svoboda ao tentar criar uma relação com o lugar cênico:

“Quando eu sento sozinho em um teatro e olho para o espaço escuro de seu palco vazio, sou frequentemente tomado pelo medo de que desta vez eu não consiga penetrá-lo, e sempre espero que esse medo nunca me abandone. Sem uma busca interminável pela chave do segredo da criatividade, não há criação. É necessário sempre começar de novo. Nisso reside o belo”.



Figura 10. Arena com público sentado ao redor. Interação tátil de Alírio Bezerra, nosso artista-performer²³, com tinta fosforescente. Galeria Joana D’Arc, Recife.
Fonte: Deborah Barros (2021).

5. Considerações Finais

A minha presença em cena consolidou-se um elemento indispensável, sendo capaz de instituir várias relações no espaço-tempo: artista-público; público-obra de arte; obra de arte-artista; com o objetivo de ampliar exponencialmente a experiência imersiva, prezando que haja uma zona poiética. Não temos como determinar se completamos a experiência

²³ Outras pessoas ocupam esse lugar quando Alírio não tem disponibilidade. Por exemplo, recentemente, a bailarina Taciana Gomes tem performado conosco em duas músicas além de Melodia.

em todo o público, afinal, cada ser humano tem suas particularidades neurológicas, seus arranjos neurais diários. Mas há uma transformação nos corpos, no meu corpo, um pré e um pós-experiência.

Nossa adaptável configuração de formatos, além da arena que nos mantém próximos ao público, experimentando relações e territórios, nos expõe como performers - catalisadores e emissores de sentidos, dados e produzidos, sensíveis e inteligíveis, como diz Cohen (2007, p. 30) ao elencar as duas vias do trabalho de atuação: uma sensível, intuitiva, vivencial – campo artístico; e uma segunda via, intelectual, racional, relacional – campo de referências e associações.

Que este artigo sirva de estímulo aos manipuladores da luz em reflexões sobre outros processos criativos, relações espaciais, o corpo e a performance na construção da poiesis para além da cabine e bastidores, lançando-os ao jogo cênico convivial e efêmero das artes cênicas.

Referências

MENDES, MIGUEL S. B. **Jazz desclassificado**: reflexões para a construção de narrativas emancipatórias. Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Arte. Portugal, 2016.

DUBATTI, JORGE. **O Teatro dos Mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. Sesc; 1ª edição, capítulo 8 – pág. 174-180. 2016.

BIET, CHRISTIAN; TRIAU, CRISTOPHE. **Qu'est-ce que le théâtre ?**, Paris: Folio Essais, 2006. P. 441-451 (Tradução: Monize Moura).

LEOTE, R. **ArteCiênciaArte** [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, 263 p. ISBN 978-85-68334-65-2.

SILVA, NATASHA KEROLEN LEITE. Diálogos de luz: performance do iluminador e a performatividade da luz. **Urdimento**, v.1, n.31, p.178-196, 2018.

DIAS, LUCIANA DA COSTA. Crise da Representação, Virada Performativa e Presença: possibilidades rumo a uma Filosofia-Performance. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v.10, n.1, e92575, 2020.

BRANTES, ELOISA; LINKE, INES. **Diálogos (Im) possíveis: espaços e lugares da cena**. ASACT nº 1. P. 110-124. 2015.

O ESTUDO DA PERFORMATIVIDADE DA LUZ E SEUS DESDOBRAMENTOS DIDÁTICO-PEDAGÓGICOS

Nadia Moroz Luciani¹
Gabriela Valcanaia²

RESUMO

A partir do conceito de performatividade da luz, este artigo pretende apresentar os resultados de sua investigação em experiências didático-pedagógicas no ensino da iluminação cênica na graduação e em oficinas profissionalizantes realizadas no âmbito acadêmico da extensão universitária e de eventos científicos sobre o tema. A partir da exploração do conceito de luz performativa e de teorias e técnicas modernas de ensino-aprendizagem que priorizam o protagonismo de estudantes e aprendizes do processo de criação da luz para espetáculos cênicos, este relato demonstra como foi possível, seguindo esses preceitos, atingir resultados satisfatórios e eficientes de entendimento, assimilação e domínio do fazer artístico e técnico da iluminação cênica.

Palavras-Chave: Iluminação Cênica; Performatividade da Luz; Ensino do Teatro.

ABSTRACT

Based on the concept of the performativity of light, this article aims to present the results of its investigation into didactic and pedagogical experiences in the teaching of stage lighting design in undergraduate and professional workshops held in the academic scope of university extension and scientific events on the subject. From the exploration of the concept of performative light and modern teaching-learning theories and techniques that prioritize the protagonism of students and apprentices in the process of creating light for scenic performances, this report demonstrates how it was possible, following these precepts, to achieve satisfactory and efficient results of understanding, assimilation and mastery of the artistic and technical work of stage lighting design.

Keywords: Lighting Design; Performativity of Light; Theatre Teaching.

Este trabalho tem inspiração na pesquisa de doutorado “Iluminação Cênica: a performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador” (LUCIANI, 2020) e no avanço da investigação do conceito de performatividade da luz, com constantes trocas em eventos científicos e profissionais da área, paralelamente à atividade docente e acadêmica das pesquisadoras. Colaboraram para seu desenvolvimento, assim, as mais recentes experiências no ensino de graduação e profissionalizante, realizados no modelo virtual e presencial, principalmente a Oficina de Iluminação Cênica do Projeto de Extensão LABIC –

¹ Docente concursada da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus de Curitiba 2 – Faculdade de Artes do Paraná, designer e iluminadora com mestrado em teatro pela UDESC (2012-2014) e doutorado em artes cênicas pela ECA/USP (2016-2020) com doutorado sanduíche na Universidade de Lille na França (2019-2020).

² Graduada em Artes Cênicas e Licenciatura em Teatro pela UNESPAR – Campus de Curitiba 2 – Faculdade de Artes do Paraná, atriz, educadora, iluminadora e produtora, foi bolsista do PIBEX (2019-19) e do PIC (2019-20) com recursos da Fundação Araucária e orientação da Prof.^a Dr.^a Nadia Moroz Luciani.

Laboratório de Iluminação Cênica da FAP, realizada virtualmente em 2019 e presencialmente em 2022. Estas duas experiências, mais a oficina “O Processo de Criação de uma Luz Performativa”, ministrada durante o evento Iluminando a cena realizado na Universidade Federal de Uberlândia em 2022, permitiram perceber a forma como a investigação doutoral aprofundou e inspirou a metodologia de ensino utilizada nas aulas de iluminação desde 1995 e relatada no processo de mestrado intitulado “Iluminação Cênica: uma experiência de ensino baseada nos fundamentos do design” (LUCIANI, 2014).

A fundamentação do conceito de performatividade da luz (LUCIANI, 2020) tem como base importantes estudos relacionados direta e indiretamente com o tema no campo das práticas teatrais, a exemplo dos estudos da performance de Richard Schechner (2007), da performatividade desenvolvido pela pesquisadora Josette Féral (2015) e da mimesis performativa proposta pelo professor Luiz Fernando Ramos (2015); das pesquisas específicas sobre a iluminação cênica como os conceitos de luz ativa de Adolphe Appia (1983), luz estrutural e estruturante desenvolvidos nas pesquisas de mestrado e doutorado da iluminadora Cibele Forjaz Simões (2013) e a diferenciação entre luz cênica e luz para a cena proposta pelo professor Eduardo Tudella (2017); dos estudos sobre a natureza e o comportamento da luz com o conceito de luz-matéria do físico francês Bernard Maitte (2015); da teatralidade e performatividade da cenografia em seu conceito amplo estudadas pelo cenógrafo Eduardo dos Santos Andrade (2021); dos processos de criação colaborativos praticados pelos encenadores Antônio Araújo (Brasil) e Joël Pommerat (França); e de diversos outros temas a respeito da percepção, a exemplo da fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty e ecologia da percepção desenvolvido por James Jerome Gibson, ambos profundamente explorados pela pesquisadora brasileira Lucia Santaella (2012); da recepção, com o conceito de recepção ativa de Jacques Rancière (2012) e Paul Zumthor (2007) e da estética da recepção desenvolvida por Hans Robert Jauss (1978), além dos importantes estudos da presença, a exemplo do proposto pela pesquisadora gaúcha Gisela Biancalana (2011) e pelo teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010).

Segundo Adolphe Appia, o que confere unidade à imagem que se desdobra cotidianamente perante o nosso olhar e faz com que vivamos por meio do olhar é a luz, pois sem essa potência que cria unidade, nossos olhos poderiam muito bem compreender

o significado das coisas, mas jamais sua expressividade (APPIA *apud* WIENS, 2014). Da mesma forma, a luz performativa no teatro é aquela que age e atua em interações entre a cena e o público antes, durante e depois da encenação. Resulta da percepção da existência, relevância e importância da luz na cena e na relação que estabelece com a equipe criativa e o público, sendo fundamental sua criação a partir do processo colaborativo de criação. Para Appia, os dois espaços, palco e plateia, estão ligados, não apenas pelas emanções dos sons que se difundem, mas também pelas emanções de uma luz que ele chamou de formadora, produtiva e criadora. As reflexões de Appia sobre uma nova “maneira de olhar” no teatro se fundamentaram em reflexões sistemáticas acerca do que Birgit Wiens referenciou como performatividade (WIENS, 2014). Appia estava interessado em configurar a significação da imagem como processo, como acontecimento estético no qual a visualidade é exibida de modo extensivo e dinâmico pelas mudanças dos efeitos da luz e se desdobram no olhar de quem observa e percebe ativamente.

A performatividade da luz se revela com a consciência da participação e da importância da iluminação em um acontecimento cênico por parte de artistas e espectadores. Esta consciência está relacionada com sua ação e interação com o espetáculo, sua performance e atuação durante o processo criativo e de interação com o elenco e o público durante a apresentação, vindo a acontecer efetivamente nesta influência mútua entre cena e audiência. Para que a luz na cena possa ser considerada nestes termos, é preciso que haja uma intencionalidade, uma participação no processo criativo, uma interação com a cena e, principalmente, uma preocupação com o público a respeito do que lhe é oferecido à percepção. Segundo Ramos (2015), o que diferencia a mimesis da pura realidade não é uma qualidade ontológica, mas a intencionalidade existente na sua relação com quem a percebe. É essa mesma intencionalidade que pode fazer da luz cênica uma luz performativa, essa intenção de afetar, interferir, alterar e atuar sobre aquilo que ilumina e que se dá a ver com o objetivo de gerar efeitos e reações na percepção de quem observa atentamente.

A luz performativa acontece efetivamente no contato com o público, sendo que é na mente, na percepção e no entendimento que cada espectador/a possa vir a ter do que observa e sente que ela se realiza. Desde as primeiras investigações a respeito deste conceito, o potencial performativo revela estar diretamente relacionado à recepção, visto que este seria o caráter primordial de uma luz que possa ser considerada performativa, uma iluminação que “acontece” em consonância com a ação cênica, ambas dadas à

percepção e experiência de um público espectador. Este potencial performativo resulta do fenômeno da luz como ato performativo que advém do conjunto e interage com os demais componentes da cena dentro dos parâmetros da presença, ou seja, sua habilidade ou capacidade para atrair a atenção do espectador para a cena e mantê-lo conectado e em relação perceptiva com a ação cênica.

É considerando o conceito de luz-matéria (LUCIANI, 2020), imprescindível para a vocação performativa da luz, que esta, ao se materializar sobre aquilo que ilumina, se faz presente e atuante em cena. Somente a luz materializada em cena pode permitir ao público tanto a visibilidade quanto a visualidade necessárias para estabelecer seu vínculo com o que lhe é dado à observação e percepção estética. Para Gumbrecht (2010), o conceito de presença se refere a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. A experiência do que ele define como presença é associável à materialidade da luz como fenômeno físico, que se expõe aos sentidos de quem observa, no teatro ou fora dele. A luz-matéria estaria, então, inserida no contexto das materialidades da comunicação descritas por Gumbrecht e da materialidade poética inspirada na corporeidade apresentada por Biancalana (2011), cuja presença se revela na corporificação ou substancialização de algo que é dado à percepção de quem observa.

A luz física e material considera o fenômeno luminoso em si e seus efeitos sobre a cena e o público. Ela é considerada, então, como elemento autônomo e seus resultados têm, além da relação com a intenção ou interação voluntária, igualmente com sua presença e as reações que é capaz de provocar em cada pessoa. A aceção da luz como elemento material, que age sobre a cena e o processo de recepção, não descarta seu entendimento como fator imaterial em sua ação sobre a percepção de performers e espectadores/as, nem a intencionalidade da criação ou a habilidade de quem executa o projeto de iluminação. De forma integrada, é na dupla natureza material e imaterial da luz que se encontra seu potencial performativo. A respeito da natureza da iluminação cênica, mesmo reconhecendo seu *status* 'imaterial', o cenógrafo tcheco Josef Svoboda a considera como o elemento fundamental da cenografia e a trata com um material da cena (RICHIER, 2019).

A iluminação é adicionada à cena tanto pela ação humana, oriunda da intenção de quem cria o projeto de iluminação ou da execução por que a opera, quanto pode iluminar o espaço, os corpos e objetos cênicos por vias próprias, como fenômeno natural, em um espetáculo ao ar livre, por exemplo, ou por ações involuntárias de uma luz rebatida ou um

reflexo não programado de luz. Seja qual for a situação, no entanto, sua ação sob a percepção humana independe da forma como ela é feita, mas sim de como é posta, como está em cena, uma luz que não é verdadeira ou falsa, certa ou errada, mas “acontece”, de acordo com o conceito de performativo de Schechner (2007). Ela é performativa na medida de sua capacidade de influenciar e modificar a cena e a percepção que o público tem dela por meio de sua materialidade e presença poética.

A respeito do caráter efêmero e improvisacional do teatro, para Sandra Chacra (1991), a vida da representação teatral é uma realização irreversível por “ser em determinado momento”. Este fenômeno da vida e do teatro, mesmo quando ambos são programados, segundo ela, não prescinde do imprevisível. Sendo assim, a improvisação, como elemento constituinte do teatro, inclui a preparação do elenco, os laboratórios de criação e sua interação durante a realização de uma cena. Apesar dela limitar seu conceito à improvisação realizada entre o elenco e/ou o público, seu entendimento é facilmente aplicável à interação existente entre performers e demais componentes cênicos e entre esses/as individualmente, inclusive no que diz respeito à preparação e exercício de um/a possível performer da luz na figura da pessoa que a opera como propositor/a e reator/a aos fenômenos e acontecimentos cênicos. Biancalana (2011) acrescenta, ainda, que os processos improvisacionais não se limitam a situações performáticas ou performativas, flutuando desde o espetáculo mais formalizado e ensaiado ao que é criado durante sua apresentação ou performance.

Além disso, é notável que a luz performativa independa do teatro performativo, da performance ou das características ditas pós-dramáticas do espetáculo cênico, podendo se manifestar em montagens teatrais tradicionais, clássicas, narrativas e dramáticas, bem como em outros tipos de manifestação cênica ou artística como instalações, desfiles, shows ou exposições, desde que presente e ativa na relação com quem observa. No entanto, é importante destacar que a luz performativa no teatro acontece principalmente, mas não somente, quando se trata do conceito de luz para a cena (TUDELLA, 2017), ou seja, com a luz que interage com a ação cênica e é concebida especialmente para tal. Segundo o autor, a luz que ambienta também comunica e informa, podendo assim performar, mas, em princípio, não atua intencionalmente como elemento estrutural e estruturante do espetáculo (FORJAZ, 2013).

A partir do entendimento do conceito de performatividade da luz como uma materialidade poética que atua sobre a cena e o público, modificando aquilo que ilumina, influenciando a percepção da pessoa que observa ativamente e criando um elo entre ambas (LUCIANI, 2020), o processo de ensino-aprendizagem da iluminação cênica foi modificado e transformado, permitindo trazer para a sala de aula o resultado da experiência profissional em processos de criação coletivos, das investigações científicas e da aplicação de seus conceitos teóricos basilares para sua exploração conceitual e uso em experimentações e exercícios práticos educativos de concepção e criação de luz.

Além dos estudos sobre a performatividade da luz, a adaptação da oficina de iluminação cênica do LABIC para o formato remoto permitiu avaliar o ensino da iluminação com destaque para a proposição de projetos práticos, planos de ensino e definição do papel de estudantes nas práticas de aprendizagem. Com base nos estudos de Moran (2014) e Freire (1996), concluiu-se que quando o ensino tem em vista que a memória e a lógica são inteligências mais importantes que a criatividade e a imaginação, o resultado é a formação de indivíduos que não adquirem a capacidade de agir no mundo, de questionar e de buscar respostas. Essa mesma postura também deixa de lado os pressupostos básicos para que tais indivíduos se desenvolvam de maneira autônoma, na medida em que não participam plenamente da construção do seu conhecimento ou do entendimento das regras que lhes são impostas.

Nos rituais cotidianos, e aqui se incluem as experiências de ensino-aprendizagem, os sujeitos estão com seu corpo mecanizado e sua mente alienada, então mesmo que absorvam as informações compartilhadas, se torna praticamente impossível alcançar o desenvolvimento de práticas realmente criativas. Para que o ensino seja uma prática emancipadora, é preciso estimular outros modos de pensar sobre o/no mundo. O engajamento é fundamental para que a prática de ensino-aprendizagem aconteça porque é o engajamento que gera a curiosidade e a curiosidade é que permite a assimilação e o verdadeiro aprendizado, com interesse e envolvimento autênticos. Criatividade no universo da iluminação cênica não diz respeito à invenção de novos equipamentos ou à descoberta de novos usos dos materiais disponíveis, mas sim sobre resolver as situações cênicas e atender às demandas poéticas das cenas e espetáculos de maneira coerente, proveitosa e sustentável.

Assimilada como processo criativo e artístico, a atividade profissional da iluminação cênica pode ser ainda fortemente identificada como uma atividade da área do design (LUCIANI, 2014), considerando que

O designer enxerga como um problema tudo aquilo que prejudica ou impede a experiência (emocional, cognitiva, estética) e o bem-estar na vida das pessoas (em todos os seus aspectos, como trabalho, lazer, relacionamentos, cultura, etc.). Isso faz com que sua principal tarefa seja identificar problemas e gerar soluções. [...] O designer [...] prioriza o trabalho colaborativo entre equipes, que trazem olhares diversificados, interpretações variadas e soluções inovadoras. Trabalha em um processo multifásico e não linear que permite interações e aprendizado constantes (VIANNA, 2012 *apud* LUCIANI, 2014).

Essa forma de se perceber em situações de desafio profissional e suas possibilidades criativas com o objetivo de resolver problemas ou demandas revela um processo reconhecido como *design thinking*. Ao propor o ensino da iluminação pautado no design, cuja premissa principal é a de reconciliar arte e técnica (LUCIANI, 2014), busca-se a articulação dos conteúdos teórico e técnico, com a reflexão conceitual e sua aplicação em situações práticas. Seguindo o princípio de problematização e busca de soluções, as práticas de ensino adotadas na graduação e em oficinas profissionalizantes seguiam uma metodologia especialmente desenvolvida para tal numa ordenação metodológica denominada como funções e variáveis da luz (LUCIANI, 2014), cuja lógica corresponde, respectivamente, às etapas de problematização e busca de soluções da área do design.

Considerando a noção de que o teatro é comunicação e a iluminação cênica uma linguagem (LUCIANI, 2014), o entendimento de que a iluminação cênica é também uma arte e a noção de que a arte é um exercício de formalização de pensamento ou sentimento através de linguagens específicas afim de estabelecer vias de diálogo, as práticas de ensino da iluminação podem apresentar dois enfoques: o repasse de técnicas e saberes e o exercício de comunicar e expressar o que se deseja. Esses dois pontos não são antagônicos nem excludentes, mas quando se opta por colocar o ensino das técnicas como anteriores ou mais importantes que o desejo de expressão, o aprendizado das artes perde parte de seu sentido.

Paulo Freire (1996), considerado como patrono da educação brasileira, critica a noção de que quem ensina detém conhecimentos legítimos e que quem aprende é receptáculo de informações a serem memorizadas e repetidas mecanicamente. O educador afirma que o ensino deve considerar a história de vida dos indivíduos, o contexto de suas experiências, urgências e desejos, fazendo da ação educativa uma prática de

desenvolvimento da autonomia. Foram essas conjecturas que permitiram trazer Freire para o ensino das artes e das práticas específicas do teatro e possibilitaram o desenvolvimento de uma abordagem pedagógica inovadora no ensino da iluminação cênica. Compreendendo que esta metodologia deve abranger tanto o repasse de conhecimentos e o desenvolvimento de habilidades quanto o incentivo a atitudes criativas e motivações pessoais, a construção de conhecimentos em iluminação cênica concentra-se em acontecer de modo a desenvolver todas essas competências fundamentais para a atuação profissional em um processo coletivo de criação e realização cênicas.

Assim sendo, três premissas relativas aos conceitos de autonomia e criatividade nortearam os caminhos na busca de uma nova abordagem pedagógica: o termo autonomia, originário do grego³, que faz referência à faculdade de regência própria ou autogoverno; a noção de criatividade, entendida como a faculdade de encontrar soluções diferentes e originais face a novas situações; e, por fim, o entendimento de que apenas a um indivíduo autônomo é facultada a capacidade de agir de maneira criativa. Com isso, conclui-se ser fundamental desenvolver em estudantes e aprendizes essas duas competências, criatividade e autonomia, simultaneamente, entendendo-as como competências basilares para os objetivos a serem alcançados neste novo procedimento de ensino-aprendizagem da iluminação cênica. A competência, segundo Brandão e Guimarães (2001), não diz respeito apenas a um conjunto de qualificações que uma pessoa detém, mas inclui a aplicação do que ela sabe, ou seja, mobiliza e aplica tais qualificações em um contexto específico. Dotada de três dimensões: conhecimentos (informação; saber o quê); habilidades (técnica; capacidade) e atitudes (querer fazer; identidade), a competência engloba, na execução de uma atividade, não só questões tecnológicas, mas também a cognição e as ações individuais necessárias à sua realização.

Compreendendo, então, que o ensino deveria abranger o repasse de conhecimentos, o desenvolvimento de habilidades e o incentivo às atitudes e motivações, a questão passa a ser desenvolver um método de ensino-aprendizagem que permitisse construir as competências necessárias e os conhecimentos diretamente relacionados às atividades profissionais em iluminação cênica. Para atingir esse objetivo foi necessário analisar comparativamente os conteúdos, métodos e práticas pedagógicas empregadas até

³ Do grego antigo *αὐτονομία*, autonomia: de *αὐτόνομος*, autônomo, uma junção de *αὐτο-*, auto-, "de si mesmo" + *νόμος*, nomos, "lei", ou seja, aquele que estabelece suas próprias leis.

então na graduação e em edições anteriores das oficinas de Iluminação cênica, quando seu conteúdo, dividido em duas partes, a primeira dedicada aos recursos técnicos da iluminação e a segunda aos processos criativos, era apresentado nesta ordem.

As reflexões resultantes destes processos de avaliação do ensino da iluminação afetaram não só o desenvolvimento das aulas como também sua estrutura metodológica, incluindo seus princípios e conteúdos, cuja aplicação foi invertida, apresentando primeiro o processo de criação com seus desafios e os recursos técnicos em seguida com o objetivo de gerar, antes, o interesse, a curiosidade e o engajamento fundamentais para estimular o aprendizado consequente. Dentre as considerações pedagógicas usadas neste processo de adequação, surgiram importantes conceitos e novos modelos de ensino como o de aula invertida (*flipped classroom*), aprendizado centrado no/na estudante (*student centered learning*) e as metodologias ativas (MORAN, 2014), além do inovador conceito PBL – *Project Based Learning*, uma metodologia ativa que propõe a atividade prática como ferramenta de ensino. Em qualquer uma destas propostas, o processo de compartilhamento de conhecimento deixa de ser expositivo para se tornar investigativo, estimulando a participação e a colaboração de estudantes e participantes no processo de aprendizado.

Inicialmente testada no formato virtual, esta estrutura da aplicação do conteúdo retomou sua ordem original quando do retorno ao formato presencial, partindo dos recursos teóricos e práticos da iluminação cênica com conceitos gerais introdutórios, fundamentações teóricas (teoria da informação e da comunicação, teoria da forma e da cor, composição, semiótica e estética) e práticas (equipamentos de iluminação e de controle da luz, instalações cênica e elétrica de teatro, eletricidade básica e segurança no trabalho com iluminação), para chegar aos processos de criação da luz, abordando a aplicação prática de conceitos teóricos como narratividade, dramaturgia e criatividade, além de atividades práticas como a elaboração dos documentos da luz, montagem, afinação, programação, ensaios técnico e geral e estreia, prevendo também a apresentação, análise e discussão sobre projetos de iluminação já realizados e exercícios práticos de criação. As experiências de inversão de ordem de conteúdo e as investigações acerca da abordagem metodológica desses conteúdos, no entanto, foram fundamentais para que se percebesse a importância de referenciá-los mutuamente a cada etapa, buscando a participação e interação das turmas como os assuntos trabalhados.

Desta forma, a proposta de ensino da iluminação cênica a partir do conceito da performatividade da luz e de novos procedimentos didático-pedagógicas pode abranger tanto os conteúdos teóricos fundamentais para a criação e o pensamento sobre iluminação cênica, quanto permitir, também, as atividades práticas que auxiliam na compreensão dos conceitos e das etapas da criação. A partir do entendimento da iluminação como uma linguagem artística e da prática artística como um exercício de formalização do pensamento e do sentimento através de linguagens específicas para estabelecer vias de comunicação ao invés de um mero repasse de técnicas e saberes, a prática de ensino-aprendizagem proposta enfatizou o exercício de explorar e expressar o desejo, dois procedimentos complementares, cujas diferenças permitem evitar o risco de supervalorizar e apresentar aspectos técnicos e práticos da iluminação como anteriores ou mais relevantes para o aprendizado do que o desejo de expressão, perdendo parte do seu real sentido e ignorando a possibilidade de formação de profissionais verdadeiramente engajados/as e comprometidos/as tanto com seu constante aprendizado quanto com sua atuação profissional nas diferentes atividades do fazer técnico e artístico da iluminação cênica.

Referências

ANDRADE, EDUARDO DOS SANTOS. **O Espaço Encena**: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea. Rio de Janeiro: Synergia, 2021.

APPIA, ADOLPHE. La mise en scène du drame wagnérien. In **Oeuvres complètes**. Lausanne: Société Suisse du Théâtre, 1983.

BIANCALANA, GISELA REIS. A Presença Performativa nas Artes da Cena e a Improvisação. In **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v.1, no.1, p.121-148, 2011.

BRANDÃO, HUGO PENA; GUIMARÃES, TOMÁS DE AQUINO. Gestão de Competências e Gestão de Desempenho: tecnologias distintas ou instrumentos de um mesmo construto? São Paulo: **RAE - Revista de Administração de Empresas**, v.41, n.1, p.8-15, 2001.

CHACRA, SANDRA. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

FÉRAL, JOSETTE. **Além dos Limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FORJAZ SIMÕES, CIBELE. **À luz da Linguagem**. A Iluminação Cênica: de Instrumento da visibilidade à '*Scriptura do visível*' & outras poéticas da luz. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2013.

FREIRE, PAULO. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUMBRECHT, HANS ULRICH. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir.** Rio de Janeiro: Contraponto - PUC-Rio, 2010.

JAUSS, HANS ROBERT. **Pour une esthétique de la réception.** Tradução de Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978.

LUCIANI, NADIA MOROZ. **Iluminação Cênica: uma experiência de ensino fundamentada nos princípios do *design*.** Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-graduação em Teatro, Centro de Artes. Florianópolis: UDESC, 2014.

_____. **Iluminação Cênica: a performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: ECA/USP, 2020.

MAITTE, BERNARD. **Une histoire de la lumière: de Platon au photon.** Paris: Seuil, 2015.

MORAN, J. M. **A Educação que Desejamos: novos desafios e como chegar lá.** Campinas: Papirus, 2014.

RAMOS, LUIZ FERNANDO. **Mimesis performativa: a margem da invenção possível.** São Paulo: Annablume, 2015.

RANCIÈRE, JACQUES. **O Espectador Emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RICHIER, CHRISTINE. **Josef Svoboda, poète de l'immatériel.** Tese (Doutorado em Letras e Artes) École Doctorale. Lyon: Université Lumière Lyon 2, 2019.

SANTAELLA, LUCIA. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica.** São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SCHECHNER, RICHARD. **Performance Studies: an introduction.** London/New York: Routledge, 2007.

TUDELLA, EDUARDO. **A Luz na Gênese do Espetáculo.** Salvador: EDUFBA, 2017.

WIENS, BIRGIT. Luz Criativa – O legado de Appia e as cenografias intermediárias de Hotel Pro Forma. Tradução Stephan Baumgärtel. *In Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v.2, n.23, p.219-245, 2014.

ZUMTHOR, PAUL. **Performance, Recepção, Leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

A low-angle photograph of a large tree trunk and its branches, with a white text box overlaid in the center. The tree trunk is the central focus, showing a rough, textured bark. The branches spread out in all directions, some reaching towards the top of the frame. The leaves are a mix of green and brown, suggesting a natural, outdoor setting. The overall tone is somewhat muted and naturalistic.

17. GT PROCESSO DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICA

ORÉ (NÓS): O HOMEM AMAZÔNICO COMO DISPOSITIVO DE CRIAÇÃO EM DANÇA

André Duarte Paes¹
Marília Vieira Soares²

RESUMO

Este estudo partiu da hipótese de como o corpo que dança tece relações de sentido nos propósitos cênicos a partir das interferências sociopolíticas do homem branco sobre os indígenas e descendentes caboclos no povoamento da Amazônia. Neste processo, dialogamos com autores que desenvolveram pesquisas em torno deste assunto, versando sobre a conduta do colono, o modo de invasão e os consequentes impactos pelo atual homem amazônico capitalista. A tradução intersemiótica foi o método empregado nesta conversão dispositiva de criação em dança, resultando na obra *Oré (Nós)* de 2009 para o Corpo de Dança do Amazonas - CDA.

Palavras-Chave: Homem Amazônico; Tradução Intersemiótica; Dança; Processo Criativo.

ABSTRACT

This study started from the hypothesis of how the dancing body weaves relations of meaning in the scenic purposes from the socio-political interferences of the White man on the indigenous and descendants of Caboclos in the settlement of the Amazon. In this process we dialogue with authors who have developed research on this subject, dealing with the conduct of the settler, the mode of invasion and the consequent impacts by the current capitalist Amazonian man. Intersemiotic translation was the method employed in this disposition conversion of creation into dance, resulting in the work *Oré (Nós)* in 2009 for the Corpo de Dança do Amazonas - CDA.

Keywords: Amazon Man; Intersemiotic Translation; Dance; Creative Process.

A direção do Corpo de Dança do Amazonas³ propôs a criação de um novo repertório para a companhia que abordasse a identidade amazônica, a cultura regional, a valorização do artista amazonense e a exploração de novas epistemologias culturais. A ideia da obra partiu do discurso corporal dos integrantes da companhia na condição de compartilhar experiências e pesquisas em um processo colaborativo, e na relação com o constante fluxo de informações com o ambiente de existência.

O ponto inicial para o processo criativo foi provocado pela seguinte questão: como se desenvolveu a Amazônia? Pesquisadores nos falam que a Amazônia se desenvol-

¹ Doutorando do PPG em Artes da Cena (UNICAMP/SP); mestre em Letras e Artes (UEA/AM); especialista em Metodologia do Ensino Superior (UNINORTE/AM); graduado em Dança (FAP/PR) e artista-docente (UEA/AM) - ID ORCID 0000-0001-5083-5071 apaes@uea.edu.br

² Doutora em Educação (UNICAMP/SP); mestre em Artes Cênicas (USP/SP); graduada em Licenciatura em Dança (UNICAMP/SP) e professora aposentada/colaboradora no Instituto de Artes da UNICAMP/SP mvbaiana@gmail.com

³ Criado em 1998, o Corpo de Dança do Amazonas foi o terceiro grupo constituído de forma profissional pela Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas, com seleção pública para renovação e contratação de trabalho. Disponível em: <<https://cultura.am.gov.br/portal/corpo-de-danca-do-amazonas/>>. Acessado em: 20 de outubro de 2022 às 21:40

veu transversalmente por um processo temporal em que cada indivíduo nascido no local, ou adentrado à região, cruzava-se com espécies diferentes entre índios, mestiços e brancos, suscitando um sujeito racial mais nativo do que branco. A existência na Amazônia se desconjuntou com a amplitude desse fluxo migratório realizado sem qualquer método demográfico. Ao invés de uma colonização fez-se originar determinados fenômenos sociais graves, causando uma devastação em todos os sentidos (ARAÚJO, 2003; RIBEIRO, 1995).

A partir desse contexto, diálogos reflexivos surgiram direcionando o homem amazônico como dispositivo de criação, na intenção de estimular o pensamento sobre o povoamento da Amazônia, considerando as interferências do homem branco sobre os indígenas e seus descendentes caboclos. Uma rede de significados foi compondo o caráter cultural fragmentário da obra, possibilitando expressar esta narrativa através da linguagem corporal, produto da subjetividade do homem que reflete na formação da consciência e conservação de seus recursos naturais e culturais.

Segundo Caetano (2005), o caráter humano geralmente se constitui pelas referências externas, um modo muito comum de absorção para a formação do sujeito. Nesse processo invertemos esse modo de absorção, ou seja, nossas influências partiram de um olhar interno, para dentro de si, na qualidade do homem amazônico pesquisador das próprias experiências, em busca de sensações análogas à temática. A nossa história compreendida por nós como sociedade oriunda desse encontro mesmo em confronto com determinadas realidades em seu eixo de ação. A partir desse olhar surgiu o nome da obra: *Oré*⁴- uma herança cultural da Amazônia.

Destaco aqui a estética pós-moderna coreográfica em dança contemporânea para o desenvolvimento da obra, e que culminou na produção deste texto, evidenciando como apoio uma concisa passagem por noções e conceitos de homem amazônico essenciais à apreensão de uma análise preferencialmente artística. A partir dessa organização qualificamos esse processo criativo como uma abordagem estética-ensaísta, cujo conteúdo da obra parte da natureza reflexiva e autônoma, pela escrita analítico-discursiva de uma manifestação cênica, considerando os aspectos estéticos e configurando-se com um exercício autocrítico do fazer artístico (MARCUSE, 1977).

⁴ Significa nós na língua Tupi Guarani. Fonte: <<https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/ore/>>. Acessado em: 26 de outubro de 2022 às 20:30.

Ao mergulhar nesse processo criativo, os limites entre teoria e prática foram atravessados para além das possibilidades existentes, assentando um labirinto de subsídios influenciadores que permitiram dialogar e refletir sobre o assunto em questão. Dessa forma, a tradução intersemiótica contribuiu como tática empregada para esse processo de criação coreográfica, partindo da tradução de um signo verbal (texto) para outro não verbal (movimento) (PLAZA, 2003). A improvisação foi aplicada como técnica de composição coreográfica apoiados no sistema Laban de movimento (GUERREIRO, 2008; LABAN, 1978).

As etapas obtidas transitaram pela razão sólida, por práticas de representação e corpo-criação (RENGEL, 2007). A partir deste trajeto brotou “o processo técnico afetivo de traduzir a percepção mental em forma objetiva” (LOUREIRO, 2002, p.36). Em vista disso, optamos pela prática como pesquisa como método para o qual pode-se simbolizar essa temática por meio de laboratórios direcionados aos intérpretes alinhados com o criador na exploração do potencial artístico, deixando-os à vontade em contato com diferentes qualidades expressivas de movimentos (GERALDI, 2009).

O Corpo de Dança do Amazonas apresenta em seu repertório várias obras que retratam este tema. A ideia era buscar para esta criação, diferentes modos de investigação para além daquilo já produzido, aguçados por novas óticas perceptivas enquanto criadores na intenção de basear e arquitetar outras configurações em dança. Diversas vozes serviram de apoio, sendo elas sensíveis, poéticas e ajustadas às mais variadas configurações de expressão humana, levando em conta o indivíduo de forma integral assim como toda a rede de relações da qual faz parte e interage.

Ainda que os laboratórios corporais tenham sido norteados por esses contextos iniciais e por outros que foram surgindo no decorrer do processo, nos deparamos com a sensação de impotência, dúvida, entusiasmo e desânimo, na condução da criação. Não desconsideramos este estado de negação, pois percebemos que esta lacuna abre caminho para elaborar afirmações. Acreditamos que não há processo cem por cento seguro, pois cada criação exige dedicação e muito trabalho, e quando percebemos o processo criativo nesta fase é porque já está em andamento.

Na sala de ensaio trabalhávamos com textos como motivação de criação. A cada etapa do processo, um tema era abordado como caminho para acessar o corpo marcado pela ancestralidade. A escuta interna atravessou todo o procedimento em busca de estéti-

cas de sensações de um corpo situado numa região conforme suas categorias, de onde surgiu seu âmagô de grupo e conseguiu permanecer o que se nomeia como cultura, e onde existe cultura é porque existe história (MUNIZ, 2011).

Pesquisadores nos dizem que, antes da chegada do colono, a Amazônia era povoada com suas aldeias indígenas e seus descendentes caboclos. Ambos cultivavam uma cultura relacional respeitadora com a natureza, exploravam do meio ambiente somente o necessário para sua sobrevivência, sem precisar exceder os limites florestais e os recursos naturais (PIZA; TÉRAN, 2009).

A forte ligação do homem amazônico com a terra lhe deu consciência do meio que enfrenta, sendo este indiferente e abdicado para poder viver e resistir à pressão da natureza desmedida. Para os nativos, a terra não se limita só como fonte natural, mas como embargo sociocultural preceptor de conhecimento e crenças. O desempenho e a sustentação ambiental estão intimamente relacionados com a sobrevivência da população amazônica (FILHO, 2006).

Na maioria das narrativas registradas sobre a conquista do território amazônico pelos europeus e seus descendentes, houve relatos de miséria, fome, violência, doenças, descaracterização cultural, migrações coagidas e um olhar distorcido sobre a natureza e a defesa das matérias primas da região. A cultura da valentia e cobiça foram trazidas nas bagagens dos imigrantes. O encontro entre colonos e nativos foi visto de maneira desconfortável e de extrema violência. Esta aproximação, durante o período da povoação amazônica, ficou marcada por ambos devido as distinções culturais e a de pertencerem à mundos diferentes.

Com a chegada do período colonial, a Amazônia passou a ser observada por olhares ambiciosos e de opressão pelo europeu e seus descendentes. O atual homem amazônico capitalista ainda tem essa visão da natureza como mina abundante de especulação e causadora de riquezas. Os recursos são coletados e usados sem critérios, a natureza é extinta por ser um obstáculo para a exploração e as nações indígenas desprezadas e ignoradas ao máximo (PIZA; TÉRAN, 2009).

Diante desse contexto algumas palavras-chave foram abstraídas e moveram propósitos cênicos, trazendo o simbolismo da extração nos corpos dos intérpretes que ora se transformavam em nativos e ora em natureza, num vaivém cênico entre duelos. Alguns metros de tecido branco, fino, leve e muito transparente em formato de tira foram disponibi-

lizados para cada dupla de intérpretes, e um deles ficava envolvido com o tecido enquanto o outro experimentava possibilidades de retirar o tecido (extração) enquanto ambos se moviam. Não foi tarefa fácil, pois se precisou de vários encontros para dominarem os gestos, e estes simbolizavam a extração de matéria prima.

O fator tempo foi predominante na dinâmica dos corpos, alternados com frases de movimentos ágeis e corridas pelo palco. A dramaticidade cênica se constituiu pelo enfrentamento entre dois grupos discordantes, nativos e colonos, representados pelos intérpretes. A ideia era encenar uma atitude corporal com pausas, olhares afrontosos e deslocamentos circulares dos corpos, com a imagem de invasão, e revelando o conflito entre ambos. O propósito cênico era não ceder à forma de domínio imposta pelo colono, não como ato impotente pelos nativos, mas pelo simples fato de não chegar à forma de domínio imposta pelo colono e por não se identificarem com tal método atribuído (Figura 1).



Figura 1. Oré (Nós): Corpo de Dança do Amazonas – CDA em 2009.

Fonte: Acervo Pessoal.

Na maior parte das cenas os intérpretes permanecem dispostos em oposição, representando a tentativa de comunicação entre culturas distintas em conflito e sem acordo. Baseado no conceito de conservação, de um lado temos a cultura que conserva o meio ambiente, respeitando os limites adequados para manter suas características e seu equilíbrio, do outro lado, a cultura que desconhece territórios externos e age por impulso

sem perceber aquilo que o outro valoriza, exploram sem substituição biológica ou nem garantem algumas exultações para a harmonia cultural (OKAMOTO, 2002).

Os colonizadores, no seu modo de entender o meio ambiente, decompõem a natureza, poluem os rios, abatem as matas, inviabilizam a caça e a pesca, lançam aos índios toda a brutalidade e doenças dos brancos. Também existe fortes sinais de que a maior parte dos modelos importados de preservação são inadequados para o nosso fator ecológico e sociocultural, pois não alcançam seus objetivos de conservação (RIBEIRO, 1995; FEARNESIDE, 2003).

O terreno amazônico apresenta qualidades próprias e a mata gigante serve para impedir o alcance daquelas raras espécies verdadeiramente benéficas. Todavia, o importante é o domínio das entradas de acesso aos seringais e o recrutamento da mão de obra forçada indispensável para explorá-la. Já o rio é o elemento no qual o homem não se atém como colono, mas apenas abriga-se como desbravador até a exaustão dos seringais (FILHO, 2006).

Para a valorização da natureza na condição de conservar a biodiversidade é necessário compreender o sistema de desflorestamento para requerer mudanças nas políticas públicas ambientais e mover ações conscientes de proteção. Existe uma larga oposição dos órgãos governamentais no processo de avaliação e amparo da biodiversidade, e do campo natural (DIEGUES, 2000).

Essa ideia de invasão pelos colonos motivou a elaboração das primeiras cenas da obra, com a representação dos corpos saqueando e coletando os recursos naturais sem entender a organização social dos nativos. A estética inicial da obra girou em torno da barreira epistemológica constituída pelo etnocentrismo, impedindo os colonos de ver a cultura do outro além das suas próprias categorias. O conflito entre o poder indígena e o poder do branco se esgota sem afirmar que um seja melhor que o outro. O discurso cênico coloca que há uma distinção entre os poderes, porém, o poder do branco sempre se vendo como o principal, admirável e correto.

Outro ponto atraente que moveu este processo foi essa questão de poder entre ambas culturas. Para representar este contexto, o fator espaço de Laban, serviu para guiar uma dupla de intérpretes tanto em sua posição cênica, quanto na expressividade, juntos despojavam dinâmicas corporais diretas e níveis de movimento. A cena propõe a relação obtida nos estudos da etnologia que acredita que as sociedades primitivas são civilizações

que possam ficar à disposição da cultura ocidental. E que o Estado é constituído por uma base categórica cujo modelo é regido pelo comando-obediência.

O poder entre essas civilizações é abordado cenicamente num ato que revela percepções diferentes. A visão do ocidente e o modelo dos indígenas, ambos exibem, de modo particular, soluções distintas ao encarar e deliberar seu próprio problema. Na cena, propomos trazer o olhar adventício do indígena ao ver alguém mandar no outro e o outro obedecer; a incompreensão do colono sobre os indígenas de possuírem os mesmos direitos e ganharem o mesmo tratamento, e a ausência de divisões sociais em sua cultura (Figura 2).



Figura 2. Oré (Nós): Corpo de Dança do Amazonas – CDA em 2009.

Fonte: Acervo Pessoal.

O discurso se modifica a cada instante na obra em um ato súbito de veracidade e entusiasmo, apoiado na percepção de mundo, incluindo as pessoas ao redor. O homem representado em estado efêmero, buscando novos desafios, num ambiente de mutação cujo fluxo de informação entre ambos não estagna. Mostra um homem mais humanizado nos mais variados feitos afetivos; nessa ampla complexidade de relações políticas que volta e meia afrontam suas representatividades com crises, prejudicando a nossa capacidade e a forma como a sociedade tende a creditar seus medos, sempre crescentes, mais que mera e triste constatação, um alerta revigorante.

Além de discorrermos cenicamente sobre este domínio político a partir da dicotomia comando-obediência, agregamos à narrativa a questão da comunicação entre culturas. O colono, mesmo com a impossibilidade de compreender outras sociedades, entra numa espécie de 'babel' com os indígenas. Desse modo, o conflito gira em torno da recuperação do homem com o seu corpo e de seu corpo com o mundo em uma sociedade sem finalidade humana.

Os atributos culturais do povoado amazônico se fundaram através de povos distantes com diferentes idiomas, crenças e etnias. Esse encontro por vezes forçado, violando o corpo indígena, despertou inspirações poéticas imaginárias sobre lendas, crenças e mitos, conforme as características da região. A combinação entre índios e povoadores europeus geraram os caboclos que em seguida coexistiram com judaicos, africanos, japoneses e nordestinos. Assim, se desenvolveram como nação durante esse período processual lendário e fidedigno (BENCHIMOL, 1999).

Nesse processo criativo, este contexto foi abordado para dar o equilíbrio e a harmonia no roteiro da obra. Apresentar a nova natureza e o novo homem, avançando cada vez mais para o ataque de uma nova transformação social. Mesmo que seja difícil para o indivíduo saber o que quer ou mesmo o que deve buscar. O importante era deixar fluir com a sua própria expressão, num certo diálogo em que o receptor também estará descrevendo a sua própria vida. Dessa forma, as cenas foram se compondo numa sensação lógica, mas logo se rescindiam com o surgimento de outra, dando a impressão de retomada a sua linha de narrativa fragmentada entre essa relação de causa-efeito num plano libertário (Figura 3 e 4).



Figura 3 e Figura 4. Oré (Nós): CDA – 2009.
Fonte: Acervo Pessoal.

O homem amazônico, além de possuir habilidades para trabalhos manuais, tem o hábito de madrugar e suas atividades são diversas como: a caça, a destilação do pau-rosa e do álcool para a cachaça, a extração da seringueira, da castanha, da copaíba, da madeira, do caucho, do café, a coleta de marisco e a organização dos festejos. Sua produção comercial é quase toda autoral e sem noção exata do valor de seu produto. A culinária regional possui peculiaridades próprias, porém necessitou de algumas alterações, mas não se distanciou de suas bases fundamentais. Tudo isso abraçando a disponibilidade dos recursos da região onde habita (ARAÚJO, 2003).

O ambiente geográfico influenciou na construção do caráter do homem amazônico com as propriedades de ser pacato, calmo, valente, calado, entroncado, persistente, resistente, pernas torneadas, filósofos e resignados. Sendo este rotineiro e pouco aspirante a escola rural. Em seu complexo cultural envolve uma conexão tradicional de valores, costumes, crenças e estilos de vida que configuram uma organização social com normas de informação, práticas e uso das fontes naturais sacadas da natureza pelos quais são responsáveis pelos modos econômicos subsistente e do comércio (BENCHIMOL, 1999).

Os colonizadores e povoadores da Amazônia implantaram novos instrumentos e técnicas na região, causando adaptações nos valores e culturas locais. Devido a isso, o modo de ser regional se modificou e, ao 'amazônizarem', invadiram parte de suas identidades originais. Com a interseção de progênes e costumes, o decurso de desordens e o domínio das terras, alcançaram conhecimentos locais, formando novos padrões comportamentais, aumentaram seus descendentes entre ribeirinhos, aldeias e cidades da região, tornando-os mais afetuosos e menos ríspidos, ou seja, viraram a base do que são hoje – os caboclos (PIZA; TÉRAN, 2009).

Essa constituição cultural do homem amazônico serviu como referência para a expressividade corporal cênica dos intérpretes, revelando que toda sociedade tem sua possibilidade histórica, possui seu contexto, sua existência e sua organização social. Nesse sentido, cogitamos que seja essencial um olhar sobre as sociedades a partir delas, retirando o Ocidente do centro das atenções e perceber a questão do poder através de seus próprios atributos, tornando possível uma antropologia política.

Em todos os ciclos da Amazônia, não é difícil concluir que, as identidades locais e a natureza submergiram. As consequências desse povoamento contribuíram para a expansão demográfica, a fronteira agrícola, a pecuária, o mineral e a criação dos centros

industriais. Ainda deu origem as manifestações sociais, os conflitos de terra, as invasões de áreas indígenas e a destruição da floresta gerando o impacto ecológico, tornando-se crucial em diversas áreas de expansão e penetração desse perímetro humano. Há povos que ainda vivem, lutam e se refugiam em regiões inacessíveis, mantendo-se em pequenas partes da Amazônia (BENCHIMOL, 1999).

Todo esse caos movido pela ganância não mediu esforços para amplas consequências em processo de desenvolvimento, no qual permanecemos e do qual ainda não conseguimos nos livrar. Diante disso, inspirações dispararam para explorar e compor narrativas em várias partes do processo criativo. Vários jogos de improvisação foram aplicados, sempre partindo da ideia de poder, submissão, comunicação, conduta e incompreensão. O alvo era representar essa sociedade oriunda deste conflito, erguida pelos colonos, constituída por mestiços e caboclos da Amazônia, integrante das diferentes culturas da sociedade brasileira (Figura 5 e 6).



Figura 5 e Figura 6: Oré (Nós): CDA – 2009.

Fonte: Acervo Pessoal.

O poder (não) seria coercitivo? Eis a questão lançada na obra a respeito da produção histórica, por meio da repressão reflete nas produções bibliográficas que valorizam olhares externos, sempre ignorando os povos tradicionais. Cada povo tem sua maneira particular de pensá-lo e que, de fato, não existe sociedade sem poder, mas no dever que cada sociedade possui de deliberar tal questão. Entretanto, não estariam os autores sendo vítimas do etnocentrismo? Vale a pena discutir os estudos voltados a querer adotar as camadas ocidentais como determinação de produção histórica.

O ser humano pode preencher e abrigar toda a realidade perceptível do ambiente sem negar a inteligência, o sentimento e a alma. A cultura é feita e refeita cotidianamente, atravessadas por diversas informações que podem constituir os nossos valores, acarretar resultados para a vida e revelar como a gente se vê e como notamos o mundo. Hoje, para se desfazer das ameaças a própria subsistência humana, se tenta restaurar através de ações educativas e dos meios de comunicação social, a percepção de preservação da natureza que os antepassados possuíam e a conscientização de conservação ambiental (SEN, 2015).

Todo esse contexto sobre o homem amazônico em sua insurgência civilizatória impulsionou esse processo criativo para o Corpo de Dança do Amazonas. Em sua composição buscou, sem versar por caricaturas regionais, traduzir essas relações da conduta humana em sua identidade cultural, do modo como foi colonizada a Amazônia e os consequentes impactos pelo atual homem amazônico capitalista. Diante desta alusão foi possível dialogar com tempo-espço, sempre aguçando um olhar afetivo sobre nossa história, permitindo seguir esse percurso e acreditando que isso possa contribuir com a nossa busca por possibilidades de transformação social.

O processo criativo não seguiu nenhuma corrente específica de dança e nem negou qualquer influência de técnicas corporais. Os intérpretes-criadores tiveram total liberdade de interagir com meios e formas, abstração e contextualização, sempre buscando uma estética aproximada das intuições artísticas em dança. Sem as determinações formais da síntese fechada, fomos contaminados pelos ideais de pós-modernidade das diversas linguagens artísticas, sobretudo, a dança. Dessa forma, podemos aderir enfaticamente do que o consciente tentou expressar pelas noções e experiências (GOMES, 2009; MATOS, 2000).

O processo foi conduzido por mim através de uma criação coletiva que, juntos, oferecemos autonomia para o trabalho, revelando potenciais ocultos, impulsionando-os para lugares inimagináveis, com expressões que superaram as aptidões naturais e as técnicas formais. Nessa experiência, abordamos valores peculiares que muitas vezes são ignorados por outros artistas que desconhecem ou que não acreditam na potencialidade de temas locais para a produção artística, pois ainda estão atrelados pelas influências eurocêtricas.

As figuras geométricas presente na cultura dos povos indígenas como: linhas, círculos, diagonais, cubos, dentre outros, serviram para conduzir com fisicalidade e destreza técnica os corpos no espaço cênico. Assim, os intérpretes foram orientados dentro de seu potencial, pois seria contraditório exigir algo distante de sua realidade, sem valorizar sua identidade expressiva, o jeito de ser dos artistas locais e todo o estudo feito nesse processo de mutação social. O propósito era dar “a impressão de se estar assistindo à vida em si mesma e não uma coreografia propriamente dita” (SILVA, 2000, p.126).

O Corpo de Dança do Amazonas, que nesse período estava sendo dirigido por Monique Andrade e Getúlio Lima, sempre procurou observar o cenário da dança no país e também a interagir com os acontecimentos culturais de outros locais, porém nunca deixou de realizar estudos sobre nossa identidade regional para a arte da cena e pensar a nossa região como inspiração para criar uma obra que falasse da população e dos artistas locais, da nossa cultura.

O desejo realizado na obra não somente envolve as sensações-abstrações dos intérpretes-criadores ou a percepção sentida em acordo com as experiências do espectador, como também aceita o argumento sobre as transformações da experiência do espaço-tempo que atingiram as formas de representação na arte. Em torno dos aspectos artísticos vigentes nos processos criativos é importante lembrar que não existe um único modo de leitura da obra, pois não se pretendeu designar metas, mas se versou na absorção dos dados vitais dentro do seu foco e objetivo, que estimulou, norteou e elaborou os processos criativos e de composição coreográfica (HARVEY, 2006; LOBO.; NAVAS, 2008).

O ambiente sonoro flui conforme o estímulo conduzido pela artista Marlui Miranda⁵ ao som do álbum “Ihu, Todos os Sons”⁶ acompanhando as partituras de movimentos executadas pelos intérpretes da dança. E os elementos cênicos adotados recordam o artesanato indígena junto com a vestimenta, que lembram as nuances geométricas da pintura corporal indígenas nas cores que simbolizam tempos sombrios e tempos de paz. O resultado é um olhar diferenciado para criações em arte com aspectos relacionados a leitura

⁵ Artista da música consagrada por valorizar, difundir e interpretar a música e a cultura indígena brasileira. Fonte: <http://www.animamusica.art.br/site/lang_pt/pages/musicos/marlui.html>. Acessado em: 02 de janeiro de 2021 às 18:20.

⁶ Ihu, Todos os sons – recebeu o prêmio da Academia Alemã de Crítica em 1996; Prêmio Chico Mendes de Meio Ambiente – MMA em 2005 e a Ordem do Mérito Cultural do MINC em 2002. <http://www.anima.musica.art.br/site/lang_pt/pages/musicos/marlui.html>. Acessado em: 02 de janeiro de 2021 às 19:00.

formal, dos elementos expressivos que compõem os movimentos, da leitura interpretativa e a contextualização histórica proposta pelo coreógrafo que auxiliou a obra em questão.

Abrigamo-nos no caminho de uma luta criadora, de uma ética artística e humana, de uma postura filosófica das inquietantes provas do nosso século, das ruínas e fatos do nosso tempo, descobrimos e afirmamos as possibilidades através da dança, integrando-se numa linguagem própria e coletiva. Assim, teremos que nos livrar da ação destruidora que se tornou algo tão recorrente que até nos acostumamos com os fatos sobre a colonização dos povos da Amazônia e não mais nos abalamos com tal atitude. Uma obra que alerta o receptor para que faça a sua parte em favor da floresta e de seu povoado local, mobilizando a desmontar essa bomba-relógio.

1. Considerações Finais

Oré é uma dança que brotou por meio da ancestralidade que existe em nós, de uma escrita poética das nossas origens com um feitiço transformador, que enriqueceu os aspectos mais afetivos das escritas conhecidas, mas, sobretudo, resgatou as locuções esquecidas e que ainda não foram deletadas no seu íntimo. O reencontro consigo mesmo por uma leitura pessoal e interna, acompanhada de emoções que reviveram experiências inesquecíveis de nossa cultura. O ruído e verso, dançando e descrevendo histórias, a sua própria história, como um sincero processo de transformação coletiva.

Um olhar poético sobre a leitura cultural de um povo numa visão panorâmica da complexa região através do homem amazônico, e com um futuro que precisa de atenção, cuidado e dedicação. Mesmo atuando só, não está desamparado, pois carrega em sua bagagem seus ancestrais que o aponta como um ser que integra uma sociedade, e que não é único no mundo, independentemente de suas impressões. Não ignoremos a grave situação dos povos da Amazônia e de outras questões. Pode ser até que não tenhamos interesse na Amazônia, mas a Amazônia tem interesse em Nós.

Referências

ARAÚJO, ANDRÉ VIDAL. **Introdução à Sociologia da Amazônia**. 2.ed. Manaus:Valer, 2003.

BENCHIMOL, SAMUEL. **Amazônia**: formação social e cultural. Manaus: Valer, 1999.

CAETANO, PATRÍCIA DE LIMA. Por uma Estética das Sensações: o corpo intenso dos Bartenieff Fundamentals e do Body-Mind Centering. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v.5, n.1, 2015.

DIEGUES, ANTÔNIO CARLOS. **Etnoconservação**: novos rumos para a preservação da natureza nos trópicos. 2.ed. São Paulo: Nupaub – USP, 2000.

FEARNSIDE, PHILIP M. **A Floresta Amazônica nas Mudanças Globais**. Manaus: INPA, 2003.

FILHO, JOÃO MEIRELES. **O livro de ouro da Amazônia**. 5.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

GERALDI, SILVIA MARIA. “A prática da pesquisa e a pesquisa na prática”. In: CUNHA, Carla; PIZARRO, Diego; VELLOZO, M^a A. (Orgs). **Práticas Somáticas em Dança: Body-mind Centering em criação, pesquisa e performance** Brasília, DF: Editora IFB, 2019.

GOMES, E. S. **Processo Criativo**. Revista Ensaio Geral Belém: junho, 2009.

GUERRERO, MARA FRANCISCHINI. **Formas de improvisação em dança**. Dança, improvisação e composição – UFBA/V Congresso Abrace 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dancacorpo/Mara%20Francischini%20Guerrero%20-%20FORMAS%20DE%20IMPROVISACAO%20EM%20DANCA.pdf>>. Acessado em: 20 de julho de 2022 às 14:00.

HARVEY, DAVID. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 15^a ed. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2006.

LABAN, RUDOLF. **Domínio do movimento**. Org. Lisa Ullmann; (trad. Anna M. Barros); São Paulo: Summus, 1978.

LOBO, LENORA.; NAVAS, CÁSSIA. **Arte da Composição**: Teatro do Movimento. Brasília: LGE Editora, 2008.

LOUREIRO, JOÃO DE J. PAES. **Elementos de estética**. 3.ed. Belém, EDUFPA, 2002.

MARCUSE, HERBERT. **A dimensão estética**. Tradução: Maria Elisabete Costa. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1977.

MATOS, LÚCIA. **Corpo, identidade e dança contemporânea**. In: Cadernos do JIPE-CIT. Salvador, n^o. 10. junho de 2000.

MUNIZ, ZILÁ. Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna. **Revista: O Teatro Transcende do Dep. de Artes – CCE da FURB**, v.16, n.2, 2011.

OKAMOTO, JUAN. **Percepção Ambiental e Comportamento**. São Paulo: Mackenzie, 2002.

PIZA, ADRIANA ARAÚJO POMPEU; TÉRAN, AUGUSTO FACHÍN. O homem amazônico e sua percepção sobre a conservação dos recursos naturais. **Revista ARETÉ – Revista Amazônica de Ensino de Ciências**, v.2, n.4, 2009.

PLAZA, JÚLIO. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

RENGEL, LENIRA. **Corponectividade**: comunicação por procedimentos metafóricos nas mídias e na educação. São Paulo: Tese, PUC-SP: 2007.

RIBEIRO, DARCY. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SEN, AMARTYA. **Identidade e Violência**: a ilusão do destino. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2015.

SILVA, ELIANA R. DA. **Dança e pós-modernidade**. In: Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade. BIÃO, A.; PEREIRA, A.; CAJAÍBA. L. C.; PITOMBO, R. (orgs.) São Paulo, Annablume e Salvador, JIPE-CIT, 2000.

PRÁTICAS FEMINISTAS NOS PROCESSOS DA ZULA CIA DE TEATRO

Daniel Furtado Simões da Silva¹

RESUMO

Nos trabalhos criados em sua trajetória, a Zula Cia de Teatro enfrentou e levantou temas que mergulhavam no universo feminino, e que se constituíram em práticas feministas. Desde a forma como o grupo se constitui (Talita Braga e Andréia Quaresma são as criadoras e produtoras do grupo), até os processos como foram criadas as obras, o protagonismo feminino é evidente. Mas é na visada política dos temas femininos que identificamos a perspectiva feminista, que será analisada a partir de autoras como bell hooks e Cecília Sardenberg, observando como essa perspectiva é tratada dramaturgicamente – abrangendo o texto e a cena – nos espetáculos analisados.

Palavras-Chave: Zula Cia de Teatro; Teatro Político; Práticas Feministas.

ABSTRACT

In the works created in its trajectory, Zula Cia de Teatro faced and raised themes that plunged into the feminine universe, and that constituted feminist practices. From the way the group is constituted (Talita Braga and Andréia Quaresma are the creators and producers of the group), to the processes by which the works were created, the female role is evident. But it is in the political view of female themes that we identify the feminist perspective, which will be analyzed from authors such as bell hooks and Cecília Sardenberg, observing how this perspective is treated dramaturgically – encompassing the text and the scene – in the analyzed plays.

Keywords: Zula Cia de Teatro; Political Theater; Feminist Practices.

1. Introdução

Nos trabalhos criados em sua trajetória – As rosas do jardim de Zula (2012), Mamá (2015) e Banho de sol (2019) – a Zula Cia de Teatro enfrentou e levantou temas que mergulhavam no universo feminino. Desde a forma como o grupo se constitui (Talita Braga e Andréia Quaresma são as criadoras e produtoras do grupo), até o processo como foram concebidas as obras, o protagonismo feminino é evidente. Percebemos, contudo, na maneira como as artistas/criadoras constroem e desenvolvem os seus trabalhos, não apenas uma temática feminina, mas uma perspectiva feminista.

O artigo pretende discutir esses trabalhos a partir da perspectiva de que o feminismo – assim como outros movimentos em cujo cerne estão a reivindicação de direitos, o desejo pela igualdade e o fim da discriminação (em vários níveis e instâncias) –, passou a fazer parte do contexto da criação teatral de inúmeros grupos e coletivos artísticos. Estes grupos e coletivos criaram espetáculos, intervenções e performances que tiveram como norteadores o desejo de levantar e trabalhar questões que são eminentemente políticas –

¹ Professor associado do Curso de Teatro / IARTE da UFU, ator e diretor teatral.

isto é, que questionam, deslocam e subvertem os discursos hegemônicos, notadamente aqueles calcados em uma heterocisnormatividade, na supremacia do homem, branco e heterossexual.



Figura 1. As rosas no jardim de Zula.

Fonte: Guto Muniz.

Cabe, inicialmente, esclarecer aqui o que entendemos como performances políticas. Ao se iniciar esta discussão, surge normalmente a pergunta: todo ato ou performance teatral é político? Se pensarmos que “político” é o que se refere aos “interesses públicos”, do conjunto da sociedade, talvez muitas dessas ações não o sejam, pois grande parte delas se destinariam a defender interesses “privados”, e não o bem-estar de todos os cidadãos e cidadãs da “polis”. Como pensar então o interesse público¹?

¹ Não iremos entrar aqui na discussão jurídica do conceito, onde frequentemente o público é sinônimo de oficial, de ligado ao estamento jurídico. Retomo aqui a ideia de Aristóteles na “Política”, que esta seria a ciência que busca o “bem comum”, ou seja, a melhoria e o bem-estar da sociedade (os cidadãos) como um todo, sobrepondo-se aos interesses individuais. Obviamente o conceito aristotélico de cidadãos, daqueles que tem direito pleno, é bem diferente do que possuímos hoje, superadas as ideias da servidão e da inferioridade como coisas naturais da espécie humana. De uma forma geral, o interesse público “é uma construção conceitual feita ao longo do tempo, que parte da compreensão de que o homem tem um pensamento individual e para abranger o coletivo esse pensamento deve ser transformado. É um redirecionamento dos interesses individuais que cumulados juntos ganham uma nova perspectiva.” Disponível em: <<https://victoriasantana.jusbrasil.com.br/artigos/1491553674/aula-5-o-que-e-interesse-publico>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2023. Essa transformação do pensamento e interesse individual em

Acreditamos que uma das chaves para abordar este interesse público, ou o viés político de uma manifestação artística, seria pensar o teatro e as performances como algo que ajuda o ser humano no seu processo de libertação e/ou de entendimento do seu lugar na história e na sociedade. Bernard Dort (2007) afirma que o teatro político hoje teria de ser aquele que, através da descrição do cotidiano, pudesse propiciar um acesso à história, baseando-se em um tipo de dramaturgia que, sem negar o “particular em proveito do social” (p. 378), revele sua interdependência. Dort postula um “teatro histórico e político no qual a ação cênica representaria simbolicamente a evolução social no seu conjunto, com personagens típicas encarnando as forças fundamentais da sociedade e os conflitos dramáticos que refletem os grandes conflitos deste mundo” (p. 395).

Trata-se, assim, de um teatro crítico, que busca escapar às amarras da ideologia – pensada aqui como a ideologia da classe dominante (como a define Marx) – e também uma preparação para a ação, como pensa Augusto Boal (1975). Ou ainda, na minha opinião, pode constituir-se em uma ação em si, com repercussões diretas no seu entorno. Pois este teatro, nascido no século XXI, produz e é produzido através de um método de criação que envolve seus participantes a partir de seus processos de vida, trazendo as marcas do teatro-documentário, buscando não só uma recusa da ficção – ou fugas e alternativas à criação pura e simples de um universo ficcional – mas a implicação de seus criadores nas várias etapas dos processos, especialmente na elaboração da dramaturgia. Este implicar-se produz transformações e ramifica-se para além do próprio fazer teatral, como no caso da conscientização dos integrantes e no seu eventual engajamento em causas e lutas sociais.

Estamos diante, portanto, de performances que, como dissemos acima, questionam, deslocam e subvertem os discursos hegemônicos, uma hegemonia criada a partir do patriarcado e de discursos e práticas sexistas e racistas. Direta ou indiretamente, buscam a transformação da sociedade, de suas instituições e costumes. São, portanto, políticas, mesmo que seus criadores não têm a preocupação ou o desejo de assumir-se enquanto tal.

função do coletivo é justamente o que define e caracteriza, aqui, esse bem-estar da sociedade e nos permitirá pensar o viés político.

2. Práticas Feministas

Antes de examinarmos os processos de criação da Zula Cia de Teatro, devemos deixar claro o que entendemos como feminismo aqui. Em “Breve História do Feminismo”, Carla Garcia (2011) define-o como:

a tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca da liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim (p. 13).

É, assim, por um lado um despertar, e, por outro, um organizar-se e agir. bell hooks (2014) lembra que o feminismo é uma ideologia em construção, sendo frequentemente pensado como uma teoria sobre a igualdade política, econômica e social entre os sexos. hooks cita Barbara Berg, para quem o feminismo pode ser pensado como um “amplo movimento que contempla várias fases da emancipação das mulheres”, sendo, para as mulheres, a “liberdade de decidir o seu próprio destino; a liberdade de determinar o seu papel sexual; liberdade da sociedade opressiva com restrições; liberdade de exprimir os seus pensamentos totalmente e convertê-los em ações” (p. 138). Conquanto reconheça a utilidade dessa definição expandida, hooks percebe-a como limitada, uma vez que centra seus esforços na emancipação individual, na luta pela igualdade social e na mulher como “ser autônomo”, sem que isso signifique a superação da sociedade sexista e da dominação masculina. Para ela, o feminismo

não é simplesmente a luta para acabar o chauvinismo masculino ou o movimento que assegura que as mulheres terão direitos iguais aos homens; é o compromisso em erradicar a ideologia da dominação que é permeável na cultura ocidental em vários níveis – sexo, raça e classe, para nomear alguns – e o compromisso em reorganizar a sociedade dos Estados Unidos [afirmação que deve ser estendida para diversos outros países e sociedades] para que o auto-desenvolvimento do povo possa ser precedente sobre o imperialismo, a expansão econômica e os desejos materiais (idem).

A busca por uma sociedade que supere as desigualdades, a ideologia de dominação, a violência e a discriminação marcam muitas das produções feitas por mulheres no Brasil, e caracteriza também os processos da Zula (em especial o “Banho de Sol”)².

² Muitas dessas produções devem ser analisadas à sombra do conceito de “interseccionalidade”, como lembra Djamila Ribeiro (2019), o termo “define um posicionamento do feminismo negro frente às opressões da nossa sociedade cisheteropatriarcal branca e de base europeia, desfazendo a ideia de um feminismo global e hegemônico como voz única” (p. 11). Não iremos abordar aqui as questões relativas ao feminismo

Creemos ser frutífero aqui cruzar a definição de feminismo com o conceito de Empoderamento, pensado aqui como o processo (coletivo) de ganhar liberdade de se poder fazer o que se quer ou controlar o que acontece com você. Da mesma forma como Paulo Freire não acreditava na autolibertação, postulando que a libertação é um ato social, o empoderamento também não pode ser pensado individualmente. Destaco aqui a definição trazida por Joice Berth (2019) no livro “Empoderamento (Feminismos Plurais)” da professora feminista norte-americana Nelly Stromquist:

O empoderamento consiste de quatro dimensões, cada uma igualmente importante, mas não suficiente por si própria, para levar as mulheres a atuarem em seu próprio benefício. São elas a dimensão cognitiva (visão crítica da realidade), psicológica (sentimento de autoestima), política (consciência das desigualdades de poder e a capacidade de se organizar e se mobilizar) e a econômica (capacidade de gerar renda independente) (p. 32).

Acreditamos que as performances artísticas atuam de forma clara nas 03 primeiras dimensões (cognitiva, psicológica e política) e apenas residualmente na 4ª (econômica). O processo de aprofundamento de uma visão crítica, de fortalecimento da autoestima, e do desenvolvimento da capacidade de organização e mobilização está presente em boa parte das performances políticas e permeia as práticas da Zula Cia de Teatro. Como pontuamos acima, por um lado, um despertar, por outro, organizar-se e agir. O despertar da consciência do lugar e do papel da mulher em nossa sociedade, (visão crítica da realidade), de suas dependências e possibilidades de independência (sentimento de autoestima), e dos processos que garantem sua submissão (consciência das desigualdades de poder), estão presentes nos trabalhos realizados pela Companhia.

3. Os processos da Zula

3.1. A constituição do grupo

A Zula Cia. de Teatro surgiu em 2010, em Belo Horizonte. Talita Braga e Andreia Quaresma, atrizes e fundadoras do grupo, compartilhavam o desejo de realizarem um trabalho autoral, e iniciaram uma pesquisa a partir do protagonismo feminino – histórias contadas por mulheres, narrativas e temas onde elas eram as protagonistas. Em vídeo falando do processo de criação de “As Rosas no Jardim de Zula (disponível em

negro, uma vez que a Zula é constituída por atrizes brancas, mesmo que em seus espetáculos haja questões relativas às mulheres negras.

<https://www.youtube.com/watch?v=8t8fTPmFKJI>), Talita reitera o desejo que deu origem ao grupo, de falar sobre o feminino, sobre a mulher em cena, questões de violência contra a mulher, preconceitos, julgamentos, como a mãe/mulher se insere na sociedade. Nessa busca por filmes, literatura, dramaturgias, a vastidão do repertório encontrado levou a atriz a sugerir a história de sua mãe, Rosângela, que trazia e condensava vários aspectos encontrados nos filmes, textos e poesias pesquisados. Isso as levou à pesquisa em torno do depoimento autobiográfico e do teatro documentário³, que acabou sendo um dos eixos do trabalho da Companhia.

O depoimento autobiográfico caracteriza-se por “utilizar das memórias e das experiências pessoais do ator como matéria prima dramaturgica, colocando-as em cena na forma de relatos pessoais e autobiográficos” (Silva, 2013, p. 01), sendo que, dessa forma, é a própria pessoa do ator/atriz que é colocada em cena, assumindo assim a sua própria identidade. Depoimentos, autobiográficos ou não, foram uma das linhas de atuação definidas pelo grupo, que afirma em seu site que a “criação de dramaturgia original, investigação do uso da realidade no teatro, aprofundamento e sofisticação do uso de material documental em jogo com o material ficcional, pesquisa sobre o uso do épico no teatro”⁴, serviram como norteadores para as pesquisas desenvolvidas.

³ É importante ressaltar que o teatro documentário e a utilização de documentos reais fazem parte do processo de composição teatral pelo menos desde o início do século XX: “O documental, a apropriação de documentos, os depoimentos, os fatos da vida e do cotidiano constituem uma parcela significativa da produção teatral, seja enquanto texto, seja enquanto matéria para a construção da cena. Podemos identificar esta produção no teatro do diretor Erwin Piscator (1893-1966) e do dramaturgo Peter Weiss (1916-1982), e que ganha uma nova roupagem a partir dos processos de criação coletiva que se tornaram frequentes a partir dos anos 60 do século XX” (Silva, 2016, p. 67). A utilização de documentos, fotos, vídeos, depoimentos, ganhou força no Brasil desde a virada do milênio, a ponto de ter se tornado quase uma “febre” no início dos anos 10 deste século.

⁴ Informações do site da Companhia – zulaciadeteatro.com.br. Disponível em <<http://www.zulaciadeteatro.com.br/portfolio/cena-curta-as-rosas-no-jardim-de-zula/>>. Acesso em: 19 de outubro de 2022.



Figura 2. As rosas no jardim de Zula.

Fonte: Guto Muniz.

Diante da urgência e da necessidade de falarem de algo com o qual se identificassem, a decisão de escolher a história da mãe de uma das atrizes levou-as para um terreno desconhecido, onde ética e estética se confundiam, como veremos a seguir. A cena estreou no Galpão Cine Horto, criada para participar do Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, tendo Talita Braga e Andreia Quaresma no elenco e assinando a direção da cena, contando a história dessa mãe que, um dia “abandonou os três filhos e foi viver na rua por dois anos. Passou por todo o universo de drogas, prostituição e violências que a rua pode trazer”, como informa o site da Cia.

3.2. As Rosas no Jardim de Zula

Em 2012 a cena curta se torna um espetáculo, um mergulho “na história desta mulher e [que] desmistifica de uma forma poética e respeitosa a figura da “Mãe”, refletindo a condição do feminino e da mulher na sociedade atual” (in. <<http://www.zulaciadeteatro.com.br/portfolio/as-rosas-no-jardim-de-zula/>>).

Com direção de Cida Falabella e dramaturgia do grupo e da diretora, a companhia apoiou-se na pesquisa do teatro documentário e no trabalho dos cineastas Eduardo Coutinho e João Moreira Salles para seu processo de criação. Como parte deste estudo sobre o teatro documentário, a peça se utiliza de depoimentos (o da mãe da atriz Talita Braga), fotos (figura 2), cartas e ainda um vestido de casamento que pertenceu à mãe de Rosângela (cf. figura 1), a Zula que dá nome à companhia teatral. Como consta do site,

A matéria prima para a construção do espetáculo foi uma vídeo-entrevista de 3 horas de depoimentos, onde Rosângela fala de suas experiências enquanto viveu nas ruas e se prostituiu, suas motivações, afetos e desafetos, sua postura de mãe que abandona e de mulher que vai em busca de seus desejos. Além do vídeo, o espetáculo construiu sua dramaturgia através de outros documentos desta história, como cartas, fotografias e o vestido de casamento da mãe de Rosângela (in <<http://www.zulaciadeteatro.com.br/portfolio/as-rosas-no-jardim-de-zula/>>).

No vídeo falando sobre o processo, Talita explica que na passagem da cena curta para o espetáculo, a diretora, Cida Falabela, agiu abrindo a história “como os gomos de uma fruta” e incorporando a história da outra atriz, Andreia Quaresma, e sua mãe, de Talita como atriz e sua relação com a mãe, que não era assumida na cena curta.

Em entrevista concedida a mim em outubro de 2022, Talita Braga reitera como, em todos os trabalhos da Zula, as questões levantadas durante o processo de criação ultrapassam o estético e o artístico e abarcam muitos aspectos sociais e relacionais, abrangendo muitas pessoas que não são do meio teatral. Assim, o trabalho implica claramente o campo ético, uma vez que, muitas vezes, as pessoas envolvidas não têm a noção do alcance que o teatro pode ter. No caso de “As rosas...”, adentravam o campo familiar e as possíveis repercussões que aquela história poderia trazer para as pessoas envolvidas (“Era uma história que doía em muita gente. Tinha que ter muito cuidado”, comenta ela no vídeo de compartilhamento do processo de criação de “As rosas...”). Havia o cuidado de não ferir as pessoas, pessoas que não haviam escolhido estar no palco, contar e expor a sua história. Por mais que houvesse liberdades poéticas, ironias e metáforas, havia a possibilidade de alguém se sentir atingido e ferido pela história.



Figura 3. As rosas no jardim de Zula.

Fonte: Guto Muniz.

A atriz destaca ainda a dificuldade, enquanto filha, de se posicionar e se distanciar do material (especialmente a entrevista que sua mãe concedera para a construção da cena/espetáculo), até chegar ao recorte escolhido: o da força da mulher, da transformação da mãe que saiu de casa, viveu nas ruas, se prostituiu, mas conseguiu sair daquilo e

retomar a sua vida, dos julgamentos que a sociedade tem ao olhar para a atitude de uma mulher que abandona os filhos (in <<https://www.youtube.com/watch?v=8t8fTPmFKJI>>).

Neste momento da trajetória da Zula, ainda não havia a consciência de uma prática feminista, mas sim, como discutiremos adiante, o desejo de se afetar na prática, de colocarem em cena questões urgentes para elas. A necessidade de desconstruir preconceitos, de trazer um olhar feminino para histórias onde a mulher é julgada e marginalizada, imprime em “As rosas...” esse olhar feminista antes mesmo de se saber e se compreender feminista. Olhar de mulheres que desejam experienciar e promover experiências em torno de situações e vivências de mulheres próximas a elas, que as cercavam.

3.3. Mamá

Ao debruçar-se sobre a história de uma mãe que deixa o seu lar e toma o caminho das ruas e da prostituição, o julgamento da sociedade sobre ela, que a tacha, para sempre, como “a mãe que abandonou os filhos”, as integrantes da Zula sentiram não só a amplidão do tema “maternidade”, mas o desejo de ouvir outras histórias “à Margem”, de outras mulheres que também tivessem sido marginalizadas⁵. A própria repercussão de “As rosas...”, das mulheres e amigas com as quais conversavam após as apresentações, motivou-as a seguirem aprofundando o tema.

“Mamá” surge como um espaço para se colocar os conflitos, os “nós”, dificuldades e enfrentamentos em relação à maternidade. A estratégia para recolher as histórias foi: a realização de 03 oficinas (o *workshop* “Mãe-Mulher, com 03 dias de trabalho cada um) sobre a questão da maternidade em centros culturais periféricos de Belo Horizonte, nas quais foram colhidos depoimentos das participantes; uma campanha on-line para envio de emails e cartas sobre o tema; e um encontro com mulheres convidadas para falarem sobre a maternidade. No início de 2015 a companhia inicia a campanha “Madre”, para recolher essas histórias e, em dezembro, estreia o espetáculo com direção de Grace Passô e dramaturgia de Assis Benevenuto.

⁵ Também no vídeo de compartilhamento do processo de criação de “Mamá”, Talita Braga, afirma que este surgiu como uma “continuidade a esta pesquisa, do universo feminino, da relação mãe e filha”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SAZ2YeUYzsw>>. Acesso em: 20 de outubro de 2022.

Como declarou Talita Braga na entrevista concedida, em Mamá, sem saber, “já era feminista”. Havia mais a preocupação de colocar, em cena, uma vivência, trazer um olhar mais humano e menos preconceituoso para questões onde a mulher era julgada e marginalizada, sendo oprimida e colocada à margem. A partir dessas vivências pessoais, do contato com o material trazido por outras mulheres, surgia a necessidade de desconstruir a visão e os julgamentos sobre o lugar que por elas ocupado. Enquanto artistas e mulheres, havia a preocupação de como expressar cenicamente estas histórias, buscando sobretudo maneiras de afetar o outro, através do afeto.



Figura 4. Mamá.

Fonte: Guto Muniz.

A dramaturgia de Assis Benevenuto apropria-se do material coletado reelaborando-o, mesclando o real ao ficcional. A cenas baseadas em depoimentos de pessoas (como a cena sobre depressão pós-parto), sucediam-se outras criadas pelo dramaturgo (cena sobre a visita de uma mãe ao filho preso) e as surgidas das histórias das atrizes (como a cena onde Andreia Quaresma falar sobre o cuidar, criada especialmente para a versão *on-line* do espetáculo em 2021, durante a pandemia de Covid). A própria trilha sonora do espetácu-

lo era uma compilação de áudios das vozes das mulheres que contribuíram com suas falas e depoimentos para o espetáculo, feita por André Veloso, também responsável pela captação e edição dos vídeos usados nos trabalhos da Zula. Era “a forma que agente encontrou para que essas vozes todas, ocupassem o espaço do teatro e estivessem conosco no palco” (in <<https://www.youtube.com/watch?v=SAZ2YeUYzsw>>).

Talita destaca a “roda de conversa” que realizou com amigas para tratar do tema, ressaltando a entrega e confiança profunda das mulheres que participaram dessa conversa, no desejo de “fazer contribuir para a construção de um trabalho verdadeiro”. Este aspecto da sororidade, da empatia e do pacto, da mão estendida em direção à outra, se tornará ainda mais patente durante o processo de “Banho de Sol”. Dessa conversa, Talita observa ainda a dificuldade e a necessidade de se expor, de contar essas histórias para que outras mulheres (e homens também), pudessem ouvir:

São histórias que eu sei que para muitas não foi fácil dividir aquilo conosco, mas, querendo somar na construção desse trabalho que pudesse ser libertador e transformador para muitas outras mulheres que fossem entrar em contato com essa obra. E são histórias de depressão pós-parto, de mãe de filho que suicidou, da dificuldade do amor entre a mãe e a filha, da necessidade de romper o laço com a mãe para que a vida pudesse fluir... Então foram depoimentos muito humanos, muito profundos, fortes, e libertadores, porque falar sobre isso, refletir sobre isso, e incluir isso nessa vivência materna, é libertador (in <<https://www.youtube.com/watch?v=SAZ2YeUYzsw>>).

3.4. Banho de Sol

“Banho de Sol” nasce de um projeto de arte-educação realizado pela Zula Cia de Teatro, o “A arte como possibilidade de liberdade”, desenvolvido em um presídio feminino. Como informa o site “O que motivou a criação do projeto foi a seguinte pergunta: pode a arte possibilitar momentos de liberdade para mulheres em situação de cárcere?” (in <<http://www.zulaciadeteatro.com.br/portfolio/banho-de-sol/>>. Acesso em 22/10/2022). O projeto foi desenvolvido em um ano, durante o qual Gláucia Vandeveld, Kelly Crifer, Mariana Maioline e Talita Braga ministraram aulas de teatro para 30 mulheres em situação de privação de liberdade. O projeto partiu de uma pergunta feita por Talita Braga ao final de um curso de arte-educação ministrado por Gláucia Vandeveld e Mariana Maioline no Glapão Cine-Horto, em 2016: pode a arte possibilitar momentos de liberdade para mulheres em situação de cárcere?

Em setembro de 2016 a Zula iniciou as oficinas de Iniciação Teatral no presídio feminino, sob a supervisão de Glaucia Vandeveld. As aulas foram retomadas em 2017, durando até o mês de setembro, sendo que as 04 artistas-pedagogas que atuaram em “Banho de sol” elaboravam as aulas e se revezavam na condução das mesmas. Uma aula-espetáculo foi realizada dentro do presídio (uma cena-curta intitulada justamente Banho de sol), apenas com a presença das pessoas envolvidas no projeto, do Ministério Público, e funcionários do próprio presídio, incluindo educadores, assistentes sociais, psicólogos, etc. Após essa apresentação o projeto sofreu uma descontinuidade, não por vontade das artistas, mas por decisão da direção do complexo penitenciário (que argumentou que haveriam outros projetos para ocorrer com aquelas mulheres).

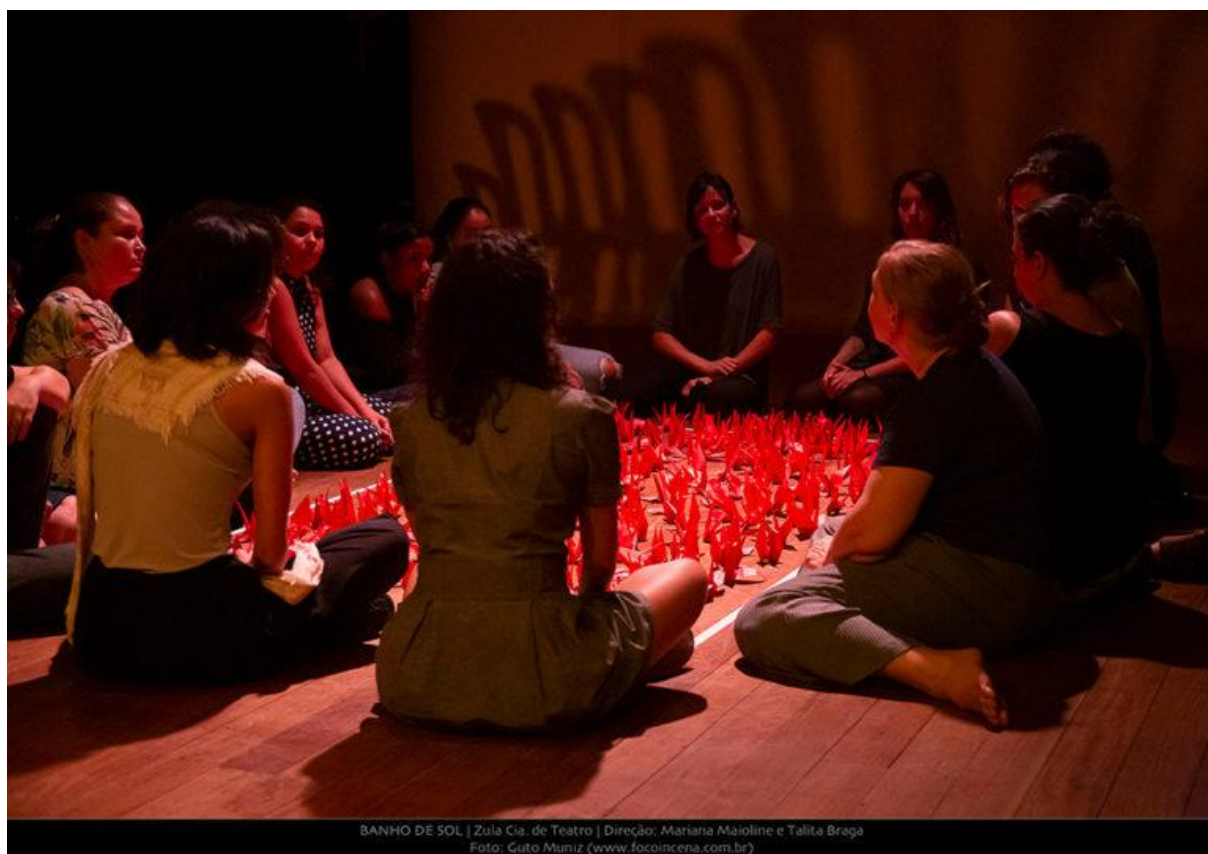


Figura 5. Banho de Sol.

Fonte: Guto Muniz.

Após o encerramento do projeto, e diante da impossibilidade de convidar as reclusas para se apresentarem novamente⁶, as professoras participantes se viram com a urgência

⁶ Foi sugerido pelas professoras à direção apresentações em outros complexos penitenciários, dentro do próprio presídio, apresentações em dias de festa ou de visita, mas todas as propostas foram rechaçadas.

de compartilhar as histórias a que tiveram acesso e a experiência que vivenciaram com outras pessoas⁷. O pedido vindo das próprias mulheres reclusas, de “fazer uma peça contando a vida delas lá fora” (como disse Talita Braga na entrevista), fazer as vozes delas e o encontro que tiveram ecoarem impeliu as artistas a buscarem uma forma cênica para a experiência vivida.

Foi um ano de trabalho até que se chegasse à forma da aula-espetáculo (cf. figuras 05 e 06) e a estreia do espetáculo, em março de 2019. As 04 artistas se perguntaram como poderiam dar forma à vivência do que ocorrera durante aquele período de aulas (02 horas semanais no período de banho de sol das reclusas), sendo as 04 mulheres brancas de classe média vindas de uma realidade bem distante da quase totalidade daquelas que estavam em privação de liberdade. Porém, a consciência e a responsabilidade diante do tema, e a riqueza do material que tinham – cartas, depoimentos (os “para-casa” que elas pediam às mulheres para fazer de uma semana para outra) – que de certa forma era fácil chegar à forma.

Havia a preocupação com o lugar de fala que elas ocupavam, e chegou-se a fazer tentativas de trazer mulheres que estavam em liberdade condicional para o processo, ministrando oficinas no Centro de Prevenção à Criminalidade de Minas Gerais e trabalhando com egressas do sistema penitenciário. Na impossibilidade de ter as mulheres em privação de liberdade ocupando a cena, as professoras-artistas, do lugar que ocuparam naquele processo, se colocaram para relatar a experiência que tiveram, que as havia emocionado e transformado. O texto do site é esclarecedor, pontuando a relação do corpo e das vozes das professoras como ponte para fazer a ligação da realidade das mulheres reclusas com o restante da sociedade, representada pela plateia presente ao teatro:

Os corpos e vozes das professoras serão a ponte para trazer para a sociedade toda a discussão vivenciada por elas dentro do presídio. O mote dramático do espetáculo é a forma como o público é convidado a exercitar a empatia e alteridade. É um espetáculo aula, uma vivência. Mediadas pelo jogo teatral, as experiências e reflexões vividas pelas professoras de teatro dentro do complexo, vão sendo divididas e construídas com o apoio de algumas mulheres da plateia (in <<http://www.zulaciadeteatro.com.br/portfolio/banho-de-sol/>>).

⁷ O texto do site pontua esta questão: “Acontece que a realidade vivenciada pelas professoras/mulheres/artistas de teatro foi tão intensa, que as provocou a criar uma obra artística, para que esta vivência pudesse ecoar para além dos muros da penitenciária” (in <<http://www.zulaciadeteatro.com.br/portfolio/banho-de-sol/>>). Na entrevista concedida, Talita Braga esclarece que “estar lá presente, olhar no olho dessas mulheres, saber o nome, as histórias delas”, descortinava um outro mundo, trazia uma condição bem diversa daquela veiculada pelos meios de comunicação e as notícias de jornal, e era necessário levar essa realidade para outros públicos.

“Banho de Sol”, se não fecha um ciclo, representa para a Zula a tomada de consciência da sua ação artística como uma prática feminista, de mulheres implicadas social e politicamente. A consciência do feminismo.



BANHO DE SOL | Zula Cia. de Teatro | Direção: Mariana Maioline e Talita Braga
Foto: Guto Muniz (www.focoincena.com.br)

Figura 6. Banho de sol.

Fonte: Guto Muniz.

4. O feminismo em perspectiva e as novas formas políticas no teatro do século XXI

Encontramos na trajetória da Zula Cia de Teatro um engajamento que se reflete mais em uma prática que no estudo teórico do feminismo. Ser feminista sem a consciência de sê-lo, ter uma prática feminista sem a preocupação com a teoria que o define, não é nem um pouco paradoxal. Como disse Talita Braga na entrevista concedida, as integrantes do grupo eram feministas, “da prática, da lida, do dia-a-dia”, “pelo viés do afeto”, pela busca em afetar outras pessoas, “e de como transformar o olhar e colocar uma lupa nessas questões, pela arte”.

Cecília Sardenberg e Ana Alice Costa (2008) nos lembram que uma das principais características do movimento feminista contemporâneo é justamente ser “um movimento social que não apenas renasce, mas também cria estratégias de luta – sua *práxis* política – a partir da troca de experiência e vivência das mulheres, e de sua reflexão coletiva” (p. 30). Essa ideia liga-se à percepção de que “O pessoal é político”, expressão e pensamento que se formam a partir dos grupos de conscientização feministas estadunidense nos anos 60 (cf. Sardenberg, 2018), e escancara o fato que a separação entre esfera pública e esfera privada é apenas aparente. Como afirmam Costa e Sardenberg (2008), as diferenças entre a esfera pública e as relações e interações na vida familiar, privada,

são apenas ilusórias, pois a dinâmica de poder existe nas duas esferas. As relações familiares, são também relações sociais e relações de poder entre sexos e gerações. As relações não são naturais, ou biologicamente determinadas. São construídas socialmente e, portanto, são historicamente determinadas (p. 30).

Percebemos nos processos da Zula Cia de Teatro, o quanto a decisão pelo político é algo que implica e está implicado na vida das/dos autoras/es criadoras/es. Há um envolvimento direto e pessoal com as questões levadas à cena. Os espetáculos são políticos por sua perspectiva de abordagem desses temas, não por uma prévia decisão das autoras em criar um espetáculo político. Eles são feministas por causa da maneira como se debruçam sobre esses temas.

A percepção da opção política frequentemente se dá a posteriori – é decorrente da ação, não pressuposto dela. Seja uma luta feminista, anti-machista, anti-racista, contra a violência ou segregação, muitas vezes a consciência e o estudo teórico não ocorre antes, mas decorre do envolvimento.

É um novo Teatro Político, e o documento e a narrativa auto-biográfica norteiam grande parte desse novo teatro. Ele não se sustenta em macro-narrativas, quase sempre abandona o universo ficcional (ou há um trânsito entre as esferas do real e da ficção) e a autoria normalmente é coletiva. A história das integrantes do grupo ou coletivo frequentemente é levada ou se reflete diretamente na cena. A experiência individual – diante do assédio, da violência, da discriminação – torna-se a cena.

Referências

AS ROSAS NO JARDIM DE ZULA. Disponível em: <<http://www.zulaciadeteatro.com.br/portfolio/as-rosas-no-jardim-de-zula/>>.

___ **COMPARTILHAMENTO DE PROCESSO.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8t8fTPmFKJI>>.

BANHO DE SOL. Disponível em: <<http://www.zulaciadeteatro.com.br/portfolio/banho-de-sol/>>.

___ **COMPARTILHAMENTO DE PROCESSO.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qMB0KR5hzA>>.

___ **COMPARTILHAMENTO DE PROCESSO.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SAZ2YeUYzsw>>.

BERTH, JOICE. **Empoderamento (Feminismos Plurais).** São Paulo: Pólen, 2019.

BOAL, AUGUSTO. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BRAGA, TALITA. Entrevista concedida ao autor em outubro de 2022.

COSTA, ANA ALICE ALCÂNTARA; SARDENBERG, CECÍLIA. “O feminismo no Brasil: Uma (breve) retrospectiva”. In COSTA, Ana Alice Alcântara e SARDENBERG, Cecília, org. **O Feminismo do Brasil: reflexões teóricas e perspectivas.** Salvador: UFBA / Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, 2008.

DORT, BERNARD. **O teatro e sua realidade.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

FREIRE, PAULO. **Educação como prática para a liberdade.** Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1967.

GARCIA, CARLA. **Breve história do feminismo.** São Paulo: Editora Claridade, 2011.

HOOKS, BELL. **Eu não sou uma mulher (Ain't I a woman? Black woman and feminism).** Tradução livre para a Plataforma Gueto, 2014.

MAMÃ. Disponível em: <<http://www.zulaciadeteatro.com.br/portfolio/mama/>>.

RIBEIRO, DJAMILA. “Apresentação”, in AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade (Feminismos Plurais).** São Paulo: Pólen, 2019.

SARDENBERG, CECÍLIA. “O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres”. In **Revista Inclusão Social**, v.11, n.2, 2018.

SILVA, DANIEL F S. “O ator e a distância de si mesmo”. In: **VIII Reunião Científica da**

Abrace, 2013, Belo Horizonte. Disponível em: <file:///C:/Users/coisd/Downloads/2853-Texto%20do%20artigo-8001-1-10-20180913.pdf>.

_____. “Dramaturgias do real e depoimento autobiográfico”. **Cadernos Literários**, v.24, p.65-72, 2016. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/9194>.

ZULA CIA DE TEATRO. Disponível em: <http://www.zulaciadeteatro.com.br/>.

ABESTANÇAS: PERFORMANCE E POBREZA EM SARAMAGO

Gisela Reis Biancalana¹

RESUMO

A arte contemporânea tem demonstrado uma maleabilidade expressiva pelo seu ímpeto expansivo. Aqui, essa característica se manifesta ao fundir-se com outros saberes, em especial, a pobreza como contexto socioeconômico e político, bem como ao desmembrar-se em configurações múltiplas. Assim, busca-se refletir, em especial, sobre uma pesquisa de criação coletiva em performance que, posteriormente tem absorvido essa atitude refratária primeiramente ao assumir uma segunda versão de si e agora encaminha-se para sua terceira forma. O objetivo do texto é mobilizar um pensamento sobre esse percurso de criação a fim de conectar as secreções oriundas desse contexto focado na pobreza em sua primeira forma performativa que foi capaz de migrar para a segunda e a terceira versões. O procedimento metodológico adotado para sustentar a reflexão proposta sobre o processo de criação está na consulta às escritas do autor dos textos utilizados, José Saramago; na experimentação corpóreo-vocal destes textos e de objetos trazidos ao laboratório de criação; no estudo sobre a pobreza; e nos diários de bordo que acompanham as práticas dos artistas envolvidos. O primeiro trabalho performativo intitulado *Abestanças*, foi apresentado em junho de 2022. Considera-se que a performance é manifestação pulsante instaurada pelo corpo que, por ser viva, assume aqui uma postura política questionadora, bem como tende a transformar-se absorvendo, ainda, o caráter amplificador da arte.

Palavras-Chave: Arte contemporânea; Performance; Transversalidade; Pobreza.

ABSTRACT

Contemporary art has shown expressive malleability by its expansive impetus. Here, this characteristic is manifested by merging with other knowledge, especially poverty as a socioeconomic and political context, as well as by dismembering itself in multiple configurations. Thus, it seeks to reflect, in particular, on a research of collective creation in performance that, later, has absorbed this refractory attitude first by assuming a second version of itself and now moves towards its third form. The aim of the text is to mobilize a thought about this path of creation in order to connect the secretions from this context focused on poverty in its first performative form that was able to migrate to the second and third versions. The methodological procedure adopted to support the proposed reflection on the creation process is in the consultation of the writings of the author of the texts used, José Saramago; in the corporeal-vocal experimentation of these texts and objects brought to the creation laboratory; in the study on poverty; and in the logbooks that accompany the practices of the artists involved. The first performative work entitled *Abestanças* was presented in June 2022. It is considered that performance is a pulsating manifestation established by the body that, being alive, assumes here a questioning political attitude, as well as tends to transform itself by absorbing, still, the amplifier character of art.

Keywords: Contemporary art; Performance; Transversality; Poverty.

A performance *Abestanças* foi elaborada pelo grupo de pesquisas Performances: arte e cultura, vinculado ao CNPQ e ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

¹ Professora da Universidade Federal de Santa Maria, Bacharelado em Artes Cênicas (1996-2014) e Bacharelado em Dança (2014-atual). Membro do PPGART (2010-atual). Mestre e Doutora em Artes (UNICAMP). Pós-doutorado na De Montfort University, UK. Líder do Grupo de Pesquisas Performances: arte e cultura, CNPQ. Coordenadora do Laboratório de Performance, Arte e Cultura (LAPARC). Organizadora dos livros *Discursos do Corpo na Arte I, II, III*.

(PPGART), da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). O grupo se insere no Laboratório de Pesquisa em Performance, arte e cultura (LAPARC) do Centro de Artes e Letras (CAL) e desenvolve estudos com foco em questões culturais desde 2010, especialmente aquelas submetidas a situações de desigualdades sociais. Soma-se a esse histórico, a participação do grupo em uma rede internacional de pesquisas que elabora e estuda processos de criação, coordenada pelo professor Dr. Gilberto Icle, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), desde 2013. Atualmente, a rede volta seu olhar para a pobreza, temática latente no mundo atual. Esse contexto inclui, ainda, um convite dirigido ao grupo, partido de professores do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da UFSM, para realizar uma Performance no Colóquio Internacional Brasil/Portugal intitulado *José Saramago 100 anos: o inventor de bússolas*. O evento teve o objetivo de comemorar o centenário do escritor português José Saramago. O contexto apontado aglutinou os três pontos supracitados e fez emergir, então, a pergunta motriz do processo criador da Performance *Abestaças*: como manter o foco investigativo sociocultural do grupo atravessado pelas inquietações sobre a pobreza incluindo escritos de José Saramago?

Sendo assim, esta reflexão escrita pretende debruçar-se sobre os três pontos gatilhos do processo, bem como mencionar as metamorfoses que o trabalho vem apresentando desde *Abestaças*. Para tal, o texto aborda, inicialmente, a inclinação sociocultural do grupo para a elaboração de Performances, prática focal do LAPARC trazendo, principalmente, Carlson (2010) para definir as escolhas poéticas do grupo em relação à prática da Performance Arte. Em seguida, Rancière (2014) sustenta as opções políticas do grupo na arte. No que tange à abordagem de pobreza aqui adotada, o estudo se respalda em Sen (2000). Após a discussão amparada nos aportes teóricos escolhidos, o texto recai sobre o processo criador dedicando-se, especialmente, à realização de *Abestaças*, mas, mostra também, os encaminhamentos iniciais que vêm se expandindo.

A finalização do doutoramento da autora e coordenadora do grupo de pesquisas marcou sua entrada no PPGART e o início de suas pesquisas e orientações de mestrado em 2010 e doutorado no ano de 2019. Estas pesquisas são amparadas pelas relações entre arte e cultura tanto no que se refere aos entrelaçamentos transversais com manifestações socioculturais tais como festas populares, danças e religiosidades, bem como com questões sociopolíticas tais como gênero, sexualidade, raça, etnias, ecologia. A graduação

em dança e a experiência como docente no teatro, assentadas sobre os estudos da Performance e pela Performance Arte, direcionaram as escolhas prático-teóricas que delineiam o fazer do LAPARC. Assim, a prática da Performance Arte, também justifica a atuação em um PPG de artes visuais. Portanto, todas as realizações do grupo são focadas no saber-fazer Performance Arte.

Sem adentrar profundamente nos diversos discursos sobre definição de Performance, longamente esmiuçados por diversos autores, há um consenso sobre sua complexidade e amplitude na arte contemporânea. Portanto, não se trata aqui de refazer esse percurso teórico tão bem feito pelas publicações específicas, mas de definir a abordagem recorrentemente adotada pelo LAPARC. De acordo com Carlson (2010, p. 116), o termo Performance tem inúmeros desdobramentos e, mesmo no âmago de algumas de suas especificidades, a sua amplitude é sempre percebida. O autor traz uma semente do entendimento atual sobre o conceito de Performance em Duchamp quando o artista destaca a seleção de material e experiência pessoal dos artistas para consideração estética ao invés da realização de obras com base em matérias-primas conhecidas para posterior exibição do objeto resultante do trabalho artístico. Diversos artistas imersos neste novo saber-fazer ancorado na arte conceitual também começam a chamar atenção para o processo de criação. A partir destas ideias já em curso desde Duchamp, alguns artistas trouxeram estas perspectivas para as artes corporais descolando-se do termo arte conceitual e desdobrando-se em termos como *Body Art* e *Performance Art*, entre outros, ainda nos anos 70, especialmente nos EUA.

O que havia em comum nesses trabalhos era o protagonismo do corpo presente compartilhando uma ação real na negação de um cenário, questionando a submissão ao espaço físico convencional como teatros e museus; escapando de uma dramaturgia linear-causal; eliminando a psicologização do performer, entre outras. Por emergir em meio à prática de artistas diversos como visuais, cênicos, entre tantos, nas artes visuais, a Performance Arte é apontada como uma de suas linguagens ou gêneros. Em seu surgimento nas artes visuais dos anos setenta, Carlson coloca que

artistas e críticos lutavam para definir o novo gênero de performance, e traçar limites dos quais os artistas individuais, como era de se esperar, estavam sempre escapando, o teatro foi o “outro” mais comum contra o qual a nova arte poderia ser definida (CARLSON, 2010, p.119).

A partir dos anos oitenta, a Performance tornou-se uma manifestação artística amplamente praticada nas artes, de modo geral, mas ainda carente de um escopo teórico que a definisse. Aos poucos, ainda nessa década, ela foi sendo compreendida como

obra de um único artista, frequentemente usando material da vida cotidiana e raramente fazendo papel de um personagem convencional, enfatizando as atividades do corpo no tempo e no espaço, em algumas vezes enquadrando o comportamento natural, noutras vezes expondo as habilidades físicas virtuosísticas ou as exigências físicas extremamente desgastantes, e se voltando gradualmente em direção a explorações autobiográficas.” (CARLSON, 2010, p. 120).

Muitas discussões posteriores foram redefinindo o conceito que não se fixa devido sua intensa maleabilidade escapando sorrateiramente dos rótulos convencionais, especialmente aqueles oriundos da cultura eurocêntrica herdados pelos processos de colonização das Américas. No LAPARC entendemos que a Performance Arte é uma manifestação artística tão ampla, diversa e complexa que seria muito difícil encerrá-la em uma linguagem ou gênero visto que ela surgiu justamente na contramão das linguagens compartimentadas. No entanto, é possível compreender um consenso quando ela é percebida, geralmente, como corpo(s)-ação em estado de arte, seja presencial ou em ambientes virtuais, ao vivo ou em vídeo ou foto, mostrando, também aqui, sua amplitude, tal como discute Melin (2008). Segundo a autora, uma das “características presentes tanto nesses vídeos quanto nessas fotografias é o aspecto performativo que eles engendram, através das ações empreendidas pelo artista diante da câmera, instaurando seu próprio corpo como matéria artística” (MELIN, 2008, p. 49).

Quanto ao termo Arte da Performance ou Performance Arte, existem discussões não consensuais que revelam, ainda, mais um espaço de debate sobre sua terminologia. Diversos artistas já buscam outros termos para a prática do corpo em ação na arte como, por exemplo, Fuleragem (Medeiros, 2020). Isso também demonstra, inclusive, sua amplitude taxonômica. No LAPARC optamos pelo uso do termo Performance Arte compreendendo-o como nome desta manifestação artística, não como tradução do inglês que seria Arte da Performance.

Ao apontar a amplitude da Performance, no LAPARC são trabalhadas questões socioculturais que instigam e inquietam os artistas participantes. Foram muitos os focos de estudo e produção de Performance. Nos últimos anos as questões de gênero foram o centro dos trabalhos praticados. Atualmente, o grupo se debruça sobre a pobreza, porém continua

ancorado em sua abordagem política beirando o ativismo. Para Carlson, nos anos noventa a Performance já adentrou no vocabulário cultural e tem orientado muitas de suas atividades para questões de cunho político sendo um veículo para abordar situações socioculturais via engajamento político dos artistas. O performer e diretor americano John Malpede (2023) é um exemplo, entre outros, na abordagem da pobreza em Performance.

A inclinação política do LAPARC enquadra-se nessa perspectiva de trabalhar a Performance. Não se trata de afirmar que toda arte deva ter este olhar político para o mundo, mas apenas de explicitar qual o tipo de trabalho é desenvolvido no grupo. De qualquer maneira, para Rancière (2014), arte e política estão estreitamente conectadas. De acordo com o autor, a “arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios” (RANCIÈRE, 2014, p.52). Desse modo, o LAPARC busca, em grande parte de seus trabalhos, alcançar as ruas e abrir uma fenda no espaço-tempo cotidiano, para instaurar sua arte, geralmente assumindo um tom de intervenção performativa urbana questionadora. Esse tipo de proposta entende que:

Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem como o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política (RANCIÈRE, 2010, p.46).

A arte contemporânea, desde suas primeiras manifestações em meados do século XX, em algumas de suas vertentes não se esquivou de tocar profundamente as questões sociais e políticas que atravessam incisivamente a existência humana. Entre tantas, os direitos humanos têm sido cada vez mais impactados pelos atentos olhares artísticos. Neste contexto, ainda pandêmico, mas em um momento de afrouxamento do dolorido isolamento social, faz-se necessário reaprender o contato, a partilha, especialmente, novos modos de ser-estar-agir-pensar no mundo interpelado pelas ressonâncias dos desafios que se apresentam.

A performance é um dos modos de se fazer arte que se alimenta do contato interpessoal. O momento pandêmico proporcionou a experimentação das relações virtuais nas quais multiplicaram-se as performances ao vivo *online*, a videoperformance, entre tantas possibilidades já existentes e outras lançadas. No entanto, o desejo da presença continuou latente a espera de oportunidades de contato real convivendo com tantas outras

possibilidades. O amputamento temporal dessa relação presencial do corpo vivo, pulsante e a recente possibilidade de sua retomada vem nutrindo os desejos de partilha adormecidos. Assim, o desejo da presença, aliado às lutas sociais supracitadas e a devastadora realidade econômica, especialmente nos países pobres ou em desenvolvimento como o Brasil, somaram-se para desabrochar em contexto artístico.

Tanto pelas perspectivas macroscópicas quanto pelas perspectivas das micropolíticas, a sobrevivência avançou para o primeiro plano da existência humana em diversos locais do planeta, por longos meses de espera da almejada normalidade. Do ponto de vista econômico, não são poucos os problemas enfrentados, em especial, pelos grupos mais carentes. A pobreza, já devoradora antes do Coronavírus19, se intensificou de modo alarmante reverberando impiedosamente sobre muitos indivíduos e grupos sociais. No Brasil, trabalhadores e trabalhadoras, assim como inúmeras pessoas ficaram desempregadas e outras já se encontravam em dificuldades devido à escassez gerada pela política adotada no país nos últimos anos que parece interessada em favorecer os abastados. O desemprego, as falências, as dívidas, a inflação galopante, enfim, o desmonte da economia brasileira com efeito direto na cultura, na educação e na saúde tem atacado ferozmente aqueles que mais precisam de uma ajuda que não chegava nunca. Um claro e atual exemplo disso são os povos indígenas Yanomami na Amazônia, que têm sofrido com fome, desnutrição e doenças que vêm matando tristemente sua população, em especial, as crianças e idosos que mais carecem de auxílio.

Ao pensar nisso e em tantas outras situações em curso no Brasil e nos países mais carentes, as pesquisas desenvolvidas no LAPARC voltaram-se para pobreza em sintonia com as propostas da rede internacional de pesquisas. Assim, aqui, a arte e o contexto sociocultural se entrelaçam evocando sua transversalidade intrínseca materializada na ação política com foco na pobreza. A rede é formada por professores, estudantes e pesquisadores do Brasil, Portugal, França, Argentina, México. Coordenados pelo Professor Doutor Gilberto Icle, da UFRGS, a rede está unida há cerca de 10 anos com foco nas artes corporais, especialmente o teatro, a dança, as performatividades e as manifestações artísticas populares.

O entendimento de pobreza aqui aplicado tem como principal referência o economista e filósofo indiano, Amartya Sen (2000, p. 109-134). Para o autor, em seu discurso, a pobreza é tratada mais como carência de potencialidades do que como carência

de rendimentos. Mesmo com rendimentos, quando eles são insuficientes, essa condição pode preludiar uma vida em situação de pobreza. Assim, mesmo com algum rendimento, interessa debater a relação entre rendimentos e potencialidades que possam reduzir as desigualdades geradoras de privações. Sem políticas públicas de redução dessas desigualdades, a imobilidade econômica congela as potencialidades e produz um efeito retumbante de empobrecimento. Nas sociedades capitalistas, o rendimento alavanca potencialidades cruciais para atravessar o estado de pobreza uma vez que possibilitam educação e saúde dignas, liberdades, assim como uma qualidade de vida que reverberem na habilidade para obtenção de rendimentos superadores da pobreza. Segundo o autor, as desigualdades deterioram a coesão social. A carência, ou pior, a ausência de rendimentos dignos ecoa outros problemas sociais como transtornos psicológicos, motivação, autoestima, com efeito na vida familiar e social como um todo chegando, muitas vezes, à exclusão. Não se pode deixar de mencionar atravessamentos de raça, etnia, gênero, entre outros, que contribuem para o agravamento destas situações. Sem rendimentos dignos, cristalizam-se quaisquer possibilidades de mobilidade e limitam-se as tentativas básicas de superação. O debate sobre desigualdades e valorização de rendimentos visa contribuir com a possibilidade de fluidez das potencialidades e deve incluir as esferas públicas e suas políticas no exercício da democracia orientada para as liberdades de participação social. Desse modo, o autor supracitado contribui no modo como vem se entendendo a pobreza neste trabalho, a saber como impossibilidade de se desenvolver potencialidades superadoras.

Na busca por desenvolver um trabalho em Performance sustentados por esta perspectiva de pobreza, escolhemos Saramago para dar voz ao trabalho. Assim como o LAPARC faz sua arte pela via da Performance, Saramago buscava fazer sua crítica social pela literatura. Os desejos e interesses levantados atualmente pelo grupo e os escritos de Saramago amalgamaram-se na criação de *Abestaças*. As obras maduras de José Saramago refletem sua vigilância sobre desigualdades nas sociedades contemporâneas. Esta característica, como salientado anteriormente, vem ao encontro de estudos desenvolvidos pelo grupo. Saramago, recorrentemente, atenta para as adversidades provocadas pela intensificação das desigualdades econômicas do sistema capitalista com efeito devastador no planeta levando a pobreza a níveis alarmantes, em especial, nos países menos desenvolvidos. Os textos do autor trazem a linguagem oral gerando ambigui-

dades em que diálogos se confundem com partes narrativas sem pontuação transpirando liberdade, fluidez e contaminando os artistas no exercício performativo. Os diálogos das personagens se confundem com outras partes narrativas dos textos sem dois pontos e travessão, por exemplo. O morador de rua, a fome, a ganância cumulativa hierarquizada são os principais elementos destacados unindo as questões socioculturais e políticas com o olhar voltado para a pobreza.

O procedimento metodológico da prática criadora partiu da escolha dos textos desse autor, da experimentação corpóreo-vocal dos trechos selecionados, da construção de matrizes corporais delineadoras de pequenas partituras que foram agrupadas pelo grupo. Nesse primeiro momento, a escolha das obras literárias foi previamente selecionada pela Coordenadora do LAPARC e autora deste texto. Com base, primeiramente, no foco sociocultural e político do grupo sustentado pela escolha da pobreza como olhar a ser desenvolvido para este momento, foi pedido aos professores do PPGL que eles enviassem, ao grupo, pequenos recortes de textos destas obras que remetessem à pobreza baseados no perfil do autor. Em posse destes recortes de textos, então, foi feita essa primeira seleção posteriormente, mostrada aos membros do grupo. Cada membro, por sua vez, escolheu um trecho a partir de leituras ininterruptas gerando os primeiros pontos de identificação com as cinco artistas criadoras².

As experimentações vocais com os trechos de textos escolhidos iniciaram pela via do improviso sonoro não apenas por despertarem interesse de conteúdo, mas por atravessarem o corpo trazendo possibilidades de materialização corporal no jogo com objetos previamente trazidos ao ateliê de criação. Vale atentar, aqui, que foram trazidos ao laboratório de criação, alguns objetos mais ou menos aleatórios. Eram objetos que, de alguma maneira remetiam à pobreza tais como pratos e talheres vazios, ou com pedras que vieram a lembrar a metáfora da sopa de pedra; peças associadas a riqueza para fazer contraposições como colares de pérolas, gravatas, maletas de dinheiro; dinheiro falso usado em jogos de tabuleiro como o do *banco imobiliário*; caixas grandes de papelão desmontadas que lembram as camas de muitos moradores de rua; um carrinho de supermercado como ícone do consumismo; entre outros. A experimentação corpóreo-vocal somou-se à experimentação com os objetos.

² Gisela Reis Biancalana (coordenadora-performer), Cristine Carvalho Nunes, Luana Furtado Cairrão, Sadiana-Luz Frota, Giovana Moura Domingos (performers-criadoras, estudantes de IC, mestrandas e doutorandas, membros do LAPARC).

Quando as experimentações vocais começaram via improviso ficou claro que os objetos foram destacados dos próprios textos como se escapassem deles. As vocalizações encontradas dos trechos previamente selecionados, associadas aos objetos disponibilizados, foram tomando forma até chegarem a Performance *Abestaças*. Assim, *Abestaças* corporifica ações performativas oriundas destes textos e atravessadas por ambientações que remetem a pobreza, o morador de rua, a fome, a ganância cumulativa de capital e território, os poderes e as posições hierarquizadas que são os principais elementos destacados e atualizados no trabalho em laboratório. A Performance coletiva foi costurada de modo colaborativo, pois cada um foi sugerindo a ordem de aparição de cada cena individual, bem como os encontros possíveis entre uma cena e outra. Cada fragmento individual compõe um todo no qual, algumas vezes uma cena se mescla a outra. Vale destacar que, desde esse momento, já se percebia que cada cena poderia, ainda, ser apresentada sozinha.

Foram realizados um total de três encontros. O primeiro foi dedicado ao conhecimento dos textos, seleção dos trechos a serem trabalhados e vocalização para escolha de cada membro do grupo. O segundo encontro foi marcado pela experimentação inicial com objetos trazidos ao encontro de possibilidades de ação. Esta etapa descrita acima foi, ainda, superficial, pois buscava travar um primeiro contato com a proposta. Por outro lado, ela foi fundamental, pois esclareceu significativamente a contribuição de cada um de modo que já foi possível delinear um possível roteiro com sete cenas: introdução à pobreza; moradores de rua; fome; dinheiro e ganância; apelação da miséria; dominação e latifúndio; e reflexão final. A partir de então, cada performer comprometeu-se a trabalhar sua parte separadamente a partir daquilo que mais tocou no improviso vocal e com os objetos. Cada um deveria fazer anotações em seus diários de bordo na condução de suas atuações individuais. Com desenvoltura e disponibilidades diferentes, cada um trouxe um material possível de ser agrupado. Havia, na primeira proposta de roteiro, já uma abertura para outras possibilidades de roteirização.

O primeiro roteiro da Performance *Abestaças* evocou, então, uma leitura performativa contemporânea dos recortes de textos emblemáticos do escritor português José Saramago. Esses recortes de textos foram revisados e sofreram pequenas adaptações para adequarem-se à Performance proposta. De modo amplo, as obras selecionadas de Saramago refletiram seu olhar crítico sobre as desigualdades socioeconômicas.

micas das sociedades contemporâneas, mesmo tendo sido escritas há muito tempo. Os recortes adaptados pertencem às obras *Ensaio sobre a Cegueira*, *A Jangada de Pedra*, *Memorial do Convento* e *Levantado do Chão*. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, Saramago escreve sobre uma torturante epidemia de cegueira branca que toca nas feridas expostas pelas sociedades consumistas colapsadas, fruto e vítima da hegemonia capitalista. Em *Jangada de Pedra*, o autor questiona a posição sociopolítica da península Ibérica em relação à Europa. Portugal e Espanha, principalmente o primeiro país, são costumeiramente apontados como o lado pobre da comunidade europeia. *Levantado do chão*, por sua vez, recai pontualmente sobre a pobreza e a ressonância das privações sucumbidas. Finalmente, *Memorial do Convento*, escancara as diferenças entre classes socioeconômicas opondo a soberba e fútil aristocracia endinheirada com os trabalhadores do povo e, ainda, desmascara o modo como a igreja se coloca a serviço das classes abastadas.

A Performance coletiva não pretendia ser muito demarcada abrindo espaço para tomar forma quando houvesse o contato com o público. As ações foram conclamadas no atravessamento da selvageria própria do mundo capitalista e dos efeitos que ela propaga. Em paralelo aos improvisos experimentais em laboratório, estava presente na sala um dos membros do grupo e doutorando do PPGART/UFSM, Marcelo Birck. Marcelo é músico e artista visual. Sua contribuição foi fundamental na paisagem sonora e visual do trabalho. Foram datilografados os recortes de textos, impressos em papel transparente, que eram projetados nas paredes da galeria em movimento operado por Marcelo. O som foi uma gravação com ruídos captados por Marcelo ao longo de todo processo. O som aumentava e diminuía dependendo do momento da Performance.

Enfim, o grupo reuniu-se no dia e local da apresentação preparado com os objetos, luz das projeções e sonorização para unir os fragmentos criados. Assim, a Performance coletiva *Abestaças* estava montada e pronta para o contato do público que ocorreu na sala de exposições Cláudio Carricone, localizada no Centro de Artes e Letras (CAL) da UFSM durante o Colóquio que ocorreu em junho de 2022.

No que tange aos desdobramentos de *Abestaças*, o trabalho performativo foi construído a partir de muitas singularidades em colaboração que tem se desdobrado em outras formas tais como em *Cabresto*. Essa versão aconteceu em um momento em que estudantes de teatro, dança e artes visuais se reuniram por conta própria para realizar um

evento no pôr do sol chamado *Tudo foi feito pelo Sol*. O evento reuniu os três cursos com obras espalhadas pelo prédio do CAL. Nessa versão, a coordenadora não pôde estar presente, mas enviou sua voz gravada em *off*. Nesta versão as integrantes do grupo fizeram uma reorganização da ordem das cenas, excluíram uma delas pela ausência de uma das performers e realizaram mais adaptações de texto o que acabou configurando uma outra dinâmica com o público.

Agora o trabalho se encaminha para a terceira versão intitulada *Cardápio da Pobreza*. Este cardápio a ser confeccionado fisicamente tal como aqueles distribuídos em mesas de restaurantes, pretende ser uma lista das cenas individuais que abordam a pobreza. A proposta será sair pelas ruas da cidade de Santa Maria/RS, inicialmente no centro, próximo à parada de ônibus, para o cardápio ser oferecido aos transeuntes que poderão escolher uma das cenas para ser performada instantaneamente. Futuramente, dependendo desta versão piloto, serão realizadas várias saídas em locais diferentes da cidade, talvez até assumindo diversos formatos. Pretende-se, após cada performance, realizar uma roda de conversa com o público.

Como considerações momentâneas deste trabalho em processo contínuo, reitero que os posicionamentos políticos presentes nesta pesquisa prático-teórica trazem um fazer no qual arte e vida estão imbricadas. Nos dias atuais, especialmente em países carentes e em desenvolvimento como o Brasil, a pobreza ataca impiedosamente os seres humanos. Assim, a arte situada nas nebulosas fronteiras entre arte e ativismo, não traz apenas o engajamento dos artistas, mas questões latentes no mundo contemporâneo que urgem por debate. Por ser a arte o meio de expressão-comunicação do LAPARC, é pela sua via que o debate sociopolítico se materializa. O intuito das poéticas performativas desenvolvidas até o momento é revolver a naturalização da pobreza que, muitas vezes, nem se enxerga mais. Portanto, *Abestaças*, em seus atravessamentos transversais mescla arte performativa, pesquisa e posicionamento político. O trabalho performativo foi construído a partir de muitas singularidades em colaboração sem hierarquias autoritárias. Por esse motivo ele tem se desdobrado em outras formas tais como foram apresentadas acima, pois a experiência vivenciada na primeira ação gerou uma profusão de desejos políticos deixando o trabalho à deriva até alcançar outras formas.

Referências

CARLSON, M. **Performance, uma introdução crítica**. BH: Editora UFMG, 2010.

MEDEIROS, MARIA BEATRIZ DE. Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. In: **Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes**, v.4, n.1, p.33-47. Acesso em: 30 de setembro de 2020.

MELIN, REGINA. **Performance nas artes Visuais**. RJ: Zahar, 2008.

RANCIÈRE, JACQUES. Política da Arte. In: **Revista Urdimento**, v.2, n.15, p.45-59. Acesso em: 21 de novembro de 2020.

RANCIÈRE, JACQUES. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

SEN, AMARTYA. **Desenvolvimento como liberdade**. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. Disponível em: <<https://transversal.at/bio/malpede>>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2023

OS BENEFÍCIOS DO TABACO

João Santos¹

RESUMO

Este texto relata a experiência “Os Benefícios do Tabaco”, exercício que demonstra estratégias de desinformação através da defesa alegórica do cigarro. O processo artístico deriva da pesquisa de mestrado realizada pelo autor no PPG-Artes/UFMG, sob orientação de Marcelo Rocco e com o apoio da FAPEMIG, na qual investiga de que forma os tensionamentos entre “ficção” e “realidade” surgem como tendência no teatro contemporâneo e que paralelos podem existir entre tal tensionamento e a circunstância social e política que convencionou-se chamar de pós-verdade. A investigação passa, ainda, pelo estudo de casos a partir do formato peça-conferência.

Palavras-Chave: Peça-Conferência; Teatro Performativo; Teatro Documentário; Verdade; Pós-Verdade.

ABSTRACT

This essay reports the experience “The Benefits of Tobacco”, an exercise demonstrating disinformation strategies through the allegorical defense of tabagism. The artistic exercise derives from the research carried out by the author at PPG-Artes/UFMG, under the guidance of Marcelo Rocco and with the support of FAPEMIG, in which he investigates how tensions between "fiction" and "reality" emerge as a trend in contemporary theater and which kind of parallels can exist between this tension and the social and political context called post-truth. The investigation will happen through the case studies on the conference-piece format.

Keywords: Conference-Piece; Performative Theatre; Documentary Theatre; Truth; Post-Truth.

1. Introdução

“Conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará”, dizem por aí. Como tratar de um tema tão complexo como a verdade em uma apresentação divulgada como Prática Artística? Depois de Platão, depois de Foucault, depois da ascensão e queda dos grandes conglomerados midiáticos, depois da comunicação pulverizada pelas mídias sociais, depois do *Brexit*, de Trump, Putin e Bolsonaro: O que o Teatro poderia ensinar sobre a Verdade? Alguém, afinal, chegou a conhecê-la? Algum de nós se considera livre?

Extremamente nervoso por saber que os colegas esperavam uma demonstração artística, inicio “Os Benefícios do Tabaco” sob a égide de Bette Davis. Se temia frustrar minha qualificada plateia, que esperava por uma cena, com minha frágil demonstração/comunicação, sabia que o olhar expressivo da *Malvada*, projetado na parede enquanto eu começava a me apresentar, seria pelo menos uma boa distração.

¹ Mestrando em Artes pela UFMG. Linha de Pesquisa Artes da Cena. Orientador: Marcelo Rocco. Bolsista pela FAPEMIG. Diretor e dramaturgo. E-mail: joaolpbs@ufmg.br

Apresentei “Os Benefícios do Tabaco” pela primeira vez no dia 13 de novembro de 2022, quando participei de forma remota do GT Processos de Criação e Expressão Cênicas da XI Reunião Científica da ABRACE², realizada em Rio Branco (AC). Minha participação aconteceu através de envio de vídeo-pôster, mas estou certo de que mesmo o formato em vídeo não pode esconder meu nervosismo. Justificando minha inexperiência ao falar em público, explico que minha formação originalmente não é nas Artes da Cena. Me graduei em Jornalismo pela UFMG³, e foi pela Comunicação que eu me aproximei do teatro. Antes de entrar para o salão de ensaio, trabalhei na assessoria de alguns coletivos teatrais de Belo Horizonte. Desde 2009, porém, comecei a me arriscar na dramaturgia e foi pela escrita que encontrei meu lugar no teatro. Uma década depois da graduação iniciei, em 2022, o Mestrado em Artes pela mesma universidade pela qual me formei, a UFMG, mas agora no programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes. Participo da linha de pesquisa Artes da Cena orientado pelo professor Marcelo Rocco.

O projeto de pesquisa que apresentei ao ingressar no programa, o mesmo sobre o qual pretendia realizar uma exposição aos colegas do GT da ABRACE, de certa forma transita entre as Artes e a Comunicação. É possível definir a Verdade como tema central da pesquisa, situando-a na linha fronteira, extremamente borrada, entre “ficção” e “realidade”. Trata-se de uma tentativa de investigar semelhanças e diferenças na forma como esse embaçamento ocorre, seja no Teatro contemporâneo ou na opinião pública.

Ao dar os primeiros passos nessa pesquisa, parto da intuição de que ao deslocarmos o real para a cena somos capazes de suspender nossas certezas e necessidades de confirmação. Será o teatro capaz do pluralismo do qual o algoritmo nos priva? A escolha por projetar Bette Davis ao início de minha apresentação não se deu apenas pela confiança de que sua imagem hipnótica conquistaria a audiência. Escolhi um GIF que mostrava a Bette Davis⁴ fumando. O que não era nada raro em se tratando de Bette Davis. Começamos acendendo um cigarro.

² Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

³ Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴ Atriz estadunidense muito conhecida por filmes como "All About Eve" (1950) e "What Ever Happened to Baby Jane?" (1962).

2. Fumar faz mal para quem?

Um montinho de folhas secas de tabaco, enrolado em papel ou palha. Muito antes de compartilhar suas *fakenews* pelo celular, muito antes de encenar suas peças de teatro, antes das universidades e dos hospitais, antes mesmo de saber escrever, seres humanos já fumavam um cigarrinho. Especula-se que foram os astecas, a mais de 8 mil anos, que desenvolveram o hábito singelo de carbonizar o fumo e inalar sua fumaça.

Não sei se o leitor tem consciência da relevância econômica do setor tabagista. Apesar da gigantesca campanha contrária a esta indústria, travada especialmente a partir dos anos de 1950, ela se mantém muito forte tanto a níveis globais quanto nacionais. Concentrando-nos apenas no Brasil: o país possui hoje mais de 254 mil hectares dedicados ao cultivo de tabaco. São cerca de 138 mil produtores integrados, entre agricultores e outros trabalhadores envolvidos no setor⁵. Pessoas que tem seu trabalho constantemente ameaçado por tentativas políticas e jurídicas de restringir o hábito milenar.

Se o leitor fizer um passeio de carro pelo Rio Grande do Sul e passar por perto de algumas das cidades que mais produzem fumo no Brasil - como Canguçu, Venâncio Aires, Santa Cruz, Candelária ou Camaquã - possivelmente vai percorrer quilômetros e quilômetros entre plantações de tabaco dos dois lados da estrada. O que eu sugiro a você, se um dia tiver a oportunidade de fazer uma viagem como essa, é que a faça com as janelas do carro bem abertas. O perfume que essa planta exala é deliciosamente indescritível.

Muitas vezes nem os tabagistas sabem que o tabaco é uma erva natural, de aroma extremamente agradável. Porém nós todos já estamos cansados de conhecer pesquisas antigas, mas ainda exaustivamente exploradas pelos grandes veículos de comunicação, que apontam possíveis malefícios que o hábito de fumar, em excesso, poderia causar.

Quando submeti minha apresentação sobre este tema à apreciação dos colegas, percebi certo desconforto em quem assistia diante do que, neste ponto, já se revelava: sim, eu faria uma defesa do cigarro. Tal desconforto não me causou estranhamento. São décadas de exposição a dados – muitos deles resultantes de metodologias questionáveis, mas propagadas como a mais absoluta verdade – que atestam o mal causado pelo hábito

⁵ Dados obtidos no site do Sindicato Interestadual da Indústria do Tabaco. Disponível em: <<https://www.sintabaco.com.br/sobre-o-setor/dimensoes-do-setor/>>. Acessado em: 20 de março de 2023 às 18:30.

de fumar. Até mesmo filmes clássicos e desenhos animados vem sendo censurados, na tentativa de um apagamento histórico do tabagismo.

Ao seguir minha apresentação, trouxe aos colegas, e trago aos leitores, alguns dados muito menos divulgados do que aqueles que ressaltam aspectos negativos do cigarro. Nunca pretendi colocar em xeque todas as pesquisas antitabagistas. Mas julgo importante compartilhar outras perspectivas, resultantes de estudos recentes, que indicam, também, benefícios do tabaco. O que pode, novamente, surpreender até mesmo os tabagistas. A própria Nicotina, colocada como vilã pelos ativistas antitabaco, é um alcaloide básico, naturalmente encontrado no fumo (*Nicotiana tabacum*). Ela é um estimulante psicoativo capaz de proporcionar um aumento considerável no estado de alerta, na atenção, e foco. E tais efeitos da nicotina estão longe de serem os únicos benefícios de fumar.

O leitor certamente conhece alguém que abandonou o cigarro e sofreu um considerável aumento de peso. Fumar pode ajudar a manter o IMC (Índice de Massa Corporal) adequado, acelerando o metabolismo, e também mantendo o equilíbrio emocional diante de uma situação de *stress*. Equilíbrio esse que a pessoa, parando de fumar, muitas vezes tenta compensar comendo e, assim, sendo levada a um aumento de peso que pode ser muito mais prejudicial à sua saúde – inclusive cardíaca - do que algum eventual, possível, efeito de fumar excessivamente.

O cigarro foi atacado por décadas, a partir da metade do século XX, pelo *lobby* antitabagista que construiu alguns mitos que ainda perduram a seu respeito. Aqui venho revelando outros fatos. E ainda não chegamos àquele que é, possivelmente, o maior dos benefícios do cigarro. Fumar pode ser um hábito de compensação sobre um transtorno que, esse sim, é conhecido por todos nós e tornou-se um grande mal dos nossos tempos: a ansiedade.

Dados da Organização Mundial da Saúde (OMS) indicam que, apenas no Brasil, mais de 18 milhões de pessoas sofrem de ansiedade. Cerca de metade da população brasileira já fez uso de algum medicamento antiansiolítico. Um dado já defasado (de 2018) mostra um consumo anual de 56,6 milhões de caixas de calmantes e soníferos no Brasil⁶, sendo que outro estudo, em 2021, mostrou um aumento desse consumo em mais de 100%

⁶ Dados obtidos no site da Revista Nursing. Disponível em: <<http://www.revistanursing.com.br/brasil-e-o-pais-mais-ansioso-do-mundo-segundo-a-oms/>>. Acessado em: 30 de janeiro de 2023 às 18:30.

durante a pandemia de Covid-19. Coloco aqui estas estatísticas sobre a ansiedade para que o leitor possa tirar suas próprias conclusões sobre interesses que existem por trás da campanha tão intensa contra o cigarro. Enquanto o consumo farmacológico é facilitado e o controle sobre a venda de medicamentos é bastante displicente, persiste o combate insistente ao tabaco. E qualquer pessoa que fuma poderá afirmar como um mero trago pode ser um aliado importantíssimo numa crise de ansiedade.

Encerrando essa introdução sobre o tabagismo, que já se torna relativamente extensa, menciono ainda um caso específico que, durante a pandemia, causou pavor aos antitabagistas: um estudo conduzido pelo Dr. Konstantinos Farsalinos, cardiologista e pesquisador na *University of West Attica*, indicou que o tabaco poderia ser capaz de atenuar os efeitos da COVID⁷. A hipótese do pesquisador é que a nicotina, que tem comprovados efeitos anti-inflamatórios, seria capaz de inibir as consequências das “tempestades de citocina”, uma resposta imunológica do corpo humano ao coronavírus, reação essa que gera muitas das consequências mais graves da COVID. O Dr. Farsalinos se baseou em estatística que mostrava que o percentual de fumantes entre os chineses internados com COVID era muito inferior ao percentual total de chineses hospitalizados.

Para que esta explanação sobre o cigarro faça sentido, será necessário ainda passarmos por outras questões mais diretamente associadas à minha pesquisa. Abandono, a seguir, o campo da saúde, mas, ainda assim, para introduzir a peça-conferência como tema, faço menção a um médico de origem russa, nascido em 1860, que entrou para a história graças ao seu *hobby*, a dramaturgia.

3. A conferência de Tchékhov

Dei sequência a apresentação aos colegas projetando a foto histórica de Anton Tchekhov durante uma leitura de “A Gaivota” entre os integrantes do Teatro de Arte de Moscou.

⁷ Fonte: <<https://www.qeios.com/read/Z69O8A.13>>. Acessado em: 30 de janeiro de 2023 às 18:28.



Figura 1. Tchékhev lê “A Gaivota” com o Teatro de Arte de Moscou.

Fonte: Hulton Archive/Getty Images.

Tchékhov está ao centro, de óculos, com seu texto em mãos. À sua direita, ninguém menos que Konstantín Stanislávski e de pé, à esquerda, Meyerhold, pai da biomecânica. Olga Knipper está de pé, ao lado de Stanislávski. Primeira atriz do Teatro de Arte de Moscou, Knipper foi esposa de Tchékhev e razão pela qual o Dr. escreveu, além deste clássico que aí ele lê, “As Três Irmãs”, “O Jardim das Cerejeiras” e o “Tio Vânia”. Não foi para vocês que o Tchékhev recebeu suas peças, e também não foi para mim que ele as escreveu. Foi para Olga Knipper, a quem agradecemos.

Extremamente reconhecido, Tchékhev dispensa grandes apresentações. Nome mais do que consagrado na dramaturgia, o autor viveu entre 1860 e 1904 e, mesmo morrendo com apenas 44 anos, antecipou muitas das transformações pelas quais o teatro ocidental passaria ao longo do século XX.

Mas a razão para aqui mencionar Tchekhov é um conto assinado pelo autor que, apesar de não ter sido escrito para teatro, possui um forte trânsito com a dramaturgia e, de fato, ganhou muitas encenações ao longo da história. Chama-se “Os Males do Tabaco” ou “Os Malefícios do Tabaco”, a depender da tradução, e foi publicado originalmente em 1886. Recentemente ganhou uma nova adaptação para os palcos protagonizada pelo ator Pascoal da Conceição, cujo vídeo encontra-se disponível em vídeo no YouTube do Sesc São Paulo⁸. Ironicamente o Tchékhev, autor de “Os Malefícios do Tabaco”, morreu aos 44, enquanto Niemeyer foi até os 104.

⁸ Acessado em: 30 de janeiro de 2023 às 18:27.

Esse conto, essa peça, esse texto de Anton Tchekhov anteciparam em décadas o formato que pretendo estudar em meu projeto: a **peça-conferência**. Para alguns pesquisadores, como PICON-VALLIN (2019), a peça-conferência seria “um braço” dos Teatros Documentários. Outros, como KINAS (2005) a tratam como um gênero específico. O fato é que a peça-conferência (também chamada peça-palestra ou aula-teatro, entre outras denominações) ganhou alguma popularidade no Brasil no final da década de 2010. Cito uma matéria da jornalista Maria Luísa Barsanelli para o jornal Folha de S. Paulo em 2018, bastante mencionada nas pesquisas recentes sobre peças-conferência:

É um tipo de espetáculo sem grandes aparatos técnicos, feito em tom de conversa. Começa como uma aula, um bate-papo. O elenco entra, cumprimenta os presentes, fala de forma despojada e joga à plateia perguntas, quase sempre retóricas. A ideia não é a interatividade, e, sim, deixar o público à vontade, imerso na encenação (BARSANELLI, 2018)⁹.

Assimilando convenções de uma aula, uma palestra, um seminário ou, claro, uma conferência, a peça-conferência teve sua expansão no Brasil notada também através da produção recente de pesquisadores que tem se dedicado a ela, como CATALÃO (2017), LORDELO (2020), THURLLER, WOYDA e MORENO (2020) e SANCHES (2020, 2021). A comunicação direta com o público (*ad spectatores*), eminente ao formato, nos remete a uma longa genealogia, que vai da *Ágora* grega à *Stand Up Comedy* passando pelo Agitprop, o *Living Newspaper*, o Teatro Jornal e, fundamentalmente, pelo Épico brechtiano, onde “Dirigir-se ao público é muitas vezes incitação ao bem agir ou a tomar consciência de sua alienação” (PAVIS, 2008, p.130). O formato também relaciona-se diretamente à *Performance Art*, que já revela em sua historiografia o uso de recursos de uma “aula” desde a primeira metade do século XX (SAGASETA, 2015).

Voltemos a Tchekhov. Em seus “Os Males do Tabaco”, de 1886, Ivan Nyukhino, personagem conferencista, assim se apresenta:

Minhas senhoras e, de certo modo, meus senhores. (Alisa as suíças). Pediram a minha mulher que eu viesse aqui fazer uma conferência, para fins beneficentes, sobre um assunto qualquer. E por que não fazê-la? Se é preciso uma conferência, façamos então uma conferência; a mim é-me absolutamente indiferente (TCHÉKHOV, 2001, p.1)¹⁰.

⁹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/10/pecas-usam-tom-de-palestra-na-disputa-pela-atencao-do-publico.shtml>>. Acessado em: 24 de março de 2023 às 18:27.

¹⁰ Tradução Homero Freitas de Andrade.

O texto híbrido de Tchekhov talvez não possa se configurar exatamente enquanto uma peça-conferência (afinal, como já dito, não é nem mesmo, propriamente, um texto dramático). Mas a referência aos “Os Males do Tabaco”, além da clara coincidência temática com a introdução deste ensaio, é válida também pelas características da peça-conferência antecipadas pelo texto. A comunicação direta, o dialogismo frontal entre conferencista e plateia – e não lateral, entre personagens, conforme observou SANCHES (2021) – e mesmo o flerte com a ciência já estavam ali. Fora a carga performativa, a tendência fronteira que pode provocar entre ator/personagem.

De reconhecida contribuição para as discussões sobre o Teatro Documentário, a pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin organizou, em 2019, ao lado de Érica Magris, a publicação *Les Théâtres Documentaires*. A obra inclui um artigo assinado por Clarice Bardi (2019) sob o irônico título “*Ceci n’est pas un spectacle ou l’essor de la conférence-performance*”, que desenvolve:

...a peça-conferência inerva o amplo campo dos "teatros documentários", do qual torna-se uma das formas possíveis. "Documentário", do latim *documentum*, "o que serve para instruir": assim como o Teatro Documentário, a conferência é baseada em documentos, fragmentos da realidade, experiências vividas, testemunhos às vezes engajados do artista, baseados em suas visões de mundo, para melhor educar o público, transmitir uma reflexão, um conhecimento (BARDIOT, 2019, p.4)¹¹.

Olhando mais cuidadosamente para os aspectos dramáticos da peça-conferência, quando abdica de elementos tradicionalmente dramáticos como conflito, intriga e personagens, o formato, como defende SANCHES (2020), assume o endereçamento direto não mais como apenas uma estratégia, “tão antiga como o próprio teatro”, mas agora como principal – e não raramente único – recurso estruturante:

Se, numa perspectiva dramática tradicional, a cena estaria a serviço da representação de uma intriga dramática, por meio da qual se abordariam determinadas ideias, em vez disso, as peças-conferências optam por colocar as ideias em cena diretamente, explicitamente, através do corpo e das situações de enunciação que suas poéticas propõem (SANCHES, 2020, p.328).

Encenar o próprio pensamento tornaria-se o anseio da peça-conferência. Fernando Kinas, precursor nas discussões sobre o formato no Brasil, defende que “O modelo ‘peça-conferência’ é uma tentativa de pensar em cena, pensar poética e politicamente, assumindo sem tergiversação a convergência entre ética e estética”. (KINAS, 2005, p.212)

¹¹ Tradução minha.

Até aqui tentei provocar nos colegas que assistiram à demonstração – e também em você, que lê – a intuição que exista, em minha pesquisa, alguma carga tabagista. Porque defender tanto o cigarro antes de citar o texto de Tchekhov supostamente dedicado a enumerar seus males? Porque nosso tema, aqui, é a verdade. Verdade enquanto tendência, verdade enquanto discurso, vontade da verdade e sua decadência.

4. Verdade, vontade e decadência

“Verdade” sempre foi um termo frequente no vocabulário teatral – podemos dizer, ao comentar o trabalho de um ator, que “Marcelo atua com verdade!”, “Valéria, acho que você, nessa cena, precisa dar mais verdade ao texto!”, frases ditas assim, por colegas, por diretores, de uma forma um tanto abstrata, mas capaz de revelar algo muito importante sobre o entendimento cênico da questão. “Verdade” mais como um modo de dizer do que como a natureza intrínseca, ontológica, de uma matéria.

Dedicando-se longamente sobre o tema, Foucault relacionou a noção de verdade a um regime de poder. A verdade, para ele, seria um efeito discursivo, uma construção histórica, compreendida dentro de determinada circunstância.

A verdade não existe fora do poder ou sem poder (não é – não obstante um mito, de que seria necessário esclarecer a história e as funções – a recompensa dos espíritos livres, o filho das longas solidões, o privilégio daqueles que souberam se libertar). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua "política geral" de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (FOUCAULT, 2013, p.10).

POSSENTI (2021) irá sublinhar que as verdades as quais Foucault se refere em sua obra não são aquelas fundadas em crenças ou ideologias, consensuais a uma comunidade, mas sim aquelas produzidas por “dispositivos disciplinares”, relativas a um “regime da vontade de verdade”. São discursos de autoridade, que exigem métodos e delimitações, como o discurso científico, mas, ainda assim, sujeitos a uma instância de poder.

Mergulhando nas origens das estratégias de desinformação que hoje exercem enorme influência na política e nos debates públicos, chegamos a um marco histórico relacionado à indústria tabagista. Na década de 1950, quando publicações científicas

apontavam o potencial cancerígeno do cigarro, o papa das relações públicas, John Hill, desenvolveu uma estratégia que marcaria para sempre a Comunicação Social:

Como John Hill escreveu no documento de 1953, "vendedores da indústria estão totalmente alarmados, e a queda nas ações das empresas de tabaco causa grande preocupação". Hill recomendava combater ciência com a própria ciência. "Não acreditamos que a indústria deva cair no sensacionalismo. Não há (remédio) de relações públicas que conheçamos que vá curar os problemas da indústria." Um documento posterior da empresa tabagista Brown and Williamson resumiu a abordagem: "A dúvida é nosso produto, já que ela é a melhor forma de competir com o 'corpo de evidências' que existe na mente do público em geral" (KEANE, 2020)¹².

Desde sempre as propagandas de cigarro relacionavam seu produto a ideais de elegância, vitalidade, masculinidade e... saúde. Nos anos 1950, diante das evidências científicas do potencial danoso do tabaco, as indústrias tabagistas foram fundadoras da chamada "agnetologia", a construção intencional da ignorância. Não bastava mais exibir anúncios com másculos *cowboys* acendendo Malboros ou com mulheres exaltando sua independência ao acenderem seus Lucky Strikes. Se a ciência atestava os males do cigarro, a indústria tabagista passaria a cultivar, propositalmente, dúvidas acerca do que já era comprovado:

Hill sugeriu que se fundasse o "Comitê de Pesquisa da Indústria do Tabaco", para promover "a existência de visões científicas firmes que mostrassem que não há provas de que fumar cigarro causa câncer de pulmão". Assim como no debate climático décadas depois, o projeto (chamado "Whitecoat", ou jalecos brancos) colocou cientistas para debater com cientistas (KEANE, 2020)¹³.

Na década final do século XX, mais precisamente em 1992, um dramaturgo de origem sérvia, Steve Tesich, cunhou o termo que tornaria-se recorrente nos estudos da Comunicação e Psicologia Social, principalmente a partir da segunda década do século XXI: pós-verdade. Naquele ano de 1992, Tesich utilizou "pós-verdade" para referir-se ao posicionamento do governo dos Estados Unidos no advento da Guerra do Irã. Quando, em 2003, a grande imprensa respaldou a versão de Washington sobre o possível desenvolvimento de Armas Químicas pelo governo de Saddam Hussein, utilizada como pretexto para invasão do Iraque, o conceito de pós-verdade começou a ser resgatado (REYES, 2004). Foi, porém, com a eleição de Donald Trump e o uso massivo da dissemi-

¹² Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-54284565>>. Acessado em: 30 de janeiro 2023 às 18:32.

¹³ Idem.

nação de “notícias falsas” por redes sociais feito por sua campanha, que o conceito de pós-verdade ganhou notoriedade. O fenômeno foi associado à polarização política, em especial à radicalização da extrema direita, percebida em diferentes países do mundo. Ao destacar “pós-verdade” como “a palavra do ano de 2016”, o dicionário Oxford assim a definiu: “adjetivo relacionado ou que denota circunstâncias nas quais fatos objetivos são menos influentes na formação da opinião pública do que apelos à emoção e crenças pessoais”¹⁴.

Uma mudança fundamental parece ter ocorrido nas últimas décadas que, associada à sofisticação das estratégias de desinformação, nos permite compreender melhor a circunstância da pós-verdade: A passagem de uma comunicação centralizada, comandada pelos grandes conglomerados midiáticos, para sua pulverização na era digital alimentou esperanças sobre uma maior liberdade de expressão. Ainda que isso tenha, em alguma perspectiva, se concretizado, rapidamente novos mecanismos de controle e manipulação promovidos através de redes sociais revelaram sua face sombria. Os Sistemas de Recomendação (popularmente referidos sob a alcunha de “algoritmos”, substantivo já envolto em uma certa aura misteriosa) proporcionaram grande visibilidade a narrativas que, por qualquer razão, geravam engajamento. É o caso dos discursos de ódio. Além disso, a agora acessível condição de “produtores de notícias” proporcionou o surgimento massivo de simulacros jornalísticos, capazes de emularem a forma e a “vontade de verdade” (FOUCAULT, 1996. p.16) e ao mesmo tempo permitindo que os enunciadores de tais discursos permaneçam incógnitos:

A produção de discursos e suas formas de circulação são elementos centrais na produção de notícias, sejam falsas ou não. Entretanto, distinguir o funcionamento da construção da notícia – analisando quem a enuncia, em que circunstâncias, de que lugar ela provém e por onde circula – é um ato indispensável para a interpretação dos textos que sustentam ou, em contrapartida, colaboram para derrubar os paradigmas que sustentam as sociedades democráticas (SANGENTINI; CARVALHO, 2020, p.73).

5. A Verdade e a Peça-Conferência

Pretendo realizar minha pesquisa de mestrado através de dois estudos de caso, sendo um deles o espetáculo “Cérebro_Coração”, de Mariana Lima (2018), e o outro “Amor:

¹⁴ Disponível em: <<https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/>>. Acessado em: 24 de março de 2023 às 12:51.

Manifesto anti-academicista pró-bruxaria sem rigor conceitual do meu lado ocidental que Eurípedes desconhece” (2016), de Marina Viana.

Em seu “Léxico do Drama Contemporâneo”, SARRAZAC (2012) desenvolve alguns conceitos que alguns pesquisadores já vêm associando às peças-conferências. Pretendendo investigar o trato dado à verdade nesse formato, pretendo explorar tais noções herdadas de Sarrazac aproximando-as dos estudos de caso: uma delas seria o Monodrama Polifônico (SARRAZAC, 2012), ou seja, esse solo que não é bem solo, porque carrega em si muitas vozes, muito contraste, muitas perspectivas distintas e, assim, promove um diálogo não lateral, personagem X personagem, mas frontal, conferencista X plateia. Outra é a Rapsódia Narrativa (SARRAZAC, 2012), a colagem de discursos, a costura de narrativas diversas, algo que os rapsodos medievais faziam e muitas vezes o conferencista faz ao tecer seu discurso híbrido. Cito aqui texto escrito por Marina Viana em uma postagem divulgando seu solo:

“De nome grande e carro do sol quebrado, eis meu estranho organograma, meu trajeto inacabado minha, canção hermética e ao mesmo tempo irracional, entre discursos, sapatos, sutiãs queimados, plágios de Bibi Ferreira e gritos desesperados por Maria Callas. Meu encontro com a Medeia.” (VIANA, 2016, p.1).

Mas como o estudo da Verdade na cena poderia nos permitir uma melhor compreensão desta complexa circunstância que é a pós-verdade? Existe uma confusão, comum, entre o entendimento de pós-verdade, da desinformação, com o que se entende por mentira. Não são sinônimos. Quem frequentemente assume a defesa de uma verdade maior, maiúscula, que acusa os oponentes de mentirosos, são os partidários dos discursos hegemônicos. O termo *fakenews* não foi mais popularizado por ninguém do que pelo próprio Donald Trump.

Particularmente tendo a preferir a compreensão mais plural da verdade, das verdades múltiplas. Ao propor uma conferência cênica em defesa do tabaco, tentei resistir à mera mentira. Não olhei a chuva pela janela proclamando um dia ensolarado. O cigarro é uma indústria poderosa, economicamente relevante, que emprega milhares de pessoas pelo mundo. Oscar Niemeyer fumou até os seus 104 anos, a nicotina de fato possui efeitos estimulantes e eu tive relatos que o cheiro das plantações de tabaco do Rio Grande do Sul é realmente, verdadeiramente, delicioso.

Todas as fontes citadas são reais. Isso talvez nos diga algo sobre a Vontade da Verdade definida por Foucault. Nenhuma delas, porém, poderá anular outras centenas de

dezenas de pesquisas – antigas ou atuais – que comprovam quantitativamente, qualitativamente, que o cigarro é, ainda hoje, a maior causa de mortes evitáveis do planeta.

As mesmas estratégias que foram e ainda são utilizadas pelo *lobby* tabagista – pois o *lobby* que existe é tabagista, e não antitabagista – tornaram-se frequentes nos discursos das petroquímicas para semear a dúvidas quanto a responsabilidade da queima de combustíveis fósseis no aquecimento global, nos discursos das lideranças políticas que tentam desacreditar o sistema eleitoral ou mesmo nos discursos dos “grupos *antivax*”.

Minha pesquisa tem um recorte geográfico, aqui de onde vos falo, o Brasil, este nosso sítio, que eu tenho a intuição de ter se tornado uma espécie de laboratório global da desinformação.

Espero não tê-los decepcionado com essa conferência em processo, essa comunicação-oral/demonstração, este artigo/ensaio/relato, mas espero também, em algum momento, tê-los confundido, desinformado, pelo menos um pouquinho, porque talvez assim possamos começar a decifrar a chave tão perigosa da desinformação.

Referências

BARDIOT, CLARICE. Ceci n'est pas un spectacle ou l'essor de la conférence-performance. Béatrice Picon-Vallin; Erica Magris. **Les Théâtres documentaires**, Deuxième Époque, pp.365-373, 2019, 978-2377690602. hal-02336038 (Tradução própria).

BARSANELLI, MARIA LUISA. Peças usam tom de palestra na disputa pela atenção do público. **Folha de S. Paulo**, 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/10/pecas-usam-tom-de-palestra-na-disputa-pela-atencao-do-publico.shtml>>. Acesso em: 24 de março de 2023.

CURCINO, LUZMARA; SARGENTINI, VANICE; PIOVEZANI, CARLOS (Orgs.). **Discurso e (pós)verdade**. São Paulo: Parábola, 2021.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, MICHEL. **Microfísica do Poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Renato Machado. 26 ed. São Paulo: Graal, 2013.

KEANE, PHOEBE. Como a indústria do petróleo pôs em dúvida o aquecimento global usando táticas dos fabricantes de cigarro. **BBC Brasil**, 2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-54284565>>. Acesso em: 08 de dezembro de 2022.

KINAS, FERNANDO. Carta Aberta: uma peça conferência, numa cidade em repouso, para um banquete público. In **Sala Preta**, v.5, p.209-214, 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v5i0p209-214>>. Acesso em: 20 de maio de 2020.

SANCHES, JOÃO. A Conferência como Estratégia Dramatúrgica de Desvio **Revista Cena**, n.31, p.300-311, 2020. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena>>.

SANTAELLA, L. **A pós-verdade é verdadeira ou falsa?** Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2018.

SARRAZAC, JEAN-PIERRE et al. (Orgs.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TCHÉKHOV, ANTON P. **Os males do tabaco e outras peças em um ato**. Ateliê Editorial, Cotia, 2001.

TESICH, S. (1992, January 6—13). A government of lies. **The Nation**, 12—14.

WORD OF THE YEAR 2016. (2016). **OxfordLanguages**. Retrieved from <<http://languages.oup.com/wordof-the-year/2016>>.

CORPO EM MOVIMENTO: ENTRE LACUNAS, TERRITÓRIOS E RASCUNHOS

Valéria Maria Chaves Figueiredo¹
Alba Pedreira Vieira²

RESUMO

Este relato de experiência versa sobre somática e dança, focando especificamente em experiências vivenciadas em ateliês que propõem transversalizar conhecimentos, campos e áreas. Apresentamos um desses ateliês que foi realizado na XI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE em Rio Branco durante o Encontro do Grupo de Trabalho/GT Processos de Criação e Expressividade Cênicas. O ateliê em questão configurou-se ao redor do compartilhamento de saberes dos campos da dança, improvisação, educação, somática e saúde. Nosso interesse por esses cruzamentos surgiu de experiências profissionais norteadas pela reflexão corporificada acerca dos múltiplos olhares para possíveis integrações de conhecimentos. Assim, problematizamos: como traçar, elaborar planos para esses ateliês, em especial o que seria ofertado na ABRACE e, ao mesmo tempo, flexibilizar a experiência para enveredarmos juntos por caminhos imprevisíveis de descobertas a serem desvelados coletiva e colaborativamente? Discutimos e refletimos preceitos básicos que foram traçados para a prática vivenciada. Partimos do pressuposto que construímos conhecimentos e sentidos a partir de experiências pela in/excorporação, uma proposta metodológica que enfatiza os fluxos de conexões internas e externas e o corpo como experiência vivida. Saberes e significados são construídos nos 'entres' destes fluxos. Buscamos priorizar a alteridade, descobertas singulares e coletivas, sensoriais, corpóreas, imaginativas. Propusemos aventuras lúdicas: jogos somáticos que foram recriados por participantes. Refletimos, em forma de 'rascunho', sobre possibilidades de despertar curiosidade dentre os participantes para 'viajarmos' em uma jornada aberta ao inusitado, ao encantamento, à imaginação e à criação de forma simples e acessível.

Palavras-Chave: Corpo; Experiência; Somática; In/Excorporação.

ABSTRACT

This experience report deals with somatics and dance, focusing on lived experiences from ateliers that transversalize knowledge, fields and areas. We present one of these ateliers held at the XI Scientific Meeting of the Brazilian Association for Research and Postgraduate Studies in Performing Arts/ABRACE in Rio Branco during the Meeting of the Working Group/GT Processes for Scenic Creation and Expressions. This atelier was configured around knowledge sharing in the fields of dance, improvisation, education, somatics and health. Our interest arose from professional experiences guided by embodied reflection on the multiple perspectives for possible knowledge integration. We problematize: how to design plans for these ateliers, especially the one to be offered at ABRACE and, simultaneously, make the experience more flexible so that we might embark together on unpredictable discovery paths to be unveiled collectively and collaboratively? We discuss and reflect on basic precepts traced to the lived practice. We start from the assumption that we build knowledge and meanings from experiences by in/exbodiment, a methodological proposal emphasizing internal and external connection flows and the body as lived experience. Knowledge and

¹ Professora Associada da Universidade Federal de Goiás. Coordenadora do Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa em Artes da Cena – LAPIAC. Coordenadora do Programa Residência Pedagógica em Arte e do Estágio Curricular Obrigatório. Atua nos programas de pós-graduação em Artes da Cena da UFG e Profi- artes do Instituto Federal de Goiás.

² Professora e pesquisadora do Curso de Dança, Universidade Federal de Viçosa, e nos programas de pós-graduação das Universidades Federais de Ouro Preto (PPGAC) e de Minas Gerais (PPG Artes). Membro da Equipe Editorial da *Art Research Journal* e do Conselho Editorial da ABRACE (gestão 2022-2023). Publicou três livros; tem trabalhos artísticos e acadêmicos apresentados em mais de 12 países. Coordenadora do Fórum de Editores de Periódicos em Artes Cênicas.

meanings are constructed in the 'between' of these flows. We seek to prioritize otherness, singular and collective discoveries, sensory and corporeal cognition and imagination. We proposed playful adventures: somatic games that were recreated by participants. We reflect, in a 'draft' form, on possibilities to arouse curiosity among participants to 'travel' on a journey open to the unusual, enchantment, imagination and creation in a simple and accessible way.

Keywords: Body; Experience; Somatics; In/Exbodiment.

1. Territórios das experiências

Na Reunião Científica da ABRACE em 2022, ministramos um ateliê (figura 1)³ que ofereceu experiências teórico-práticas integradas a estudos que articulam conhecimentos e compreensões contemporâneas do corpo, cognição e expressividade.⁴ Este relato propõe-se a construir um entrelaçado de saberes e de múltiplos olhares como forma de diálogo e reflexão sobre como a dança, cada vez mais, se contamina por processos plurais e distintos. A ideia foi explorarmos teias, redes de conexão e experiências inclusivas que permitem construir vias da arte para propor poéticas emancipatórias e transformadoras em dança e performance. Pensamos que estas linguagens artísticas reúnem algumas linhas de fuga importantes, nas diferentes encruzilhadas da formação em Dança (também área de conhecimento) que precisam estar configuradas como processos abertos.



Figura 1. Valéria Figueiredo e participantes do ateliê.

Fonte: imagens registradas por Alba Vieira. Arquivo da Pesquisa. 2022.

³ Antes de começarmos a tirar fotos do ateliê, pedimos a autorização dos participantes, e explicamos que as imagens somente seriam usadas para fins acadêmicos (publicação de artigos, capítulos de livro, relatórios). Todos presentes autorizaram que usássemos suas imagens para o fim anunciado.

Trabalhamos a somática como campo expandido. A seguinte reflexão de um dos autores desse campo, Moshé Feldenkrais, foi uma das que nos orientou: O movimento é a base da consciência. A maior parte do que vai dentro de nós, permanece embotado ou escondido de nós, até que atinge os músculos. Sabemos o que está acontecendo dentro de nós, logo que os músculos da face, coração ou do aparelho respiratório, se organizam em padrões, conhecidos por nós como medo, ansiedade, riso ou qualquer outro sentimento (FELDENKRAIS, 1977, p. 56).

A potência do 'movimento pensante' fundamentou o ateliê, na qual incluímos vivências acessíveis (mesmo para quem não tivesse repertório corporal prévio com a dança) e propostas lúdicas. Ao improvisarem de forma coletiva (figura 2), participantes construíram saberes de forma colaborativa para poder incluir múltiplas perspectivas para e com a dança, a improvisação, a performance e a somática. Nossa intenção foi tensionarmos experiências distendidas sugerindo uma práxis de intra e intersubjetividade pelo corpo vivente.



Figura 2. Participantes jogando e improvisando em grupos, duplas e ainda individualmente.

Fonte: imagens registradas por Alba Vieira. Arquivo da Pesquisa. 2022.

Tomamos como um dos princípios a dança como meio interdisciplinar do desenvolvimento humano que inclui a dimensão ético-estética como fundante de toda construção social e cultural, e que está sempre aberta à liberdade compartilhada e aprendente. Propusemos um encontro de uma hora, que aconteceu em sala de aula prática, o que nos possi-

bilitou usar o espaço de muitas formas. Recebemos 20 alunos, que poderiam ser pessoas variadas, e não somente os membros do GT Processos de Criação da ABRACE. Levamos o material a ser utilizado, 20 bolinhas cravo e 20 varetas de bambu. Solicitamos apenas o uso de roupas adequadas para movimento, disponibilidade para estar 'presente por 4 inteiro/a/e'⁴ e estarem descalço/a/es para se relacionarem com os espaços de forma enraizada e experimental. Propusemos, logo no início da vivência, a busca por processos que tivessem como detonadores a investigação corporificada orientada pela imaginação, para deixar brotar diferentes possibilidades de criação. As vivências sugeridas foram sendo adaptadas e reconstruídas por participantes ao longo do ateliê. Aos poucos, criaram outras maneiras de 'jogar' e improvisar (figura 3) com o convite que era feito inicialmente, o que aflorou a arte enquanto conhecimento e o conhecimento da arte. Esta experiência foi ao encontro do que reflete Barbosa (2017): "através das artes é possível desenvolver a percepção e a imaginação, apreender a realidade do meio ambiente" (p. 3).



Figura 3. Participantes improvisando e jogando com as bolinhas.

Fonte: imagens registradas por Alba Vieira. Arquivo da Pesquisa. 2022.

⁴ Estes estudos fazem parte, principalmente, da pesquisa de Pós-doutorado da primeira autora, realizada de 2022 a 2023 na UFMG (PPG Artes) sob a supervisão da segunda autora, colaboradora da investigação. Incluem também as pesquisas da segunda autora desde seu doutorado (e.g., VIEIRA, 2007, 2021).

Além da in/excorporação, outros conceitos foram apresentados de forma prática no ateliê, mas sem serem necessariamente nomeados. Por exemplo, ‘tecnologia interna’, explicada por Bolsanello (2011). Nessa perspectiva, o trabalho⁵ do movimento do corpo tem como foco tornar a ação mais consciente, criativa, dialógica e acessível à permeabilidade. Com esse intuito, instigamos participantes a despertarem sentidos e sentimentos priorizando as potências sensoriais, que muitas vezes parecem intangíveis, mas acreditamos são sensíveis e inventivas.

Também o conceito de autonomia foi fundante. O aprender a palavra/corpo/gesto é um processo de humanização, no sentido de distender nossa capacidade de ver a si em conexão com outros seres (visíveis e invisíveis, humanos e não humanos). Pensamos que a somática possibilita práticas de diálogos pessoais (figura 4) e coletivos, e amplia oportunidades de aprender a pensar e dizer com o corpo, construir, inventar, descobrir e inventar cultura, identidades, semelhanças e diferenças.



Figura 4. Participantes e professora Valéria Figueiredo em diálogos pessoais com bolinhas e/ou bambus sob o olhar atento de Valéria.

Fonte: imagens registradas por Alba Vieira. Arquivo da Pesquisa. 2022.

Ter cuidados com seu corpo e o corpo do outro, respeitando seus limites e suas formas de expressar é fundamental. Este é um caminho de se humanizar com a arte. De

⁵ Nesse texto usamos por vezes as diferentes flexões de gênero, incluindo o neutro.

construir saberes para uma educação que acredita na pessoa, no afeto e respeito entre todos os seres, além de potencializar o sentimento de pertencimento a esse tipo de comunidade amorosa.

No ateliê, priorizamos abordar de forma prática reflexões sobre os estudos relativos à somática e suas relações possíveis com diversas fontes epistêmicas. Investigamos, pela improvisação e pelo jogo, o corpo movente em relações diversas como eixo central de exploração e experimentação. Os possíveis intercâmbios nas práticas artístico-pedagógicas nos interessam, assim como as transversalidades possíveis entre arte e educação.

Uma das nossas inquietações iniciais era pensar um espaço cognitivo conectivo que poderia recuperar e dar sentido às produções teóricas e/ou instrumentais deste século. Diante da simulação da 'presença corporificada' via realidade virtual, redes sociais e intensidade e velocidades das 'tramas' urbanas, como conectar o corpo emocional e a mente corporalizada? (NAJMANOVICH, 2010). A seguir exploramos um pouco mais como exploramos tal questionamento no ateliê.

2. Entre caminhos poeticamente habitados

*A arte é educadora enquanto arte e
não enquanto arte educadora
(Walter Benjamin, 1993).*

Quando pensamos no ateliê, vislumbramos a possibilidade de desdobrar ou espiralar uma série de intensos processos que vivemos ao longo de nossos estudos e trabalhos. Aproximamo-nos por afinidades, mas também pelo desafio de compartilhar, criar processos, jogos lúdicos e vivenciar na prática a somática como campo expandido e acessível. Assim, o ateliê foi um trabalho a quatro mãos, uma elaboração entre tempo e espaço que foi pensada como lugar polilógico e polifônico. Por ser orientada pela experiência, foi um convite à vivência ético-estética proativa; um ato também crítico, político, bem como processo aberto e artístico.

Vislumbramos o ateliê para que se configurasse como as experiências de um artesão que, diante de materiais imaginários e reais, pode-se deixar levar para uma plasmação de configurações expressivas. Há nesse tipo de acontecimento o frescor da invenção e um meticuloso trabalho que envolve uma experiência corporificada. Fica em evidência o estado

criador de toda aprendizagem que acontece pelos fluxos das trocas in/excorporadas (VIEIRA, 2007, 2021) que preconiza a elaboração de 7 saberes e significados nos 'entres' destes fluxos, e o corpo como experiência vivida (2007). Essas trocas que se dão no fluxo interno/externo discutidas por Vieira (2021), a partir de sua tese de doutorado (2007), dialogam com o que é também pesquisado pela canadense Sylvie Fortin (2011). Já o corpo como experiência vivida, conceito que foi também amplamente investigado por Vieira na sua pesquisa de doutorado (2007), estabelece relações com a reflexão da pesquisadora brasileira de somática Débora Bolsanello (2005).

Afirmamos junto/a/es no ateliê um compromisso e entendimento do poder da transformação através da aprendizagem artística. Assim, o encontro foi se construindo a partir de 'textos' base, isto é, ins-escritos na soma de cada participante. Frisamos o respeito à história de vida pessoal e de cada colega, o que se desvelou nos vários momentos relacionais. Atenção à cultura, valores sociais e individuais de cada participante foi ponto chave para uma atmosfera e experiência de acolhimento. Concordamos com Larossa (2002) que somente o sujeito que se deixa atravessar pelo outro e pela experiência está aberto à sua própria transformação.

Um dos objetos escolhidos para iniciar a investigação das experiências corporificadas foi um fino bastão de bambu do tamanho aproximado da coluna de cada participante, e também muitas bolinhas cravos (figura 5). Os materiais foram utilizados em contato com diferentes partes do corpo, para massagear a pele, vibrar em ossos e sensibilizar órgãos, modulando sensações surgidas das profundezas do sistema nervoso. Ao andar em cima dos bambus colocados no chão, de frente, lado, costas e ao tentar dançar, improvisando em cima dos mesmos, outras relações efetivadas pelo contato da pele com o objeto e pelo despertar do sistema nervoso foram surgindo.



Figura 5. Momentos iniciais do ateliê quando participantes vivenciavam individualmente sensações com bambus e bolinhas.

Fonte: imagens registradas por Alba Vieira. Arquivo da Pesquisa. 2022.

A sensação de pisar, cheirar, tocar ou manipular objetos que não fazem parte do nosso cotidiano despertaram a abertura para experiências diferentes das usuais. Essa abertura para sensações inusitadas, para ampliação da porosidade da pele, esperamos tenha sido gravada na memória de participantes para entrarem em ação quando seus corpos estiverem em cena, quer cotidiana ou artisticamente falando.

Tanto as bolinhas como os bambus estavam à disposição para experimentação e improvisação com os mesmos. Aos poucos, convidamos participantes para estarem em duplas, trios, quartetos: poderiam compartilhar formas variadas de tocarem ossos, tecidos moles e ativar o sistema nervoso com os bambus e as bolinhas. Aos poucos sonoridades e jogos lúdicos foram surgindo; bolinhas eram trocadas cruzando o espaço da sala no ar, pelo chão. Cantamos canções tradicionais das culturas brasileiras conhecidas por todo/a/es. Jogos lúdicos mais complexos foram inventados e recriados por participantes para serem feitos com o bambuzinho. Risadas ecoavam pela sala. Uma experiência artística reflexiva inventiva não precisa ser sisuda, acreditamos. Essa trama de jogos sensoriais e lúdicos potencializam avivar a lembrança das sensações e percepções no ateliê situadas, assim diluindo fronteiras entre o que é pessoal e o que é coletivo, entre momento presente e futuro.

A invenção foi um lugar robusto para nossa experiência ancorada na problematização. Não buscamos encontrar soluções ou o que é novo, mas sugerimos ver o mundo de

outras formas. Assim, criamos condições para participantes do ateliê experimentarem e compartilharem o que vivenciaram na roda de conversa final. Percebemos pelas falas que foram despertadas possibilidades incomuns de cognição, o cultivo de si, a abertura ao processo e não somente a preocupação em um produto acabado. Por não seguirmos rigorosamente o que foi pré-definido, o ateliê se desenvolveu por escolhas que foram sendo feitas pelos participantes.

A educação e a arte nos convidam e muito nos interessam, por isto pensamos nesta experiência e reflexão também como uma possível extensão de nossas vivências práticas artísticas, que, muitas vezes, não são compartilhadas na escrita. Experiência nos é cara; aquilo que vivemos como artistas, professoras e pesquisadoras, cada uma do seu jeito, mas também no propósito de construir conhecimento coletivo. Via trocas. Dessa forma, defendemos que nas experiências distendidas entre dança e somática como práxis há de se deixar de lado o caráter estritamente formal e professoral da aula/oficina/ateliê/experiência. Também convidamos ao desapego da aura de austeridade e dogmatismo, muitas vezes tão presente na dança diante da difícil tarefa em proporcionar uma aprendizagem criadora, íntima, absorvente e dilatadora. Grande desafio para nós foi tornar presente essa forma de 'artistar' com pessoas que não sabíamos ao certo quem seriam (não houve inscrição prévia para o ateliê) e como 'dançariam' conosco. Assim, empenhamos esforços para contaminar demais com nosso entusiasmo pelo movimento aprendente, crítico, lúdico, criativo e transformador.

Acreditamos na aventura criadora que visa formar criticamente em íntima conexão e via atividade artística, a qual é componente fundamental da jornada de nos tornarmos cada vez mais seres humanos solidários e respeitosos da diversidade. Tivemos, então, para esse ateliê, o desejo de ressoar em prática e escrita fronteiriça e distendida o conhecimento que se constrói pelo compartilhamento. Procuramos dialogar e colocar em cena a in/excorporação sem cair em uma tentação teórica linear e abstrata. Nessa proposta que conjugou teoria e prática, almejamos encontrar um elo comum, assim como proposto em vários capítulos do livro organizado por Cristiane Wosniak e Nirvana Marinho (2011), "O Averso do Averso do Corpo: educação somática como práxis". Elo talvez invisível a olho nu, mas perceptível pelas propostas e falas efetuadas. Um dos caminhos eleitos foi uma espécie de emergência colaborativa: o despertar e o florescimento de vivências artísticas cuja força se amplia no encontro de pessoas, artistas, professores e pesquisadores que buscam(os) caminhos poeticamente habitados.

Quando se fala da dança, para muitas pessoas permanece a ideia que estamos tratando de um conteúdo objetivado eminentemente no fazer automatizado, na busca por ações corporais virtuosísticas. Esta perspectiva não deixa de ter a sua verdade, mas, certamente, quando interpretada como única dimensão, provocará no imaginário social e cultural o surgir das ideias que enquadram a dança como lugar de divertimento apenas ou da exclusão. Há ainda inúmeras questões relativas a gênero, religião e/ou biótipo, entre outras que trazem grandes desafios quando se deseja tornar nossa área mais acessível a todos que queiram vivenciá-la.

São muitas as tensões estruturadas nas relações de poder que valorizam, principalmente, determinados saberes e/ou mercados de consumo e modismos. Esses desafios estão muito presentes até hoje, apesar de tanto termos avançado, nos diferentes espaços e ambientes artísticos e/ou educacionais. As dicotomias entre práticas e teorias, comuns às técnicas instrumentalizadoras e funcionais, são ainda tão presentes nas aulas de dança — o que nos intranquiliza, pois reduzem a possibilidade de superação e transformação da Dança como área de conhecimento.

Pensar/experienciar/refletir (sem pensar que são dimensões apartadas) crítico criativamente sobre a arte na realidade contemporânea pode ampliar o respeito e acolhimento das muitas interpretações e os diferentes sentidos para as intra e intersubjetividades. Este seria um dos papéis possíveis quando se aliam arte e educação? Queremos que sim, para mais bem compreendermos significados e percepções múltiplas que se constroem pelas pessoas junto às suas muitas realidades. Isso dilata a noção de cultura(S), de educação, de arte, ampliando a visão de conviver no mundo. Esse exercício constante convida sujeitos a se situarem de forma contextualizada, a serem atuantes e construtores de sua/nossa(S) história(S). As diferenças nos constituem e as igualdades nos integram pelo S maiúsculo da Superação dos Desafios.

Muito potente na arte é seu estado permanente de ebulição, dialogando e deflagrando conflitos, possibilitando e construindo encontros e superações. Por isto, priorizamos no ateliê o desenvolvimento de ações artísticas integradas e elaboradas tanto individual quanto coletivamente. Esse tipo de proposta colaborativa pode se estender para um projeto pedagógico a ser desenvolvido em uma escola, ou pelo planejamento estratégico em uma empresa (estúdio de dança) ou em uma companhia ou coletivo de dança.

Encanta-nos imaginar que no ateliê formamos um coletivo de dança temporário (figura 6) cuja gestão se deu de forma coletiva, pois todo/a/es compartilharam a

responsabilidade de compor e participar ativamente dos processos dela derivados. Estendendo essa ideia para uma companhia ou coletivo que dispõe de mais tempo para construir os planos e as ações juntos, defendemos que tudo pode ser democratizado: desde a escolha da visão artística a ser adotada, missão e valores básicos, projeto, atividades e ações a serem desenvolvidas, poéticas e metodologias dos processos de criação até o formato do produto final. Ou seja, as ações e resultados derivados de todo o processo podem ser compartilhados por todas. Bailarinos constroem assim os seus caminhos e participam de toda a cadeia produtiva, responsabilizando-se por muito mais do que dançar. Nessa cadeia autossustentável, o que está em jogo é a transformação de cada um dos membros da equipe, que vai crescendo à medida que desafios e convites à superação são aceitos, tornando-se cidadãos pelo ato participativo do todo.



Figura 6. O ateliê permitiu que um coletivo temporário se formasse.

Fonte: imagens registradas por Alba Vieira. Arquivo da Pesquisa. 2022.

No ateliê também buscamos deixar mais evidente a constituição das diversas relações da dança com a educação e com a ciência, bem como a enorme complexidade do desdobramento dessas relações em vivências cujo compromisso é ético-estético. Pensamos em questões primordiais da dança e que também permeiam a somática como lugares de escolhas e sentidos. Algumas delas: o não apagamento das diferenças e das diversida-

des sociais, biológicas, históricas e culturais dos sujeitos; a valorização das singularidades que emergem junto com as pluralidades técnicas e metodológicas; as pluriepistemologias e os vários modos de poder se ensinar como fundamento para o exercício de se aprender em e com a dança; as possibilidades de autoconhecimento e conhecimento mútuo que ampliam as relações entre os seres; a integração e distensão de processos internos-externos em fluxos (conexão in/excorporificada como proposto por VIEIRA, 2021) que podem expandir a possibilidade de conectar consigo e com o outro.

Enfim, são muitos espaços e possibilidades que se atravessam, que criam trajetos, trânsitos, demografias pessoais, mapas coletivos. Em nosso entender, toda essa complexa gama de saberes são corporificados, ou seja, construídos via experiência vivida e potencializam a dança para tensionar supostas dicotomias existentes entre prática e teoria, corpo e mente, fazer e pensar, sentir e raciocinar, entre outras. A formação do sujeito crítico que se insere em processos de criação em arte de forma consciente, participativa e cidadã deve ser confrontada com a ideia de um ser dançante alienado, passivo, despolitizado e tecnicista.

Arroyo (2000) em seu livro “Ofício de mestre”, convida-nos a enfrentar com garra as tensões e os muitos conflitos do mundo que nos cerca, e dos quais não há como fugir. Ele destaca que nossa docência será sempre uma “docência humana” (p.83) e o professor (ou coreógrafa, diretora, educadora, focalizadora de dança) deve ser parte deste sentido, pois o educar é, acima de tudo, humanizar. Para o autor, os mestres mediam saberes que penetram e alargam as possibilidades da vida. É na partilha de conhecimento que o tempo sobrevoa as gerações e traz novas possibilidades de educação para a arte.

Outro ponto fundamental agregado ao ateliê: arte integra a cultura e ambas estão em constantes transformações. Assim, podemos ampliar as noções da produção e de resignificação do conhecimento. Quando pensamos em somática e dança, interessa-nos fortemente o que Larrosa (2002) discute sobre experiência/sentido, ou seja, aquilo que é apreendido é o que nos transforma. O que mais importa não é o sujeito das informações, mas o sujeito das experiências/sentido. A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo contemporâneo, impedem as conexões significativas entre seres e entre o que vivemos. Impedem também o estabelecimento da memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro (LAROSSA, 2002). Destarte, consideramos que as experiências artísticas constituem aqui-

lo que incide e empodera os diferentes tempos-espacos, quando as relações intra e inter-pessoais perpassam todo o processo colaborativo. Nesta perspectiva, buscamos para o ateliê a elaboração de uma proposta somática que se nutriu de técnicas diversas e de práticas corporais integrativas e investigativas (figura 7). Nosso objetivo no processo de experimentação foi integrar o corpo de maneira simbiótica, valorizando igualmente a linguagem artística de cada pessoa presente naquele encontro. Algumas pessoas tinham formação mais específica em teatro, outras em dança, mas não dançavam há muito tempo, outras pessoas tinham vasta experiência com dança e ainda dançavam. Enfim, essa pluralidade de vivências prévias foi uma das riquezas das partilhas realizadas.



Figura 7. Investigação individual do espaço e dos bambus.

Fonte: imagens registradas por Alba Vieira. Arquivo da Pesquisa. 2022.

3. Rascunhando reflexões temporariamente finais

Há uma necessidade e uma premissa, como apontado nesse texto em forma de relato, de se pensar as relações entre diferentes seres e de seres humanos consigo mesmos, entre ciência e técnica, entre teoria e prática, entre fazer e pensar, entre cognição sensorial, emocional e mental, entre fluxos internos e externos. Sem querer apontar soluções mágicas e definitivas para lacunas que ainda insistem em existir acerca desses 'entres', lembramos o que adverte Larrosa (2002): há imaginários sociais diversos. Na contemporaneidade, a Dança como área de conhecimento, seja no campo educacional, no investigativo e/ou no artístico, ainda tem separado 'aqueles que pensam' e 'aqueles que executam' revelando dilemas antigos não só na arte, mas especialmente nela. Dessa forma, surgem infinitas 15 contradições que, se tensionadas, podem gerar possibilidades de estruturação de trabalhos entre as áreas, linguagens e os campos, para conhecermos os diferentes olhares, metodologias, saberes teórico-práticos e epistemologias.

As nossas premissas para o ateliê privilegiaram as escolhas transdisciplinares, que circulam e espiralam diversos conhecimentos. Defendemos que mover, improvisar (figura 8), dançar somaticamente potencializa a criatividade concomitante ao refletir a realidade. Permite ainda a abertura para a intra e intersubjetividade, para a in/excorporação. A proposta está lançada. Você aceitaria nosso convite?



Figura 8. Improvisação de participantes e professora Valéria Figueiredo.

Fonte: imagens registradas por Alba Vieira. Arquivo da Pesquisa. 2022.

Referências

ARROYO, MIGUEL GONZALEZ. **Ofício de mestre: imagens e auto-imagens**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

BARBOSA, ANA MAE; GALVÃO, REJANE GALVÃO. **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: UNESP. 2009.

BENJAMIN, WALTER. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOLSANELLO, DÉBORA PEREIRA. A educação somática e os conceitos de descondição- namento gestual, autenticidade somática e tecnologia interna. **Motrivivência**, ano XXIII, n.36, p.306-322, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/download/2175-8042.2011v23n36p306/19656/69267>>. Acessado em: 15 de março de 2022 às 15:23.

_____. Educação somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz**, Rio Claro, v.11 n.2 p.99-106, 2005. Disponível em: <<https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/motriz/article/view/167/138>>. Acessado em: 23 de abril de 2022 às 09:28.

FELDENKRAIS, MOSHE. **Consciência pelo movimento**. 9. ed. São Paulo: Summus, 1977.

FORTIN, SYLVIE. Nem do lado direito, nem do lado avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana. **O avesso do avesso do corpo: educação somática como práxis**. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 25-42.

_____. Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula de técnica de dança. **Pro-Posições**. Campinas: Editora da Unicamp, v.9, n.2 (26), 1998. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8644139>>. Acessado em: 25 de maio de 2022 às 19:56.

LARROSA, JORGE. Notas sobre experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n.19, p.20-28, 2002.

NAJMANOVICH, DENISE. Epistemología y Nuevos Paradigmas en Educación. Educar y aprender en la sociedad-red. **Rizoma Freireano**, n.6, p.1-20, 2010. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6994899>>. Acessado em: 13 de abril de 2022 às 08:44.

VIEIRA, ALBA PEDREIRA. **The nature of Pedagogical Quality in Higher Dance Education**. Dissertação de Doutorado. Temple University, Filadélfia, Estados Unidos, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/28287828/The_Nature_of_Pedagogical_Quality_in_Higher_Dance_Education>. Acessado em: 19 de julho de 2022 às 18:44.

VIEIRA, ALBA PEDREIRA; BOND, KAREN E. Dramaturgia do cóccix na videoperformance “Ábar”. **Repertório**, Salvador, ano 24, n.36, p.37-62, 2021.1. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/38207>>. Acessado em: 10 de janeiro de 2021 às 15:23.

WOSNIAK, CRISTIANE; MARINHO, NIRVANA (Org.). **O Averso do Averso do Corpo: educação somática como práxis**. Joinville: Nova Letra, 2011.

DUPLOS DE LUZ: ALGUMAS POSSIBILIDADES DE USO DOS DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS PELO ATOR EM CENA

Lisandro Pires Bellotto¹

RESUMO

Este artigo discorre sobre o processo de criação de um espetáculo, no qual os atores, em cena, manipulam dispositivos tecnológicos de produção audiovisual. O estudo compõe aspectos da pesquisa que vem sendo desenvolvida pelo autor desde o ano de 2019, na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), denominada “Poéticas tecnológicas e o trabalho criativo do performer: um estudo experimental sobre produção e utilização da imagem e do som no espaço cênico”. A descrição e reflexão do processo criativo está dividido em seis partes. A primeira resgata o ator multidisciplinar contemporâneo e o conceito operatório de *intermedialidade* que atravessa o estudo. A segunda parte envolve reflexões sobre alguns fatores que influenciam na produção, captação e difusão de imagens virtuais no interior da cena. As últimas quatro partes abarcam a fase de preparação, ensaios e concepção do espetáculo denominado de Mamutes - SM. Por fim, descreve-se os procedimentos mais recorrentes em relação aos efeitos de distorção das projeções na encenação proposta.

Palavras-Chave: Intermedialidade; Hibridismo; Tecnologias; Ator.

ABSTRACT

This article discusses the process of creating a scenic production, in which the actors, on stage, manipulate audiovisual technological devices. The study composes aspects of the research that has been developed by the author since 2019, at the Federal University of Santa Maria (UFSM), called “Technological poetics and the creative work of the performer: an experimental study on the production and use of image and sound in the scenic space.” The description and reflection of the creative process is divided into six parts. The first rescues the contemporary multidisciplinary actor and the operative concept of intermediality that crosses the study. The second part involves reflections on some factors that influence the production, capture and dissemination of virtual images within the scene. The last four parts cover the stage of preparation, rehearsals and conception of the scenic production called Mammoths - SM. Finally, the most recurrent procedures are described in relation to the distortion effects of the projections in the proposed staging.

Keywords: Intermediality; Hybridism; Technologies; Actor.

1. Introdução

No texto “os novos desafios da imagem e som para o ator: em direção a um super ator?” a pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin interroga a solidez da formação do performer contemporâneo no interior de práticas interdisciplinares. Em seu resgate histórico, Picon-Vallin cita o modelo de ator meyerholdiano e o classifica como “um compositor (textual, visual e sonoro) de sua própria atuação. Elevando este a status de criador completo, impondo-lhe exigências particulares” (2009, p.67). Para a pesquisadora o ator polivalente age como uma espécie de acolhedor de todas as artes da cena e assim,

¹ Professor adjunto no Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade Federal de Santa Maria (CAL/UFSM), ator e diretor teatral.

necessita de uma formação abrangente e eficaz. À essa formação multidisciplinar ela enfatiza o jogo do ator com as tecnologias em cena:

Aquela de um “super-ator” que saberia utilizar tanto seu corpo-instrumento (voz, movimento) quanto os meios técnicos da atuação tradicional, sobre os quais ele teria se tornado mestre, e as tecnologias mais modernas da imagem e do som como novos instrumentos de trabalho que, longe de se submetê-lo, podem dotá-lo de qualidades suplementares, aumenta-lo, em sentido similar à realidade aumentada sobre a qual se fala em fotografia digital (PICON-VALLIN, 2009, p. 70).

A virada histórica no paradigma do trabalho do ator a partir da invenção do cinema e sua profícua promiscuidade criativa com as artes da cena, não diz respeito unicamente à transformação das técnicas de representação. Surge também o reconhecimento da qualidade e consequências da intervenção dos dispositivos tecnológicos de produção audiovisual no interior de espetáculos teatrais. Portanto, não basta perceber a necessidade de revisar os processos de formação do ator em contexto tecnológico como faz Picon-Vallin. É preciso ir além, ou seja, descrever como as máquinas modificam e/ou fazem nascer novas práticas, procedimentos e técnicas no interior de tais processos de criação.

Dessa forma, se faz necessário criar e investigar pedagogicamente jogos e exercícios que aproximem o performer e diretor à linguagem videográfica, aos movimentos e posições de câmera, às técnicas de produção de imagens, e ao entendimento do funcionamento e possibilidades de manipulação desses dispositivos. Assim, o ator joga com seu personagem em cena, mas também quebra sua representação, ao se transformar em técnico produtor de imagens.

E, ao exercitar o ato de filmar ou de ser filmado, contribuindo para a produção de imagens virtuais, transforma o palco em lugar híbrido e de descortinamento da produção videográfica. Essa abordagem e prática demanda tempo de estudo e investimento em experimentação de procedimentos para capacitar o ator a performar outras posições em cena, sem abrir mão do próprio ofício da representação.

Nesse sentido, o artigo preenche lacunas ao discorrer sobre processo de criação de espetáculo ficcional, sob o ponto de vista exclusivo da intervenção dos dispositivos tecnológicos de produção audiovisual manipulados pelos atores em cena. O presente estudo compõe a pesquisa que vem sendo desenvolvida na UFSM denominada *Poéticas tecnológicas e o trabalho criativo do performer: um estudo experimental sobre produção e utilização da imagem e do som no espaço cênico*, e no momento, conta com cinco

discentes² do curso de artes cênicas da universidade. O conceito operatório que atravessa a pesquisa é o de intermedialidade que, segundo a pesquisadora gaúcha Marta Isaacsson, prevê a articulação entre imagens construídas pela performance e aquelas produzidas pela tecnologia, o que desperta no espectador uma espécie de terceira imagem que nasce da relação entre as duas primeiras (ISSACSSON, 2013). O *entre-lugar* que se convoca pela interferência mútua de imagens de naturezas distintas.

Para a pesquisadora Gabriela Monteiro:

Em espetáculos intermediais, a interação entre corpo virtual e corpo em carne e osso redimensiona o processo de criação do artista, que busca novas estratégias para se relacionar com imagens projetadas em tempo real e/ou pré-gravadas. Atravessado por imagens intermediais, o corpo do ator é expandido, não apresenta limites delineados; reinventa-se a todo momento, porque não fixa uma única forma. Em constante transformação, é corpo-imagem, multissensorial e fractal (MONTEIRO, 2018, p.259).

Quais estratégias seriam essas que redimensionam os processos, quando o foco criativo é direcionado para as relações de convívio entre ator - câmera - projeção – espectador? Como criar quando “a linguagem cênica se faz polivisual” (COELHO, 2017, p.57), graças à multiplicação técnica das imagens dos atores, provocadas por eles mesmos e de dentro da cena? Questionamentos que serão respondidos a partir da descrição e reflexão de processo criativo em âmbito universitário.

2. Produção, captação e difusão de imagens

Antes de adentrar o processo criativo propriamente dito, é importante ressaltar que a qualidade de produção, captação e difusão de imagens em tempo real, no interior da cena, depende sobretudo dos recursos tecnológicos disponíveis. Cada dispositivo conforma uma qualidade de imagem, de resolução, assim como indica caminhos específicos para a performance em relação ao seu manuseio, propondo distintas formas de organização da cena. Por exemplo, a qualidade de iluminação do espaço, onde são levadas em consideração as fontes de luz móvel ou fixa, refletores de variadas potências, ou ainda, pontos de luz alternativos, como lanternas, abajures, dentre outros. Também o anteparo de projeção, fixo ou móvel, que recebe as imagens, tais como: televisores, paredes ou chão

² Os pesquisadores de graduação Guilherme Lumertz, Marielle Siqueira, Tainara Ferraz, Viviane Maxwell e Daniela Cunha.

do teatro, cicloramas, fumaça, cortinas, o próprio corpo do ator como suporte projetivo entre outros objetos. Cada anteparo carrega características específicas de cor, textura, opacidade e volume decorrentes de sua materialidade (tecidos, plásticos, vidros, madeiras, metais). Também suas dimensões e posicionamento no espaço da cena concorrem para distorcer as projeções, transformar suas qualidades e escala.

Acrescenta-se os possíveis efeitos aplicados às projeções a partir de *softwares* diversos de captura e transformação de imagens em tempo real (programas como *Isadora* e *OBS Studio*). Não obstante, todos esses recursos são impactados pela disponibilidade financeira da produção cênica em contexto nacional e acadêmico. Outro ponto fundamental em relação a produção e captação de imagens em cena diz respeito à manipulação dos dispositivos audiovisuais. A qualidade de condução da câmera pelo ator dita o recorte do que está sendo filmado e, por consequência, o que está sendo mostrado à plateia. O ator então se vê investido de outras funções para além da representação, como a de diretor de fotografia ou *videomaker*.

3. O percurso criativo

A exploração dos recursos audiovisuais no espetáculo Mamutes - SM foi dividido em quatro etapas: na primeira etapa, a equipe adquiriu o conhecimento a respeito do funcionamento da aparelhagem tecnológica disponível para o processo criativo. O artista-pesquisador precisa saber manipular os dispositivos compostos por *hardwares* e *softwares*, os equipamentos, cabos, conexões e seus programas. Entender a função de cada aparelho, suas interfaces, saber liga-los, conectá-los entre si e manuseá-los de forma segura é uma etapa fundamental quando se opera determinada tecnologia de dentro da cena. Tecnologia que também circunda o espaço onde a performance acontece através de máquinas e cabeamentos diversos. Essa etapa necessita de uma atualização constante, pois como nos lembra Coelho, “o audiovisual e a informática são domínios que evoluem muito rápido, seu uso impõe um constante reajuste” (COELHO, 2017, p.42).

A segunda etapa foi a de estudo de captação de imagens pelo ator e seus possíveis significados implicados, através do contato com noções básicas dos planos cinematográficos. Foi preciso estudar e identificar em filmes clássicos os enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera utilizados pela linguagem fílmica. Segundo Marcel Martin,

os enquadramentos “constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmera no registro que faz da realidade para transformá-la em matéria artística” (MARTIN, 2005, p. 44). Portanto, o enquadramento é a técnica basilar na construção do plano no cinema, pois é através dele que se organiza o recorte visual da realidade.

O momento de experimentação dos enquadramentos básicos foi realizado pelos discentes, empregando diversas estratégias:

a) Planos: O ator capta o palco inteiro (Plano Geral) passando pelos planos intermediários através da câmera que coloca em maior evidência os corpos em cena (Plano Americano e Plano Médio), até a câmera mais próxima ao corpo filmado (Primeiro Plano, Primeiríssimo Primeiro Plano e o Plano Detalhe).

b) Ângulos: Em relação ao ângulo da câmera, experimentou-se o *Plano Plongée* (câmera posicionada acima do nível do olhar) e seus significados, que segundo Martin “tem tendência para tornar o indivíduo pequeno, esmagando-o ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino” (MARTIN, 2005, p. 51). Também o *Contra Plongée*, onde “o assunto é fotografado de baixo para cima, colocando-se a objetiva abaixo do nível normal do olhar – dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos” (MARTIN, 2005, p. 51).

c) Movimentos: Foram realizados exercícios de deslocamento de câmera a partir do corpo dos atores, de forma a compreender determinados movimentos da câmera no cinema. Dentre estes, o *travelling*, que, segundo Martin, “corresponde, com efeito, ao ponto de vista de uma personagem que avança ou então corresponde à direção do olhar no sentido de um centro de interesse” (2005, p. 60). No palco, o *travelling* foi traduzido para o deslocamento do ator com a câmera na mão em *raias* e *corredores*. Assim como o movimento de *panorâmica* que “consiste numa rotação da câmera em redor do seu eixo vertical ou horizontal sem deslocamento do aparelho” (Ibid., p. 65), ou seja, o ator gira com a câmera na mão a partir de seu próprio eixo.

Na terceira etapa se deu um momento crucial do processo criativo. O desenvolvimento de uma série de jogos e exercícios cênicos que inicialmente foi realizado sem a participação de câmeras. Optou-se pelo uso de molduras vazadas de tamanhos diversos, para que os atores experimentassem os enquadramentos estudados a partir dos

diferentes níveis espaciais e suas relações de aproximação e distanciamento entre os corpos³.



Figura 1. Primeiro Plano.

Fonte: Lisandro Bellotto



Figura 2. Plano Detalhe.

Fonte: Lisandro Bellotto

Em seguida, a experimentação da captação de imagens com câmeras diversas (dispositivos móveis, *handcans*, câmeras de segurança e *webcameras*) conectados diretamente a um projetor digital.



Figura 3. Captação de imagem com *handcam*.

Fonte: Dartanhan Baldez Figueiredo.

³ As imagens utilizadas possuem autorização dos fotógrafos e participantes da pesquisa, que liberaram o uso somente para fins acadêmicos (publicação de artigos, relatórios e afins).

Também foram desenvolvidos jogos de composição entre imagem real e imagem virtual, de forma a despertar nos atores a consciência de que ele está sendo visto em cena, enquanto realiza o ato de captar imagens. O foco se deu na relação entre a criação das imagens de luz e das imagens da cena, já que ambas aconteceram simultaneamente ao evento teatral. A consciência plena de estar em situação de performance para o ator é fundamental nessa etapa experimental. Pois, como nos lembra Issacson em suas pesquisas sobre teatro e intermedialidade: é da percepção relacional entre o que está sendo performado no palco e as imagens projetadas, que o espectador vai, por sua vez, produzir significados (ISSACSSON, 2013).

Ainda dentro do percurso criativo, foram desenvolvidos principalmente jogos de composição frontal e lateral em relação às projeções, assim como a interferência de projeções de outras naturezas, através da manipulação de refletores móveis, multiplicando significados em cena. Assim, os duplos de luz do ator foram produzidos pela imagem digital e pelo *teatro de sombras*.

Na última etapa do processo criativo desenvolveu-se uma encenação a partir do texto *Os Mamutes* do autor Jô Bilac. A dramaturgia em questão reflete, através do humor ácido, as relações de poder que se estabelecem em sociedade. A história é contada por uma personagem de 8 anos de idade, “Isadora faca no peito”, a qual invoca um mundo lúdico permeado por assassinatos e violência, os quais cruzam o caminho das personagens criadas pela criança. A personagem principal, Leon Carmelo, enfrenta diversos obstáculos para conseguir emprego na empresa multinacional *Mamutes Food* que produz hambúrguer de carne humana. Em sua trajetória, Leon precisa aprender a matar, a rejeitar a amizade e o amor idealizado, e transgredir valores que lhe são importantes.

Como a temática da violência e da morte é propositalmente banalizada no texto do carioca Jô Bilac, de forma a chamar a atenção para a brutalidade da sociedade atual, uma das funções da camada videográfica na encenação é justamente acentuar o valor da vida e dos corpos em cena. Essa valorização acontece através da multiplicação e da atomização em imagens de detalhes dos corpos dos atores, procurando, no âmago das cenas, uma aparição sensível da materialidade orgânica através das projeções de luz. As imagens dos atores são projetadas em uma tela fixa (tecido *Oxford* branco) de 3 metros de altura por 4 metros de largura, situada ao fundo do palco italiano. Na maioria das vezes, as projeções são acompanhadas de músicas.

4. Efeitos de distorção das imagens projetadas

No processo criativo, após as experimentações criadas através dos jogos e exercícios e da inclusão paulatina da camada videográfica na composição das cenas, discutiu-se os procedimentos mais recorrentes em relação ao uso das imagens virtuais na encenação de Mamutes – SM. Dentre estes, destacam-se:

1. *Efeito de atomização dos corpos*, caracterizado pela fragmentação e aumento de detalhes dos corpos em cena. Nesta etapa, houve predominância do uso de planos muito próximos aos corpos, durante a captação de imagens em plano sequência. Segundo Coelho, a respeito de estratégias para um teatro intermedial, o que faltaria para uma linguagem é completada pela outra, através da visibilidade de detalhes dos corpos não visíveis a olho nu (COELHO, 2017).

Por exemplo, no final de determinada cena onde, após uma violenta discussão entre um casal de personagens aparentemente apaixonados, eles matam um ao outro à tesouradas. Nesse instante, a câmera invade a cena na mão de um terceiro ator que através da captação e projeção ininterrupta de imagens, permite acompanhar o corpo do personagem estendido no chão, numa espécie de mapeamento poético de cada fragmento físico, da pele aos ossos (figura 4). A câmera então passeia lentamente, dos pés a cabeça em *plano detalhe*.



Figura 4. Mapeamento poético.

Fonte: Dartanhan Baldez Figueiredo.

Ou como em outra cena em que o protagonista Leon Carmelo encontra seu primeiro amor: após o diálogo amoroso entre ele e a personagem gótica Squel, ambos se direcionam para o fundo do palco e, sentados, lado a lado, de costas para a plateia, Leon filma uma dança de acasalamento dos seus pés (figura 5). Assim, o teatro ganha uma lente de aumento, uma janela de entrada detalhada dos corpos expostos em cena (COELHO, 2017). Todo este trabalho tem como pano de fundo, uma atmosfera sonora gerada a partir de músicas minimalistas.



Figura 5. Acasalamento dos pés.

Fonte: Lisandro Bellotto.

2. *Efeito de multiplicação dos corpos*, caracterizado pela perspectiva em abismo dos corpos filmados, colocando estes em repetição gerando um efeito de caleidoscópio. Este efeito se reproduz quando a câmera é apontada para o corpo do ator e para a tela de projeção, simultaneamente. É possível perceber os rastros dos movimentos que acontecem em cena, já que essa multiplicação da imagem, mimetiza o caminho que o movimento do corpo de “carne e osso” deixa para trás ao deslocar-se.

Este efeito é observado na cena sobre um encontro amoroso de Leon. A personagem Squel, que tem ideias sobre a morte, é justamente assassinada, ao intervir numa briga de facões entre dois caçadores de mamutes. Após ser trespassada por lâminas, ela dança

sentada com os braços abertos, como se estivesse voando, expressando um momento poético idealizado pela personagem. A seguir, dois atores surgem em cena, o primeiro na função de *videomaker* e o segundo como iluminador. O corpo da personagem Squel é multiplicado pela primeira vez na imagem projetada, e se desdobra em múltiplas “Squels” pelo efeito de distorção da imagem multiplicada. Ainda, uma terceira e quarta imagem surgem, uma em consequência da manipulação do refletor de luz móvel, que projeta sua sombra na parede da sala, e outra que interfere na própria tela de projeção, sendo esta última, decorrente da luz emitida pelo projetor no seu corpo.



Figura 6. Multiplicação do corpo

Fonte: Lisandro Bellotto



Figura 7. Sombras

Fonte: Lisandro Bellotto

3. *Efeitos cromáticos dos corpos*, através do software Isadora, produzidos a partir da captura das imagens em cena, pelo ator. Estas imagens adquirem, em tempo real, distorções relativas à saturação das cores, entre outras alterações. Por exemplo, na cena final onde a personagem apresentadora de programa infantil Shiva Moon tem seu rosto captado em *primeiro plano*, porém, o que se vê projetado é o negativo da imagem acrescida de cor vermelha, conferindo a ela um aspecto “diabólico”.



Figura 8. Efeito Cromático para *Shiva Moon*.

Fonte: Lisandro Bellotto.

Outras modalidades de intervenção dos dispositivos tecnológicos foram experimentadas, quando, por exemplo, a câmera se vê investida de seu potencial de teatralidade, seguindo as indicações da própria dramaturgia. Em determinados momentos, a câmera na mão do ator-personagem é empregada como uma câmera de televisão, a qual capta e transmite uma cena de um programa de TV infantil. Ressalta-se que a atriz, investida da personagem que apresenta o programa infantil, além de ter seus traços faciais revelados pelo *close*, experimentou lidar com a mudança repentina de registro expressivo, podendo suavizar sua representação no palco. Muitas outras possibilidades foram experimentadas pelo ator, durante a etapa processual sobre os usos da câmera em cena e o explorar de seus duplos de luz. Todavia, no momento crucial de seleção, os três efeitos de distorção descritos (atomização, multiplicação e cromático) foram os que melhor se relacionaram com a estética proposta para os corpos mediatizados enquanto produtores de significados sensíveis que ressaltaram a vitalidade e beleza do corpo humano. Assim, foi oferecido para o espectador uma aproximação dos atores através da captação das imagens em *close* e multiplicadas, revelando a intimidade física desses corpos.

Nesta proposta, foram descritos alguns aspectos de pesquisa realizada em âmbito acadêmico, que conjugou ao estudo teórico das relações entre teatro e tecnologias, uma parte experimental, onde os dispositivos de produção de imagens ocuparam a cena concomitantemente à performance ao vivo dos atores. Ao descobrir e praticar coletivamente, através de jogos e exercícios, a intervenção desses dispositivos, observou-

se uma maior consciência dos atores em relação à linguagem do cinema e da performance. Essa consciência, por sua vez, impactou no processo de criação de um espetáculo intermedial. *Mamutes - SM*, ao ser prismado pelas tecnologias, além de incrementar o resultado estético, gerou a possibilidade do desenvolvimento de percepções e relações entre os corpos vivos e de luz, complexificando significados através das extensões corporais dos atores em projeções no interior da cena.

Nesse sentido, o ator em contexto nacional e acadêmico, mais do que se tornar “um mestre” das técnicas de atuação e de manipulação das tecnologias em cena, como afirma a pesquisadora francesa Picon - Vallin, coloca-se como mais adequado, a noção de “artista multiperceptivo”, segundo o brasileiro Ernani Malletta em seu livro *Atuação polifônica*:

O artista multiperceptivo não será necessariamente aquele que desenvolveu as diversas habilidades na sua máxima expressão de virtuosismo, mas o que conseguiu perceber, compreender, incorporar e se apropriar dos conceitos fundamentais que definem e sustentam cada forma de expressão artística (MALLETTA, 2021, p.24).

O modelo de “super - ator” está mais para um artista virtuoso onde se exige dele uma formação completa do mais alto grau de todas as técnicas disponíveis, impondo um horizonte formativo ideal, mas inverossímil dada sua amplitude. Durante a prática de pesquisa acadêmica, ao circunscrever um campo objetivo para experimentação intermedial no interior da cena, delimitou-se um terreno concreto e palpável que se abriu para a investigação de natureza interdisciplinar, polifônica do teatro.

Referências

BILAC, JÔ. **Os mamutes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

COELHO, MAÍRA CASTILHOS. **As múltiplas presenças do ator**: as novas relações e inovações em territórios cênicos. Tese defendida pelo Programa de pós-graduação em artes - UNESP, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151654>>. Acessado em 22 de dezembro de 2022 às 14:45.

ISSACSSON, MARTA. Intermedialidade na criação cênica: ator e tecnologia. *In: VII Reunião Científica da ABRACE*, 2013, Belo Horizonte. Disponível em: <http://portalabrace.org/viireuniao/processos/ISAACSSON_Marta.pdf>. Acessado em 26 de dezembro de 2022 às 15:00.

MALLETTA, ERNANI. **Atuação Polifônica**. Princípios e práticas. Minas Gerais: Editora UFMG, 2021.

MARTIN, MARCEL. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivros, 2005.

MONTEIRO, GABRIELA LÍRIO GURGEL. Corpo-imagem: o jogo do ator na cena intermedial. *In: Sala preta. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP*, v.18, n.1, p.258-272, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/sala-preta/article/view/140438>>. Acessado em: 16 de novembro de 2022 às 13:30.

PICON-VALLIN, BÉATRICE. Os novos desafios da imagem e do som para o ator: em direção a um “super - ator”? *In: Cena. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS*, n.07, p.66-76, 2010. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11962>>. Acessado em: 16 de novembro de 2022 às 14:30.

TRAÇOS DE UMA ATITUDE METODOLÓGICA NA ENCENAÇÃO DO ESPETÁCULO AMÊSA

Maria Suelma Costa de Sousa¹

RESUMO

Este texto apresenta uma reflexão sobre escolhas e decisões da direção no processo de criação do espetáculo *Amêsa*, montado em 2008 como parte da minha formação no curso de Direção Teatral na Escola de Teatro da UFBA. Destaco a escolha de ter como centralidade do espetáculo as implicações, as intenções e os etnométodos da atriz Heloísa Jorge como sendo a decisão fundamental que possibilitou o *como fazer* e o *por onde fazer* que tornaram possível ao trabalho ganhar a forma que ganhou. Busco também criar espaço de discussão sobre questões que nos atravessam ao darmos nossos primeiros passos na direção teatral. Ao longo do texto, trago para o diálogo com as reflexões sobre o vivido as noções sobre *projeto poético* e *tendência* (SALLES, 1998) e elaborações sobre a *improvisação* (BONFITTO, 2011), dentre outros referenciais, na intenção de realizar um exercício de investigação e teorização da experiência.

Palavras-Chave: Amêsa; Processo de Criação; Direção Teatral.

ABSTRACT

This text presents a reflection on the director's choices and decisions in the process of creating of *Amêsa*, assembled in 2008 as part of my training in the course of Theatrical Direction at the Escola de Teatro of the UFBA. I highlight the choice of having the implications, intentions and ethnomethods of the actress Heloísa Jorge as the centrality of the performance as being the fundamental decision that made possible the how to do and where to do that allowed the work to gain the shape it did. I also seek to create a space for discussion about issues that cross us when we take our first steps in theatrical direction. Through out the text, I bring to the dialogue with the reflections on the lived the notions about *poetic project* and *tendency* (SALLES, 1998) and elaborations on *improvisation* (BONFITTO, 2011), among other references, in the intention of carrying out an exercise of investigation and theorization of the experience.

Keywords: Amêsa; Creation Process; Theatrical Direction.

Refletir, a partir do meu lugar de encenadora, as escolhas e decisões que tomamos, a atriz e eu, no processo de gestação do espetáculo “Amêsa”, enquanto atitude metodológica na criação, é um caminho que encontro para elaborar sobre a experiência de uma encenadora no seu processo de formação. Destaco neste trabalho a condição de *encenadora em formação* para criar espaço de discussão sobre questões que nos atravessam ao darmos nossos primeiros passos na direção teatral.

Da perspectiva do processo de profissionalização de um/a encenador/a sabemos que se trata de uma caminhada árdua, porque atravessada por muitas adversidades. Por um lado, o campo de atuação artística é extremamente restrito, sendo que a/o artista cos-

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (PPGAC/UFBA); orientanda do Professor Dr. Luiz César Alves Marfuz; bolsista CAPES; Diretora e Professora.

tuma ser aquela/e que precisa quase sempre criar seu espaço de atuação; por outro, a sociedade costuma esperar da/o artista que esta/e tenha uma certa “genialidade”. Ainda hoje, há um mito em torno da/o profissional da direção de que esta/e seja capaz de controlar tudo durante um processo criativo, mediar conflitos, e dominar uma infinidade de técnicas para tornar possível a criação da obra de arte.

Então a direção seria capaz de calibrar todos os elementos técnicos e expressivos que poderiam ser articulados num projeto de montagem, ao mesmo tempo que dominaria as possibilidades da recepção, e ainda seria capaz de administrar as diferentes dinâmicas interpessoais que se desenvolvem na equipe de trabalho. Tudo isso estaria alicerçado na suposta capacidade interpretativa dos diversos materiais da cena por parte de quem dirige (CARREIRA, 2021, p. 174).

Esse perfil de encenador/a, descrito por Carreira, vem sendo questionado desde a segunda metade do século XX, mas o mito ainda persiste e se faz presente em espaços de formação em Direção Teatral - que não exigem experiência prévia na área para a admissão, e que geralmente têm como estudantes em formação pessoas muito jovens, como é o caso dos cursos universitários. Esse mito do encenador (No masculino, porque é a partir desse gênero que o mito é criado) como o *todo poderoso*, em minha experiência foi muito nocivo, porque atuava em mim na inconsciência e me levou a desenvolver uma atitude de *encenadora escabriada* diante do mundo.

Dirigi o espetáculo Amêsa no segundo semestre de 2008 como exercício dos componentes Prática de Ensaio II e Direção de Montagem I no curso de Direção Teatral da ETUFBA². Esse foi o primeiro espetáculo que dirigi. Estava começando minha jornada. Até então só havia dirigido cenas como exercício. Muitos eram os medos que me atravessavam em silêncio. O trabalho ganhou a forma que a ele cabia. Ao final do processo criativo o espetáculo saiu dos muros da Escola e circulou por festivais nacionais e internacionais dentro do Brasil e em Luanda/Angola. Mas, em mim, ficou o tabu que não me permitia pensar no que *fiz na direção*, por não reconhecer na minha prática o *perfil do encenador* que atuava em meu imaginário.

Numa entrevista ao Soterópolis, tratando de “jovens diretores”, diz Luiz Marfuz: “Eu acho que ao contrário do ator” em relação ao diretor “tem uma expectativa de que ele tenha uma estrada; alguma experiência para se consolidar” (MARFUZ, 2014, 1min52s). Considerando que o trabalho da direção traz em si muita exigência, nessa mesma entrevis-

² Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

ta, ele diz que “o olhar sobre os novos diretores precisa ser um pouco compreensivo, porque quem está se jogando nesta carreira, está se jogando também em uma busca, numa pesquisa” (MARFUZ, 2014, 7min40s).

O “olhar compreensivo” do qual fala Marfuz precisa ser elaborado e disseminado em contraponto ao *mito do encenador* que tudo sabe e que tudo resolve, para que o processo formativo e os primeiros passos na profissão sejam, em muitos casos, menos assustadores e, conseqüentemente, menos providos de arrogância.

Neste trabalho, busco, através de um olhar compreensível para minha experiência, colocando-me na posição de pesquisadora e pesquisada, refletir a partir das minhas memórias num exercício de constante aproximar e distanciar para ver melhor. Considero, para isso, a seriedade necessária ao lidarmos com a experiência como objeto de estudo, reconhecendo que “a experiência humana é *irredutível*, é um fenômeno mediado por múltiplas referências, dessa forma é *inexplicável* por modelos que se pretendem universalizantes” (MACEDO, 2015, p. 18).

1. O espetáculo *Amêsa*

O solo tem por base o entretencimento de memórias pessoais da atriz Heloísa Jorge e o texto *Amêsa ou a canção do desespero* de José Mena Abrantes. Na cena as memórias de Heloísa se fundem com a narrativa da personagem Amêsa. Silêncios e narrativas dialogam. Os silêncios são o *espaçotempo* criado pela atriz para expor seu corpo marcado e permitem a ela ser observadora desse corpo, suas cicatrizes, suas raízes, suas tantas emoções impossíveis de serem ditas em palavras.



Figura 1. Momento de transformação interior de Amêsa (personagem).

Fonte: Aldren Lincoln. Arquivo pessoal.

O texto de José Mena Abrantes sugere “a reflexão da situação vivida pelos angolanos, na mente da protagonista da obra e, de modo artístico, leva em cena esta situação, a história de Angola antes, durante e pós-independência” (RIBEIRO, 2022, p.45). Toda a história que Amêsa conta da sua vida é uma metáfora-síntese, proposta por Abrantes, de experiências vividas por milhares de angolanas e angolanos.

O autor consegue abordar o tema da morte, da resiliência, da busca por uma identidade cultural e de si, tratando, ao mesmo tempo, de momentos da história de Angola, através de uma linguagem poético-imagética, num texto estruturado dentro de uma perspectiva contemporânea, não linear, que prioriza o significante em vez do significado, num formato de narrativa direcionada ao público e sugerido para ser encenado como monólogo feito por duas vozes/atrizes (A1 e A2).

A sugestão de duas atrizes em cena tem por propósito representar a condição de fragmentação na qual vivia a população angolana nos períodos retratados no texto, que vivenciava ora o sentimento de esperança, ora o desespero. No nosso trabalho, realizado em Salvador-BA, fizemos a opção por levar à cena apenas uma atriz, sem desconsiderar as variações entre esperança e desespero que o texto apresenta, buscamos desenvolver na cena a perspectiva do reencontro de partes fragmentadas, uma vez que Heloísa Jorge

é uma angolana que veio viver no Brasil ainda criança³ e estava reencontrando uma parte de si ao entrar em contato com Amêsa (personagem).

A criação do espetáculo foi dividida em dois momentos. No primeiro momento trabalhamos apenas Heloísa e eu numa experiência íntima e dialógica. Neste momento se desenhou o método do processo, ao longo de uma caminhada errante atravessada por muita emoção, por implicações político-culturais e existenciais e pelo desejo de deixar que a materialidade do trabalho se constituísse a partir dessas implicações e emoções. E, no segundo momento, trabalhamos com uma equipe técnica que contribuiu com os ajustes de cenário (Ana Ganzuá), com a iluminação e o toque do atabaque (Everton Machado fez o projeto de luz e Aldren Lincoln⁴ fazia a montagem técnica). Neste texto, trato especificamente do primeiro momento de criação, porque nele se dão as principais decisões e escolhas que permitiram que o trabalho ganhasse sua forma e expressão.

2. Alguns aspectos de *Amêsa* que revelam marcas do meu projeto poético

Cecília Salles (1998), nas suas elaborações sobre a crítica do processo criativo, nos apresenta uma noção de poética como projeto, discute a condição da obra de arte em constante movimento criador e as pistas que cada obra entrega em relação ao grande projeto da/o artista. Segundo ela, “o processo de criação de uma obra é a forma do artista conhecer, tocar, manipular seu projeto de caráter geral” (SALLES, 1998, p. 39). Ao narrar e refletir o processo criativo de *Amêsa* hoje, quinze anos depois, sem desconsiderar inseguranças, medos e faltas de quem estava iniciando, reconheço muitos elementos relacionados ao meu propósito e ao meu *jeito de fazer* na arte presentes na experiência.

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único (SALLES, 1998, p. 37).

No projeto poético da/o artista está contido também o seu projeto ético, “seu plano de valores e sua forma de representar o mundo” (SALLES, 1998, p. 38) e a influência do

³ Ela veio com seu irmão, por possuírem pai brasileiro, no período em que a guerra civil angolana chegou à cidade de Luanda, na década de 1990. A organização Cáritas foi a responsável por trazer os dois para o Brasil. Na ocasião, tiveram que se separar da mãe e dos outros irmãos que ficaram em Angola.

⁴ Aldren Lincoln também fazia fotografia e era responsável pelo designer.

tempo e do lugar nos quais a/o artista vive. Para Salles (1998, p.38) “o artista não é (...) um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos”.

Quando realizamos o processo criativo de *Amêsa*, estávamos vivendo uma alteração no olhar sobre a criação artística, sobre a/o artista, sobre sexualidade, sobre a mulher, sobre o protagonismo negro no teatro. Questões político-sócio-culturais emergiam, nos levando a assumir uma postura mais política na arte. Uma mudança de paradigma estava acontecendo, e o pátio da Escola de Teatro da UFBA nos possibilitava realizar reflexões e vivenciar (trans)formações que se materializaram/materializam em nossos trabalhos artísticos. Isso tudo compõe o *solo*⁵ do qual brotou *Amêsa*, e que se tornou parte das minhas implicações pessoais/profissionais.

Buscando encontrar fios condutores do meu projeto poético, ao olhar para a atitude metodológica que tive, como encenadora, no processo criativo de *Amêsa*, me deparo com lugares mais pessoais/meus que também compõem o solo do espetáculo, com as influências que o meu mundo de origem, as mulheres da minha família e os meios nos quais andei com elas, trazem para a minha formação e para meu *jeito de fazer* na arte.

Algum tempo antes de montarmos *Amêsa*, convivendo com um grupo de pedagogas⁶ e pedagogos, conheci a etnopesquisa crítica e multirreferencial⁷ que trabalha com a experiência como centralidade e com etnométodos na pesquisa em Educação e na Formação de Professores. Meu interesse pelo trabalho com a experiência e com os etnométodos foi imediato e desejei transpor aquilo para a criação artística.

O conceito de Etnométodos, vindo da etnometodologia e aplicado à etnopesquisa, está relacionada à “engenhosidade das formas, jeitos, estratégias e táticas pelas quais atores (sociais) instituem suas experiências e, via suas inteligibilidades e analisibilidades, criam suas realidades para todos os fins práticos” (MACEDO, 2015, p. 21). A mim interessou-me trabalhar com a experiência e com os etnométodos de atrizes/atores na criação teatral, considerando a condição da indexicalidade dessas “formas, jeitos, estratégias e táticas” pessoais no processo criativo; levando em conta a influência do contexto cultural no qual essas/es artistas vivem em seus métodos pessoais de criação, no

⁵ “Quando se fala em solo, pensa-se no contexto, em sentido bastante amplo, no qual o artista está imerso” (SALLES, 1998, p.38).

⁶ A minha mãe e duas das minhas irmãs são Pedagogas.

⁷ Abordagem de pesquisa-ação desenvolvida por Roberto Macedo (2006, 2015), que tem inspiração na abordagem multirreferencial de Jacques Ardoino, na etnometodologia e vem sendo desenvolvida no grupo de pesquisa FORMACCE da Faculdade de Educação da UFBA.

jeito com o qual resolvem as questões que os atravessam no processo artístico para chegar na concretização de suas artes.

Quando nos colocamos, Heloísa e eu, diante da proposta de criação de *Amêsa*, sentimos a necessidade de encontrar caminho para materializar o espetáculo; caminho este que estava por ser feito. Muitas questões me atravessaram, do meu lugar de encenadora: Como trabalhar a partir dos métodos pessoais da atriz? Como trabalhar no processo criativo e na cena experiências de vida da atriz sem remexer conteúdos difíceis de sua história e deixá-la só no labirinto das suas próprias emoções ocultas? Como trazer para a cena as implicações, percepções, inquietações e os posicionamentos dela trabalhando com o texto de José Mena Abrantes?

Encontrei, portanto, tanto nas elaborações dos estudos com a experiência, quanto no conceito de *etnométodos*, subsídios para — na relação com os saberes teatrais — ir definindo o meu jeito de coordenar o processo criativo e caminhar com Heloísa na direção da gestação de nossa *Amêsa*.

Ao transpor os *etnométodos* da etnopesquisa/etnometodologia para o trabalho de criação em *Amêsa*, seus sentidos já não eram os mesmos sentidos originais, eu realizei um ato de infidelidade, de traição ao conceito e à sua origem, porque o tirei de um mundo e o ressignifiquei em outro. Durante anos, me senti impura e envergonhada por isso, como se tivesse feito algo *impróprio*. Apenas comecei a alterar essa condição quando entendi que “não há interpretação sem traição, porque não há referencial único preexistente a qualquer diálogo” (MACEDO; GUERRA; MACEDO DE SÁ; CARVALHO, 2017), portanto, “é necessário consentir a legitimidade da traição” (ARDOINO apud MACEDO *et al.*, 2017). E tornar a traição um ato legítimo seja na construção do conhecimento, seja na prática da criação artística, implica assumi-la e integrá-la ao nosso *jeito de fazer*.

Tenho hoje a consciência, a partir do olhar reflexivo sobre minhas narrativas do processo criativo de *Amêsa*, que a aproximação com o universo da pedagogia trouxe para o meu trabalho teatral a *impureza* da influência dos estudos desenvolvidos na área da Educação. Uma impureza que contribui para que ele seja o que é. Este é um traço forte do meu projeto poético que aparecerá em experiências de criação posteriores, e compõe os princípios éticos que definem minha condição de encenadora.

3. Seguindo a *forma* que o processo revelou

Fui definindo, enquanto atitude na direção do espetáculo, levantar questões referentes ao que era importante para Heloísa comunicar ao mundo com aquele trabalho, e criar espaço para que ela com seus métodos pessoais (seus etnométodos) revelasse a sua Amêsa (personagem) no acontecer do processo. Seguir nessa direção foi possível porque Heloísa Jorge já vinha se investigando muito como atriz e possuía uma maturidade artística mesmo sendo muito jovem na época.

Começamos um trabalho movidas por implicações políticas que foram se desenhando a partir de memórias e inquietações que Heloísa compartilhava; e, das implicações políticas, adentramos nas questões relacionadas à existência, à identidade cultural e a conteúdos que Heloísa precisava gritar para o mundo, mostrando um jeito de existir que ela manteve em silêncio por anos para se proteger da ignorância e dos preconceitos de pessoas com as quais convivia no Brasil em relação à Angola e ao continente africano. Trabalhamos movidas pelo que Peter Brook chamou de *intuição amorfa* e o que Salles (1998) chama de *tendência*, aquilo que te impulsiona para a realização da obra tal qual ela destina-se a ser.

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente na sua direção. A **tendência** é indefinida, mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência (SALLES, 1998, p.29).

Sabíamos o que desejávamos alcançar, mas não tínhamos certeza de como trilhar o caminho, apenas confiamos em dar um passo de cada vez, e cada passo nos sugeria o próximo e fomos fazendo a caminhada. Poderíamos dizer que o trabalho foi indicando a sua forma e nós duas fomos seguindo o que ele indicava. E, no fim, ele *triunfou* ganhando a forma que desejava ter. Sobre isso Luigi Pareyson (1997) afirma:

a obra (...) triunfa porque resulta tal como ela própria queria ser, porque foi feita do único modo como se deixava fazer, porque realiza aquela especial adequação de si consigo que caracteriza o puro êxito: contingente na sua existência, mas necessária na sua legalidade; desejada, na sua realidade, pelo autor, mas, na sua interna coerência, por si mesma. (PAREYSON, 1997, p.184-185)

Em muitos momentos do processo houve em mim as questões “e se não der certo? Se esse caminho não nos levar a lugar algum?” A *dúvida* compõe o processo criativo, assim

como o *erro* também o compõe. Tanto a *dúvida* quanto o *erro* nos apontam direções, nos ajudam a resolver problemas que surgem, nos põem em estado de alerta. Mesmo com medo da *dúvida* e do *erro*, a *espiritualidade* que se revelava no processo criativo nutria em mim a certeza de que estávamos seguindo na direção certa.

4. O lugar do autobiográfico no processo e na cena

Apesar de não haver palavras, havia expressão em um silêncio cortante (MACHADO; PAIVA, 2021, p. 61).

O texto *Amêsa ou a canção do desespero* de José Mena Abrantes aborda questões, momento histórico e experiências sócio/culturais/existenciais que significam muito para Heloísa Jorge. Quando Heloísa entrou em contato com o texto era como se estivesse encontrando alguém com quem pudesse tratar de conteúdos que vinham sendo silenciados nela ao longo de sua vida no Brasil. Nosso processo de criação precisava contribuir para que algo ganhasse forma como consequência desse diálogo que se estabeleceu entre ela e o texto.

No processo criativo, entre conversas, improvisações, jogos e vivências de natureza introspectiva, Heloísa fez um trabalho de “caminhar para si”⁸, para sua condição de angolana, para suas parentes e ancestrais e para um jeito de existir indexicalizado e enraizado nas suas referências de mundo que, em algum momento, pareciam não ter lugar de expressão na sua vida no Brasil.

⁸ Uso aqui a imagem apresentada por JOSSO (2010, p. 83) ao tratar sobre a narrativa autobiográfica como processo de conhecimento de si.



Figura 2. Momento no qual Heloísa traz para cena uma música angolana que marcou época em Angola.

Fonte: Aldren Lincoln. Acervo pessoal.

Diferente do que acontece no teatro autobiográfico, trabalhamos com um texto ficcional. Uma ficção totalmente inspirada na realidade vivida pela mulher angolana do século XX, mas ficção. Heloísa reconhecia a narrativa de Amêsa na sua própria história e nas histórias das mulheres de sua família que vieram antes dela. Cada episódio contado por Amêsa dizia algo que se misturava à sua existência. E havia ainda uma implicação por parte dela (Heloísa) de contar para o mundo no qual vivia, o Brasil, o que é *ser mulher angolana no mundo atual*. Por essas razões a ficção e o real se entreteceram no processo criativo. Deste entretecimento se concebeu a cena.

A tensão entre o real e o ficcional no teatro tem sido amplamente discutida nas últimas décadas. Considerando que “a presença da vida sempre esteve em cena, às vezes escondida sob a ficção, às vezes revelada” (MACHADO; PAIVA, 2021, p. 58), temos refletido a presença do real no espetáculo *Amêsa* como sendo parcialmente escondida pela ficção, uma vez que o autobiográfico não se revela por palavras originais da história pessoal da atriz, mas se revela através do seu corpo e dos silêncios que criamos na cena para que suas emoções, suas dores - o indizível nela - tivessem *espaço e tempo* de expressão.

Para mim, no trabalho de condução desse processo, que tensionava real e ficção, o que havia de mais perigoso era mexer com a história pessoal da atriz e abandoná-la,

deixando-a solitária com as memórias que emergiam no processo criativo, por focar no resultado artístico. Por isso, precisei compreender qual era a centralidade no nosso trabalho. Ficou nítido para mim que o propósito de nossa *Amêsa* era o grito de Heloísa Jorge. No centro de nossa criação estava a atriz implicada em expressar algo de si no mundo. E eu tinha a responsabilidade de realizar uma *escuta sensível*⁹ do que ela dizia com seu corpo inteiro, respeitando seus limites, suas inflexões e suas necessidades ao longo do processo.

5. Trabalhando com os métodos pessoais da atriz

Antes de trabalharmos juntas em *Amêsa*, eu já havia vivenciado com Heloísa Jorge uma experiência de criação, quando a dirigi num exercício cênico inspirado em *Medeia* de Eurípedes. Nessa experiência anterior, pude notar a disponibilidade que ela possui para jogar com outras/os atrizes/atores. Sua entrega, presença e seriedade conferiam aos jogos muita qualidade cênica. Uma outra marca no *jeito de fazer* de Heloísa é a sua habilidade para pôr em diálogo o canto, a dança e textos verbais de forma fluida e naturalizada. E essas habilidades ganhavam forma no jogo.

Para mim, era importante criar espaço e tempo para que Heloísa pudesse experimentar possibilidades diversas e alcançar os sentidos e o *jeito de expressar* que melhor estivessem alinhados aos seus propósitos de vida e às suas implicações com o tema que estávamos trabalhando. Inspirava-me no entendimento de Peter Brook de que “a principal responsabilidade do ator é preparar o terreno e tornar as condições favoráveis para que a ‘centelha de vida’ aponte no momento certo” (LEITE; SILVA, 2007, p. 161), e sabia que a mim cabia auxiliar e subsidiar Heloísa para que ela criasse essas condições favoráveis.

Tendo a improvisação como caminho, trabalhamos o jogo. Cada elemento presente no espetáculo ganhou o seu lugar na cena a partir do diálogo que se estabeleceu no processo criativo entre a atriz e ele. O texto, as músicas, a rosa, a mesa, os crisântemos, todos foram personagens vivos na criação e entraram para o espetáculo significados pelos

⁹ Conceito/dispositivo de pesquisa desenvolvido pelo sociólogo René Barbier (2004) e geralmente utilizado como atitude metodológica no campo da pesquisa-ação. “A escuta sensível apoia-se na empatia. O pesquisador deve saber sentir o universo afetivo, imaginário e cognitivo do outro para ‘compreender do interior’ as atitudes e os comportamentos, os sistemas de ideias, de valores, de símbolos e mitos (ou da existencialidade interna)” (BARBIER, 1004, p.94).

sentidos que Heloísa atribuiu a eles nos jogos. Eu ofereci a ela elementos, e ela os encharcou de sentido.



Figura 3. Os restos da rosa lançados ao chão, expressando a dor de Amêsa ao sofrer um aborto.

Fonte: Aldren Lincoln. Arquivo pessoal.

O contato com a personagem Amêsa fez Heloísa acessar métodos pessoais indexicalizados na sua cultura de origem, etnométodos que trouxeram para sua expressividade em cena a mulher angolana que ela é. O sotaque de angola que apareceu sem que reclamássemos sua presença; os gestos e jeito de se movimentar que são próprios das mulheres angolanas que pertecem/pertenciam ao seu mundo; as músicas que marcaram épocas importantes na vida de angolanos e angolanas (e que emocionaram o público quando apresentamos em Luanda) iam se revelando enquanto saberes/memórias do corpo de Heloísa nas improvisações livres e nos jogos, criando uma presença viva e autoafirmativa das suas raízes angolanas.

6. A improvisação como caminho

Matteo Bonfitto (2011) reflete sobre três diferentes formas de trabalhar com a improvisação no processo de criação teatral realizadas por diferentes encenadoras/es: A

improvisação como ‘espaço mental’ (trabalhada por Peter Brook e Grotowski), a improvisação como método (que acontece no trabalho de Arianne Mnouchkine, por exemplo) e a improvisação como ‘instrumento’. Na compreensão de Bonfitto o que diferencia a improvisação como método da improvisação como instrumento é o fato desta segunda intencionar chegar a um lugar pré-definido, “a improvisação, nesse caso, é sobretudo o elemento que viabiliza a construção de uma personagem já supostamente conhecida, presente em textos literários, dramáticos ou não dramáticos” (BONFITTO, 2011, p. 228), enquanto que, a primeira viabiliza a criação de algo sem uma forma anteriormente estabelecida.

No processo criativo de Amêsa, podemos dizer que a improvisação foi, ao mesmo tempo, vivenciada como “espaço mental”, método/instrumento, borrando essas noções e atravessando os limites entre elas. Foi improvisação como espaço mental¹⁰, porque a atriz revisitou suas memórias pessoais, imergiu nas suas questões existenciais e trabalhou com conteúdos do seu ser profundo. Foi improvisação como método, porque houve um jogo proposto, um conjunto de questões que eram levantadas como provocação — e liberdade para a criação — que ultrapassavam os limites da personagem Amêsa proposta por Abrantes. Mas não deixou de ser improvisação como instrumento, por ter tido um texto teatral como referência.

As leituras de Peter Brook e Grotowski me subsidiaram ao decidirmos (Heloísa e eu) que a atriz estaria em cena buscando se expressar na sua inteireza existencial/social/histórica/espiritual/sexual, na sua multirreferencialidade. A criação do espetáculo dialogava diretamente com o projeto de vida de Heloísa Jorge, portanto, para mim, como encenadora, dar forma ao espetáculo passava por criar condições para que algo profundo e ainda pouco visível da atriz ganhasse materialidade em cena.

Propus a Heloísa a realização de improvisações, inspiradas em Grotowski e em Brook, na busca por alcançar no trabalho criativo “uma atitude de ‘abertura existencial’, de ‘suspensão de juízo’ que tem como objetivo perceber o não percebido, descobrir o que está escondido, tornar visível o invisível” (BONFITTO, 2011, p. 225). O fato da atriz se tratar de uma profissional com muitas habilidades já desenvolvidas, e alcançar nas improvisações, ao mesmo tempo, um jeito de expressar sua existência e um estado de criação intenso, nos levou a trabalhar as improvisações como método, adicionando questões, elementos

¹⁰ “Utiliza-se o conceito ‘mental’ enquanto relativo às experiências espirituais” (BONFITTO, 2011, p. 226).

cênicos, provocações; estabelecendo espaço para o jogo. O resultado do que nascia desses momentos foi se configurando em cena.

7. Algumas considerações

Fazer escolhas e tomar decisões em relação ao *pelo que*, ao *por onde* e ao *como* caminhar quando nos encontramos no lugar da direção de um espetáculo teatral é sempre desafiador. E considero aqui esse desafio ainda maior quando estamos começando a atuar no trabalho da encenação e não possuímos muita experiência prática no universo do teatro. O que me leva ao entendimento de que olhar para as atitudes metodológicas que tive no espetáculo *Amêsa* é um exercício compreensivo que revela aspectos do meu projeto poético ao passo que contribui para minha formação enquanto encenadora.

O que reconheço hoje como atitude metodológica na encenação do trabalho não foi algo pré-definido, que eu já conhecia antes de começar a caminhada do processo de criação. A direção da caminhada e o jeito de abrir o caminho só se mostraram enquanto Heloísa e eu caminhávamos. Segundo Edgar Morin, Emilio Ciurana e Raúl Motta (2003, p. 20) “o método não precede a experiência, o método emerge durante a experiência e se apresenta ao final, talvez para uma nova viagem”. E somente quando faço o exercício de refletir sobre ele, sou capaz de tirar da sombra os medos e inseguranças que estiveram presentes ao longo de toda caminhada, para integrá-los à experiência como aquilo que também compõe o vivido.

Tendo a *caminhada em espiral* como imagem, me vejo, ao narrar minhas compreensões sobre o processo criativo de *Amêsa*, fazendo uma nova experiência daquilo que se revelou sobre meu *jeito de fazer* no processo, apropriando-me daquilo que eu não tinha condição de sequer perceber enquanto o vivia, porque era outra naquele momento. Há em mim, hoje, depois de 15 (quinze) anos, uma atitude diferente diante do outrora vivido.

Se o caminho é uma trajetória em espiral, o método, agora consciente de si, descobre e nos descobre diferentes. Um retorno ao início da travessia também revela precisamente o quanto esse início se encontra longínquo no presente. Essa é a revolução da aprendizagem (MORIN *et al.*, 2003, p. 22).

Destaco a escolha de ter como centralidade do espetáculo as implicações, as intenções e os etnométodos da atriz Heloísa Jorge como sendo a decisão fundamental que

provocou o *como fazer* e o *por onde fazer* que tornaram possível ao trabalho ter ganhado a forma que ganhou. E afirmo que - embora tenha vivido durante tantos anos *escabriada* por não ter me sentido capaz de saber de todas as coisas enquanto dirigia o trabalho, por não ter sido a *encenadora* que habitava meu imaginário sobre a Direção Teatral - todas as escolhas feitas por mim no processo criativo e na definição da cena partiram do que compreendo como sendo meu propósito na arte e na vida.

Referências:

BARBIER, R. **A pesquisa-ação**. Tradução de Lucie Didio. Brasília: Liber Livro Editora, 2004.

BONFITTO, M. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARREIRA, A. Um diretor em fuga. In: TORRES NETO, W. L. **Introdução à Direção Teatral**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2021.

JOSSO, M. C. **Experiências de vida e formação**. Tradução de José Cláudio e Júlia Ferreira. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010.

LEITE, M. D. C.; SILVA, E. L. A verdade teatral em Stanislavski e Peter Brook: uma análise comparativa do conceito de verdade. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.2, 2007. disponível em: A verdade teatral em Stanislavski e Peter Brook: | Artefilosofia (ufop.br) acessado em: 05/01/2023

MACEDO, R. S. **Etnopesquisa Crítica Etnopesquisa Formação**. Brasília: Liber Livro Editora, 2006.

MACEDO, R. S. **Pesquisar a experiência: compreender/mediar saberes experienciais**. Curitiba: CRV, 2015.

MACEDO, R. S.; GUERRA, D.; MACEDO DE SÁ, S. M.; CARVALHO, R. Regulação e infidelidade: sobre a legitimidade da traição na atuação docente em tempos de políticas regulatórias intensificadas. FORMACCE/UFBA, 2017. Disponível em: <<https://gt12curriculo.wixsite.com/blog/single-post/2017/08/21/REGULA%C3%87%C3%83O-E-INFIDELIDADE>>. Acessado em: 10 de outubro de 2022.

MACHADO, V. T.; PAIVA, G. G. O Corpo como Discurso Autobiográfico. **Revista Cena**, n.33 p.57-63, 2021. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena>>. Acessado em: 20 de janeiro de 2023.

MARFUZ, L. **Soterópolis - soteatro jovens diretores**. Canal Prog. Soterópolis, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aInpJv5li3U&t=154s>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2022.

MORIN, E.; CIURANA, E. R.; MOTTA, R. D. **Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem pelo erro e pela incerteza humana.** São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2003.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RIBEIRO, M. A. **Análise do espetáculo Amêsa ou a canção do desespero de José Mena Abrantes.** Dissertação de mestrado, Universidade de Évora - Escola de Arte. Évora, Portugal, 2022.

SALLES, C. **O gesto inacabado: o processo de criação artística.** São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

DE 2010 A 2021: TRÂNSITOS DE CRIAÇÃO ENTRE ROBERTO ALENCAR E FRANCIS BACON

Wagner Miranda Dias¹
Celio Roberto Lima Rentroia²

RESUMO

Este artigo reflete sobre os processos de criação do artista do corpo Roberto Alencar – teatro, dança e performance – nos cruzamentos com a obra do pintor anglo-irlandês Francis Bacon, que se dão desde a elaboração do espetáculo *Um Porco Sentado* (2010) até o desenvolvimento da vídeo-dança-performance *Aglomerado* (2021). Alencar fornece amplo material sobre interações e trânsitos entre várias linguagens artísticas, ao exercer formas cênicas diversas a partir da utilização de recursos e procedimentos inesperados. Esta análise foi elaborada por meio do estudo de documentos de processos como cadernos de ensaio, projetos de captação de recursos, desenhos, pinturas, rascunhos e anotações, vídeos, redes sociais criados no desenvolvimento dos trabalhos em foco, e se estrutura à luz da teoria crítica de processos de criação de Cecília Almeida Salles, fundada nas práticas e baseada na semiótica de C.S. Peirce.

Palavras-Chave: Dança; Performance; Teatro; Processos de Criação; Francis Bacon.

ABSTRACT

This article reflects on the creation processes of the body artist Roberto Alencar – theater, dance and performance – in the crossings with the work of the Anglo-Irish painter Francis Bacon that occur since the elaboration of the show *Um Porco Sentado* (2010) until the development of the video-dance-performance *Aglomerado* (2021). Alencar provides extensive material on interactions and transits between various artistic languages when exercising diverse scenic forms from the use of unexpected resources and procedures. This analysis was elaborated through the study of process documents such as rehearsal notebooks, fundraising projects, drawings, paintings, drafts and notes, videos, social networks created in the development of the works in focus, and is structured in the light of the critique theory of creative processes by Cecília Almeida Salles, founded on the practices and based on the semiotics of C.S. Peirce.

Keywords: Dance, Performance, Theater, Creation Processes, Francis Bacon.

¹ É Doutor (Bolsista CAPES) e Mestre (Bolsista CNPq) em Comunicação e Semiótica, na linha de pesquisa Processos de criação na comunicação e na cultura, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Especialista em História das Artes – Teoria e Crítica e Graduado em Artes Visuais e em Teatro. É pesquisador do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP (CNPq). Autor do livro *Roberto Alencar: Corpo em trânsito* (2021). Atualmente, integra o corpo docente (professor convidado) da Pós-graduação em Processos de Criação, no Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), na Universidade do Algarve (UALg).

² Doutorando em Música pelo PPGM-UFRJ e Mestre em Música pelo PROMUS-UFRJ. Graduado em Comunicação Social pela PUC-Rio, com Especialização em Teatro Musicado pela UniRio orientado pela Prof.^a Dr.^a Midori Maeshiro. A área de interesse da pesquisa de doutorado em andamento é a canção brasileira, com abordagem direcionada para os trânsitos entre música popular e teatro musicado no contexto da Belle Époque carioca. Há 25 anos faz preparação vocal em teatro, tendo preparado o elenco de peças dirigidas por Paulo José, Enrique Diaz, Jefferson Miranda e Jorge Fernando, entre outros.

1. Introdução

Roberto Alencar³ (1973), é ator, bailarino, coreógrafo, artista visual e fundador da Incunábula Companhia, que completa 10 anos em 2020. Uma característica marcante de seus procedimentos de criação é a atuação no trânsito das fronteiras entre as artes. Como intérprete do corpo, participou e criou espetáculos de dança contemporânea, ações performáticas em galerias de arte e intervenções urbanas. Fez teatro, cinema, tv e vídeo como ator. Nas artes visuais, produz trabalhos como ilustrador e desenhista. Integrou produções de teatro paulistanas como coreógrafo, diretor de movimento e preparador corporal. Nesse artigo refletimos sobre processos pertinentes a um arco temporal que se inicia no espetáculo *Um Porco Sentado*⁴ (2010) e segue até a vídeo performance *Aglomerado*⁵ (2020-2022) elaborada durante a crise pandêmica, observando as relações com o pintor anglo-irlandês Francis Bacon.

Apesar do processo de criação de Alencar perpassar várias linguagens e procedimentos artísticos, ao estudarmos o seu processo de criação, fica evidente seu grande interesse nas interações entre desenho e corpo. Os trânsitos que propõe entre os dois tópicos procuram estabelecer novas organizações que ao mesmo tempo resolvam e façam proliferar os caminhos de seu processo. Com isso, o artista pretende apontar tendências que indiquem outros lugares possíveis (internos e externos) propícios para o desenvolvimento de sua arte. Isso se dá na fricção e na geração de movimento entre conhecido e desconhecido.

2. Bacon e Alencar: corpo e sensação

Para Alencar, o desenho do corpo é ponte para a observação e estudo tanto da fisicalidade do corpo quanto de seus estados. Isso significa que desenho e corpo são

³ Entre os profissionais com quem trabalhou na área de dança/teatro destacam-se: José Possi Neto, Ana Teixeira, Renata Melo, Luciana Brites, Vanessa Macedo, Angela Nolf, Denise Namura, Elisa Ohtake e Lúcia Romano. Como ator, trabalhou com importantes diretores na área de cinema e teatro: José Celso Martinez Corrêa, Débora Dubois, Marco Antônio Rodrigues, Zeca Bittencourt, Mauricio Paroni de Castro, Hector Babenco, Sergio Rezende e Helena Ignez, entre outros.

⁴ *Um Porco Sentado* (2010) junto a mais dois espetáculos de sua autoria, *Alfaiataria de Gestos* (2012) e *Zoopraxiscópio* (2014), formam uma trilogia que integra o repertório da Cia Incunábula sediada na cidade de São Paulo.

⁵ *Aglomerado* é um experimento cênico feito para o ambiente virtual que alia artes visuais, audiovisual, performance e dança. Criado no contexto pandêmico, se relacionava diretamente com questões sobre o isolamento social.

matérias-primas que formam o eixo central de seus processos de criação e investigação. Dele, derivarão os limites e as adequações para a construção poética do trabalho, que diz respeito às suas interações com a fotografia e com o audiovisual. As relações entre o desenho do corpo e o próprio corpo que vão para a cena compõem o universo criativo do artista. Para Alencar as relações entre corpo e desenho se dão no rompimento de limites: o que é desenho pode vir a ser corpo e vice-versa. Ao escrever sobre a cena que pretendia no Projeto do espetáculo *Um Porco Sentado*, Alencar informa que:

A figura, o fundo, as cores, as texturas, os recortes, a luz, as sombras, os relevos, os suportes, os objetos, as vestimentas e os sons que os corpos produzem (assim como toda a sonoridade que desenha a atmosfera do ambiente) foram pensados para criar camadas sobrepostas de signos e, desse modo, aumentar a gama de sensações geradas pela cena⁶.

Pensando sobre essas imbricações entre corpo, desenho e texto, *Um Porco Sentado*, o primeiro trabalho de sua trilogia, que aborda uma leitura do universo do pintor inglês Francis Bacon⁷, apresenta questões interessantes (ver figura 1).

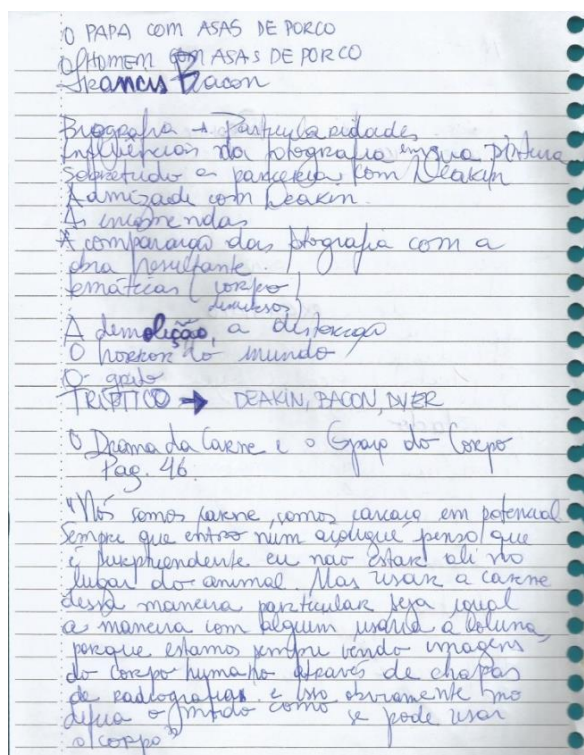


Figura 1. Fragmento de documento de processo de *Um Porco Sentado* (2010).

Fonte: Acervo do artista.

⁶ Fragmento de texto do Projeto do espetáculo *Um Porco Sentado* (2009).

⁷ Francis Bacon. (1909 – 1992). Foi um pintor anglo-irlandês de pintura figurativa. Foi descendente colateral de Francis Bacon, filósofo do Período Elisabetano. Seu trabalho é mais conhecido como audaz, austero e frequentemente grotesco ou imagem de pesadelo.

Transcrição do texto da figura 1:

“O Papa com asas de porco
O homem com asas de porco
Francis Bacon
Biografia – particularidades
Influência da fotografia na sua pinturas
Sobretudo a parceria com Deakin
As encomendas
A comparação das fotografias com a obra resultante
Temáticas (corpo, discursos)
A demolição, a distorção
O horror do mundo
O grito
TRÍPTICO – Deakin, Bacon, Dyer
O Drama da Carne e o Espaço do Corpo
Pag. 46

Nós somos carne, somos carcaça em potencial. Sempre que entro num açougue penso que é surpreendente eu não estar ali no lugar do animal. Mas usar a carne dessa maneira particular seja igual à maneira como alguém usaria a coluna, porque estamos sempre vendo imagens do corpo humano através de chapas de radiografias e isso obviamente modifica o mundo como se pode usar o corpo”.

Nesse fragmento, observa-se que Alencar começa a adentrar, tateando, questões do universo de Bacon, criando jogos de palavras que, mais tarde, gerarão o título do espetáculo: *O Papa com Asas de Porco* e *O Homem com Asas de Porco*, possivelmente inspiradas na pintura *Figura com carne*, de 1954, de Bacon (ver figura 2), na qual uma figura que representa o papa encontra-se sentada num trono formado por asas/metades de carcaças de porcoque, por sua vez, foi inspirada na foto que o fotógrafo John Deakin⁸ fez de Bacon para a revista *Vogue* em 1952 (ver figura 3) e pelo retrato *Papa Inocência X*, de Diego Velázquez⁹, de 1650 (ver figura 4).

⁸ John Deakin (8 de maio de 1912 - 25 de maio de 1972). Foi um fotógrafo inglês, mais conhecido por seu trabalho centrado em Francis Bacon. Bacon baseou um número de pinturas famosas nas fotografias que encomendou de Deakin.

⁹ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez nascido em Sevilha, 6 de junho de 1599 — Madrid, 6 de agosto de 1660 foi um pintor espanhol e principal artista da corte do rei Filipe IV de Espanha.



Figura 2. Figura com Carne, de Francis Bacon – 1954.
Fonte: *Institute Art of Chicago*.

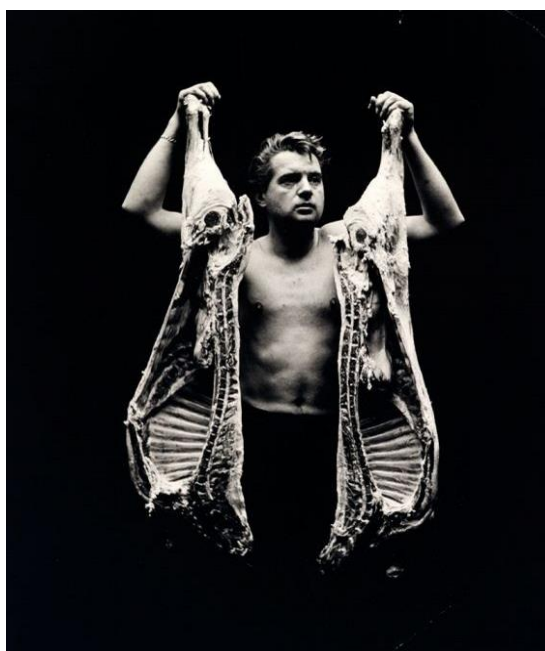


Figura 3. Foto de Bacon por John Deakin para a revista Vogue – 1952.
Fonte: <https://guyberube.com/francis-bacon/>.



Figura 4. Papa Inocêncio X, de Diego Velázquez – 1650.

Fonte: <https://historia-arte.com/obras/inocencio-x>.

A seguir, há uma lista de possibilidades de assuntos passíveis de investigação e aprofundamento (biografia: particularidades; influências da fotografia em sua obra; o horror do mundo etc.). Aqui, percebemos uma perspectiva de organização e de delimitação da investigação naquele momento, um mapa, quase um esquema, de etapas a serem cumpridas para que alguns objetivos sejam alcançados. Sobre esse aspecto, Salles (2006, p. 87) afirma que “a seleção de procedimentos é a relação com as tendências dos processos dos artistas, lembrando que muitas vezes essas tendências não dizem respeito a uma obra só, mas a um projeto mais abrangente do artista”, então pode haver aqui diretrizes específicas e gerais sobre o trabalho de Alencar. Por último, nesse documento, há um fragmento da famosa entrevista dada por Bacon a Sylvester.

É inequívoco que o desenho, para Alencar, é veículo de um olhar profundamente elaborador do corpo de sua cena. O espetáculo *Alfaiataria de Gestos*, por exemplo, é claramente edificado na relação do artista com o desenho. Há cenas inteiras onde linhas feitas de tecido e barbantes são dimensionadas no espaço, o espaço cênico é dividido por áreas de atuação marcadas por desenhos de contorno feitos por fita adesiva remetendo a cortes de alfaiataria. A definição e a própria disposição de atores e objetos são discutidas nos esboços feitos pelo artista como podemos ver na comparação entre a figura 5 e a 6.



Figura 5. Cena de *Alfaiataria dos Gestos*. Foto. Gal Oppido.
Fonte: Acervo do Artista.



Figura 6. Grafite sobre papel. Dimensão A4 – 2012.
Fonte: Acervo do Artista.

Os desenhos de Alencar são seus modos de ver, recriar, perceber, sentire registrar o corpo e propor tensões e mudanças nas formas de acionamento e uso do corpo que vai para a cena. Seus desenhos oferecem caminhos, delimitam e propõem. A partir desses procedimentos, escolhas serão feitas. São movimentos de memórias, experiências e impressões que formam seu repertório e que estão constantemente se retroalimentando. Salles propõe uma reflexão interessante sobre esse aspecto da criação:

As escolhas, aparentemente não conscientes, têm marcas de uma especialização do olhar e ganham certa clareza de seus caminhos nas releituras, por parte dos próprios artistas, de anotações e diários, por exemplo – nos momentos da retroatividade do processo. Os registros trazem seleções perceptivas que vão, ao longo do tempo do processo, passar por novos olhares e escolhas que as obras, muitas vezes, nos mostram. O ato de escolher ou de decidir é, por vezes, acompanhado de reflexões, justificativas e surgimento de critérios. É claro que a seletividade não está limitada ao âmbito da percepção, pois, como veremos, tem também papel relevante, por exemplo, na determinação dos recursos criativos (SALLES, 2006, p. 76).

O ato da escolha adensa a complexidade dos processos de montagem em *Um Porco Sentado* e, também, no experimento de vídeo-performance-dança *Aglomerado*. Na vídeo-performance-dança a presença de Bacon, sua influência, vai ficando clara a partir das seleções feitas pelo artista: a distorção da forma, a busca do acionamento perceptivo e da sensação no espectador, o estranhamento. Agora o corpo, não agindo mais presencialmente, faz uso de tecnologia digital: usa câmeras de celulares, projetores e do ciberespaço, sampleia, sobrepõe imagens e sons, se projeta e, de certo modo, se expande. É sensação virtualizada, presença e potência ciber-perceptiva. Feito de muitas camadas, os processos de Alencar estão intimamente relacionados às escolhas feitas em todas as fases do trabalho que se explicitam nos rastros de criação que o seu trabalho produz.

3. A impermanência da forma e a representação do corpo

Partindo dessas colocações fica claro que Alencar, como Bacon, acredita que a criação artística deveria captar algo além da representação, tocando zonas psicofísicas diretamente ligadas à percepção. Esse aspecto é discutido pelo pintor:

DS: É uma questão de conciliar os opostos, suponho – de fazer uma coisa ser ao mesmo tempo coisas contraditórias.

FB: Não é isso que se deseja? Que uma coisa seja tão factual quanto possível e ao mesmo tempo tão sugestiva ou reveladora de áreas de sensação, em vez de parecer simples ilustração do objeto que se pretendeu fazer? Não é em torno disso que gira toda arte? (SYLVESTER, 2007, p. 56).

Além desse importante ponto relacionado à percepção, as demandas da obra baconiana acerca da sensação, da representação do objeto e do corpo, são tomadas, a princípio, por Alencar como motes criativos importantes do processo de *Um Porco Sentado*. Entretanto, são questões permanentes em seu trabalho que atravessam todo o seu processo criativo, e reverberaram muito consistentemente ao construir a série *Aglomerado*.

Assim, características importantes da obra de Bacon – sensação e representação – convergem para o processo artístico de Alencar em sua proposição poética mais abrangente. Em *Aglomerado*, assim como em *Um Porco Sentado* é muito claro o lugar da representação e da sensação. Machado, no ensaio sobre Gilles Deleuze e a pintura, em que analisa, entre outras questões, o olhar do filósofo sobre a obra de Francis Bacon, afirma que:

A figura criada por Bacon para escapar da representação tem duas características. Primeiro, em vez de remeter a um objeto exterior, a um modelo, que pretenderia representar ou imitar, a figura é uma forma sensível que remete à sensação, age diretamente sobre o sistema nervoso. Assim, quando Bacon diz, [...], que a figura está na fronteira da abstração, mas nada tem a ver com ela, ele explicita que isso é uma tentativa de fazer com que pintura atinja o sistema nervoso. Bacon faz uma diferença entre a pintura que comunica diretamente e a que comunica através da ilustração. Usando mais ou menos como sinônimos sistema nervoso e emoção, como também cérebro e inteligência, ele diz: “Certa pintura toca diretamente o sistema nervoso e outra lhe conta a história num longo discurso através do cérebro”. E também: “A diferença é que a forma ilustrativa imediatamente lhe diz, através da inteligência, aquilo que ela expressa, enquanto no caso da não ilustrativa ela primeiro atua nas emoções e depois faz revelações sobre o fato” (MACHADO, 2010, p. 227).

Desse modo, há uma grande identificação com o universo baconiano. A partir do processo de *Um Porco Sentado*, Alencar se apropria de imagens criadas por e de Bacon e as reinterpreta no desenho (figuras 7, 8 e 9). Há aqui um procedimento de aproximação explícito. Segundo Alencar, em texto publicado no grupo de *Facebook* “Beto – Processos de Criação”:

Estas foram as colagens que eu fiz no processo do Porco. Xeroquei várias imagens das pinturas do Bacon e outras imagens de fotos do John Deakin de alguns dos melhores amigos de Bacon e fotos de animais colhidas na internet. Colei numa sequência aleatória. Sorteava de uma caixinha e colava no sulfite. Servia para inspirar caminhos inusitados para as coreografias. Depois fui transformando as colagens em pinturas¹⁰.

¹⁰ Texto publicado por Alencar no grupo de *Facebook* “Beto – Processos de Criação”, 2018.



Figura 7. Documento de processo de *Um Porco Sentado*.

Fonte: Acervo do artista.

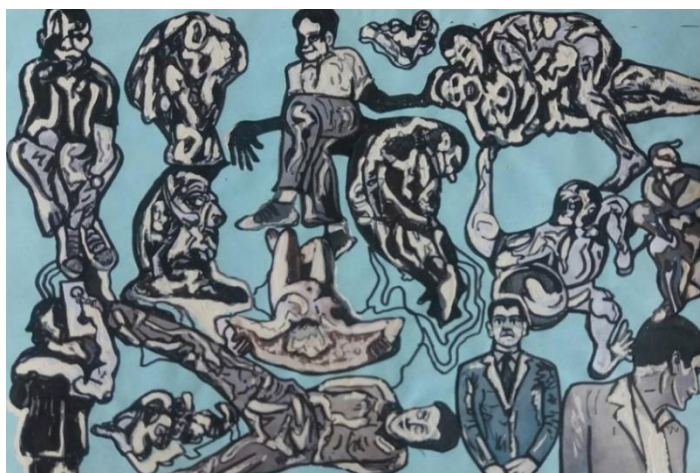


Figura 8. Documento de processo de *Um Porco Sentado*.

Fonte: Acervo do artista.

Na figura 9, observamos o desenvolvimento dessa proposta de Alencar que, como Bacon, quer desvincular as figuras da representação em busca da comunicação de formas além da sua reprodução, mais ligadas à sensação.



Figura 9. Documento de processo de *Um Porco Sentado*.

Fonte: Acervo do artista.

O movimento está latente. São formas reconhecidamente humanas e animais, mas com um tratamento espacial e de cor que as projeta além de possibilidades ilustrativas. A dissolução e a reconstrução dos contornos da figura e do espaço agem, alternadamente, como modo de acionar as forças de comunicação entre as formas que darão potência às imagens.

Observando os desenhos, percebemos que há uma aproximação e uma apropriação muito manifesta da poética do pintor. Mas há, também, em determinado sentido, uma certa reserva em mergulhar totalmente na abstração, como Bacon:

Acho que, em nossas conversas anteriores, quando falamos da possibilidade de criarmos uma aparência a partir de uma coisa não ilustrativa, eu exagerei. Porque, se teoricamente, a gente deseja uma imagem construída com manchas irracionais, por outro lado, o aspecto ilustrativo inevitavelmente terá de estar presente na reprodução de certas partes da cabeça e do rosto; se deixarmos de fora esse aspecto, estaremos simplesmente fazendo um desenho abstrato. Acho que isso, de que muitas vezes tenho falado, é uma teoria minha inexequível. Veja bem, estamos falando de coisas como orelhas e olhos. Mas acontece que alguém poderá querer fazê-los o mais irracionalmente possível. E a única razão para esta irracionalidade é que, no caso de tudo ir bem, ela trará mais vigorosamente a força da imagem do que se a gente sentasse e fizesse uma ilustração da aparência; coisa, é claro, que os milhares de estudantes de arte espalhados pelo mundo podem fazer. Mas estou pronto a admitir que minha teoria é absurda e impossível (SYLVESTER, 2007, p. 126).

Assim, Bacon age numa materialidade pictórica em que a forma chega nas representações do corpo. O desenho serve à elaboração da imagem do corpo que pode

ser construído, destruído e reconstruído em temporalidade expandida e atua no espaço da bidimensionalidade. O pensamento acerca do corpo e a semelhança da forma com o corpo é graduada pelas materialidades e ações que o artista vai aplicar em um suporte, pinceladas, tinta, cor, traço, sombra, profundidade etc. (ver figura 10). O artista do corpo, comotodo artista visual poeticamente ligado à representação do corpo, parte de um corpo físico (imaginado ou visto). Ele é *em si* e é a forma tanto quanto uma escultura, por exemplo. Desse modo, pode-se pensar o corpo em parte como um objeto tridimensional, com semelhanças com a natureza da escultura. Como em toda ação artística, uma grande chave para refletirmos sobre importantes ligações entre as artes visuais e as artes do corpo está em suas relações com o tempo. Esse aspecto é trazido por Lessing e discutido por Rosalind Krauss:

Todos os corpos, entretanto, existem não apenas no espaço, mas também no tempo. Eles continuam e podem assumir, a qualquer momento de sua continuidade, um aspecto diferente e colocar-se em relações diferentes. Cada um desses aspectos e agrupamentos momentâneos terá sido o resultado de um anterior e poderá vir a ser a causa de um seguinte, constituindo, portanto, o centro de uma ação presente (LESSING apud KRAUSS, 2001, pag. 5-6).

A escultura, como o corpo, é uma forma no espaço que se ressignifica diante do tempo. Em suas naturezas está uma elaboração em arte que diz respeito à continuidade. A escultura, assim como o corpo, pode ser objeto, signo e significado de si mesma se assim objetivar. São sempre fluxos que se dão em um espaço temporal. O corpo é *em si* com toda a complexidade da vibração de algo que tem consciência de seu estado/criação/vida - movimento. Segundo Greiner:

[...] a dança sempre trabalhou com um tipo de permanência que não é fixa porque se organiza em níveis diferentes. Esta não é uma invenção da dança contemporânea, trata-se da própria natureza do corpo. Muitas vezes, a dança é aparentemente estática num nível macroscópico, mas intensamente trabalhada através de movimentos microscópicos, criando uma espécie de impermanência invisível que resiste e transforma os estados corporais em potência (GREINER, 2009, p. 182).

O artista do corpo pode, então, a partir de determinados estados corporais, extrapolar o limite de sua possibilidade de ser signo limitado à carne. Pois se o corpo age no tempo – como todo objeto ou proposição artística -, então, necessariamente, atuar na impermanência e a apresentação de formas pelo corpo é um desafio com infinitas possibilidades criativas.

Em seus questionamentos acerca da representação do corpo e a busca da presentificação da imagem pelo corpo em cena, o artista suscita questões convergentes com o universo baconiano, que buscam um equilíbrio entre processos artísticos que tentam comunicar diretamente a sensação da forma a partir de certa semelhança com a forma (figuras 10 e 11). Luz, ao refletir sobre os processos acerca da representação e da imagem na obra de Bacon, apresenta alguns pontos pertinentes para pensarmos o trabalho de Alencar:

Realidade e verdade não estão do lado da semelhança representativa, mas do artifício da aparência: a imagem surge do acaso e é orientada por um outro princípio de estruturação – não o que procura traduzir a expressão, seja do artista, seja do modelo, mas aquela que, imagem sensorial, produz o fato das sensações, o fato que afeta. Enfim, à representação se substituem o gesto e a sensação, o que faz do espectador um corpo testemunhal (LUZ, 2000, p. 323-324).

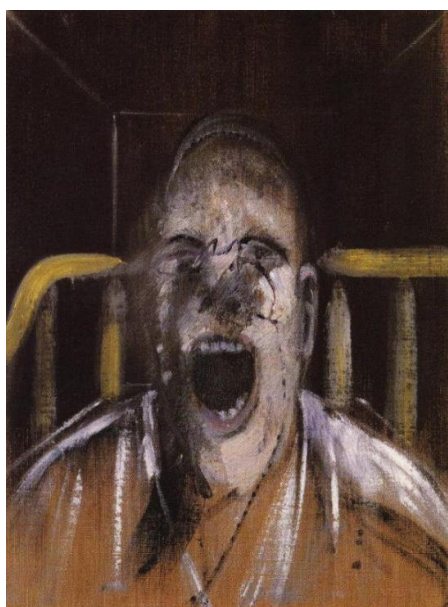


Figura 10 e 11. Estudo para uma Cabeça de Papa Gritando, de Francis Bacon, 1952.

Fonte: <<https://parkstone.international/2016/05/13/bacons-bits-francis-bacons-cubes-of-terror/>> e Roberto Alencar em *Um Porco Sentado*, foto Rogério Marcondes. Fonte: Acervo do artista.

O desenho de Alencar parece tratar da elaboração de um corpo que, como para Bacon, necessita ser continuamente construído, destruído e reconstruído; porém, Alencar, corpo vivo, atua na tridimensionalidade, mas também em uma efemeridade latente, talvez, mais urgente. Ambos precisam do testemunho – o corpo do espectador. São buscas poéticas, processos de criação que não estão preocupadas em fixar a forma no espaço, mas na memória de uma assistência, pois só permitem a sua concretização na

cumplicidade do olhar de um *outro* e durante um período muito tênue do tempo. Assim, o corpo para Alencar deve caminhar em urgente impermanência e, ao avançar além da representação da forma, oferece ao espectador além do gesto, o experimento da sensação e a cumplicidade de criação.

Alencar relatou, na entrevista concedida a essa pesquisa, que no período em que *Um Porco Sentado* estava em processo, descobriu um relato sobre o ateliê de Francis Bacon e o modo peculiar de elaboração e criação de suas pinturas, transcrito abaixo:

No assoalho de Bacon, restos de todo o tipo juncam o chão, formando uma espécie de composto de sedimentos, uma crosta áspera: o oposto da nitidez “clínica” de seus quadros, que não obstante nascem de fato aqui e cuja largura não pode exceder a diagonal da janela. Sapatos descasados, luvas de borracha cor-de-rosa, pratos, esponjas velhas, livros abandonados com páginas rasgadas, fotografias arrancadas... e arbustos de pincéis. Ele se desculpa: “Mas toda a minha vida não passou de uma vasta desordem” (MAUBERT, 2010, p. 16-17).

Essa informação levou Alencar a criar um experimento/jogo com pequenos desenhos feitos por ele, algumas minúsculas reproduções de quadros de Bacon impressas, e mais algumas imagens que o artista escolheu (figura 12).



Figura 12. Coleção de imagens acerca do universo de Bacon, que Alencar utilizava como procedimento de criação de proposições criativas.

Fonte: Acervo do artista.

Esse procedimento foi utilizado frequentemente em seus processos de ensaio de *Um Porco Sentado*, jogando esse material no chão, misturando-os e fazendo escolhas mais ou menos aleatórias que geravam movimentos, trajetos, sentidos. Esse jogo, onde o grande espaço caótico de Bacon era relido em pequena escala por Alencar, reforça a busca do artista pelo inesperado, pelo acaso. Há extremo cuidado em se manter em movimento e desafio constantes, na tentativa de fugir das armadilhas de um corpo fácil, de uma acomodação de processo. Mas, há aí, uma delimitação que é da natureza de todo jogo – o sistema é organizado, há um número limitado de figuras, há método –, mas um método diferente do procedimento usado por Bacon no caos de seu ateliê. Porém, Bacon também criava limites e regras de atuação, mesmo que fosse fazer somente obras que pudessem passar pela pequena janela de seu ateliê.

O artista pode, aparentemente, criar tudo. No entanto, liberdade absoluta é desvinculada de intenção e, por consequência, não leva à ação. Limites internos ou externos à obra oferecem resistência à sua liberdade; no entanto, essas limitações revelam-se, muitas vezes, como necessárias e propulsoras da criação (SALLES, 2006, p. 99).

A estratégia criativa, então, como o jogo, oscila entre o acontecimento espontâneo, inesperado, o sentido aleatório das imagens misturadas no chão e o seu emprego explicitado e organizado que se encontra na utilização do acaso como ponto de partida para a geração de movimentos, trajetos e sentidos. Alencar olha para o seu processo e faz uma escolha de meios criativos em que há uma ponte clara com mecanismos de criação do pintor. Francis Bacon esclarece sobre a importância do acaso em seu processo:

Sei que na minha obra, o melhor me veio por acaso – quando fui tomado por imagens que não antecipei. Não sei o que é o inconsciente, mas, há momentos em que algo emerge em nós. É muito pomposo falar de inconsciente, é melhor dizer acaso. Creio na existência de um caos profundamente organizado, e na importância do acaso. [...] ... a única razão para esta irracionalidade, afirma, é que ela trará muito mais vigorosamente a força da imagem (SYLVESTER, 2007, p. 81).

Esse procedimento de jogo é, de certo modo, retomado na criação de *Aglomerado* a partir do momento em que Alencar se volta para as figuras recortadas de seus desenhos de “bonecos” (figura 13) e os mistura aleatoriamente, formando relações entre as figuras – suas *Coreografias de Papel*. Alencar filma essa ação, criando um vídeo base que será, posteriormente, projetada na vídeo-performance-dança *Aglomerado*. São experimentos com o desenho que geram arquivos em contínua transformação e que dão impulso à obra.

Os desenhos dos bonecos de Alencar se desdobram, se atualizam, se ressignificam. São importante matéria de seu percurso criativo, em constante fluxo – “imagens geradoras”.



Figura 13. Vídeo base (*Coreografias de Papel*) da manipulação dos bonecos em *Aglomerado*.

Fonte: <<https://www.Youtube.com/watch?v=CL5IJecm01w&t=267s>>.

O movimento, como já observado, é parte constituinte dos processos criação e se encontra em todas as suas etapas. No trânsito proposto pelo artista entre o desenho do corpo e o desenho-que-vai-para-o-corpo se estabelecem novas organizações que, ao mesmo tempo, resolvem e problematizam continuamente os caminhos de desenvolvimento de seu processo e, assim, os fazem prosperar. As imagens dos “bonecos” não nasceram prontas, seus desenhos foram sendo lapidadas durante anos, até apresentarem a forma que têm hoje. Essa lapidação exige determinados gestos: copiar, cortar, colar, misturar, manipular. O acaso se alia ao processo de criação desses gestos e os define. O artista, como Bacon, assimila o acaso. Essas questões atravessam *Aglomerado*. É preciso lembrar que esse experimento parte da imagem bidimensional e retorna para ela: desenho > corpo > vídeo e que isso, adiciona perspectivas ainda mais próximas das buscas do pintor. Os trânsitos entre bidimensionalidade e tridimensionalidade se explicitam na ida de Alencar para o audiovisual e carregam o experimento de um sentido metalinguístico.

A princípio, essas estratégias que buscam o caos organizado, a desordem ordenada, têm o objetivo de aproximar procedimentos poéticos entre Alencar e Bacon, aproximação essa percebida como um mecanismo necessário ao encontro do universo de Bacon, que Alencar perseguia para criar o espetáculo *Um Porco Sentado* e que reverbera na elaboração de *Aglomerado*.

4. Considerações Finais

Alencar é instigado pelos caminhos do inesperado assumidos na construção da obra de Bacon, talvez por encontrar ecos em seu modo de criar. Assim sendo, a princípio tudo, todos os trajetos de escolhas ou acasos, em seu processo criativo, podem ser úteis e postos a serviço de sua busca em estabelecer o contato/comunicação/vivência de determinada “sensação” que gostaria de proporcionar ao espectador. Segundo o documento de processo *O Procedimento Incunábula*, redigido por Alencar:

Imagens, palavras, sons, pensamentos, sensações, afetos, intuições e ações fluem misturadas à deriva na correnteza. A correnteza é o processo. O caldo incunábula quando corre não obedece somente as fissuras e reentrâncias sugeridas pelo espaço externo. O caldo vai cavando e abrindo novas fendas no solo, comendo a terra até criar largura suficiente para se tornar um lago com margens delimitadas por onde o seu líquido seminal pode ser acessado. A obra finalizada é um lago com margens para abrigar os observadores. O lago está lá diante da subjetividade e ponto de vista de cada observador. Sua superfície está aparente, mas a sua profundidade será sempre um mistério que ao mesmo tempo seduz e amedronta quem escolhe estar em suas margens¹¹.

Esse sensível resumo de seu processo, apresenta um determinado viés no modo como se dá o pensamento contemporâneo, em que diferentes modos de ver e contribuir para o processo de criação são considerados. Alencar lança um olhar sobre seus processos criativos, que encontram ressonância na complexidade de sistemas que estão vivos e pulsantes e, como a vida, em constante ebulição, se apresentando repletos de surpresas e acidentes. Nesse ambiente instável e efervescente, a atenção do olhar e a sensibilidade do artista estão sempre considerando o outro se ele pretende elaborar um objeto para o outro e materializá-lo no mundo.

Sua pesquisa acerca do corpo em movimento não se esgota, mas amplia os campos de possibilidades a cada trabalho, engendrando redes em constante expansão. Nos seus processos, a investigação das relações entre imagem e movimento atua como fomentadora de caminhos e produz camadas de significados para o desenvolvimento de propostas artísticas e suas materialidades.

Então, para o artista, tudo no outro e no mundo é transformado continuamente em razão dessa inquietação e da busca de materialização da obra no mundo. Alencar está permanentemente em busca de um corpo capaz de pô-lo à deriva, em experimentação e

¹¹ Em documento de processo “O Procedimento Incunábula”.

desafio – em obra. É na construção de seu processo que as suas obras se dão: em impermanência, em constante movimento, em inquietação. O artista apresenta o corpo em movimento, entendendo “movimento” também como “pensamento”. O corpo que apresenta, assim como Bacon, é corpo em estado provisório, em transição, em nomadismo, em mutação que explicita conceitos acerca da mobilidade, próprios da natureza da elaboração do pensamento artístico no contemporâneo, como pilares que sustentam o seu trabalho.

Referências

GREINER, CHRISTINE. O corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil. **Revista Artefilosofia**, n.7, p.180-185, 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/684>>. Acesso em: 20 de maio de 2022 às 11:32.

KRAUSS, ROSALIND. **Caminhos da escultura moderna**. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LUZ, ROGERIO. O corpo desfeito por Francis Bacon. **Nat. hum.**, v.2, n.2, p.301-328, 2000.

MACHADO, R. **Deleuze, a Arte e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MAUBERT, FRANCK. **Conversas com Francis Bacon – O cheiro do sangue humano não desgruda de mim**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.

SALLES, CECÍLIAALMEIDA. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SYLVESTER, DAVID. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac Naif, 2007

AGLOMERADO - Coreografias de papel por Roberto Alencar. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CL5IJecm01w&t=267s>>. Acesso em: 21 de julho de 2022 às 22:55.



18. GT TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS

MÁSCARAS E BEM VIVER: COMPONDO UM MAPEAMENTO CRIATIVO A PARTIR DA TRADIÇÃO MASCARADA EM MINAS GERAIS

Bya Braga¹

RESUMO

Este artigo na íntegra apresenta reflexões a partir de pesquisa sobre a arte da cena mascarada de tradição popular em Minas Gerais, que dialoga com ideias sobre o bem-estar de atores (as) na relação com suas máscaras performativas. Dos estudos exploratórios realizados, e que estão em andamento, são destacadas no texto abordagens crítico-interpretativas oriundas de leitura de referências brasileiras sobre a cena e a atuação de tradição popular, buscando reposicionamentos sobre a ideia de teatro e de atuação com mascaramentos. A pesquisa em fontes orais também está presente na investigação, por meio da realização de entrevistas semiestruturadas com integrantes destas manifestações, colaborando nas percepções crítico-interpretativas apresentadas. Por meio dela, vislumbram-se caminhos para a criação do mapeamento criativo ilustrado pretendido sobre a cena mascarada popular mineira. Por fim, comenta-se sobre a perspectiva do bem viver no contexto da pesquisa.

Palavras-Chave: Máscaras de Minas Gerais; Teatro de Tradição Popular; Mapeamento Criativo; Cultura Popular.

ABSTRACT

This article presents some considerations about a research on popular masquerades traditions in the State of Minas Gerais, Brazil, which dialogues with ideas about the well-being of enactors in the relationship with their performative masks. From the exploratory studies still being carried out, we highlight the critical-interpretative approaches resulting from reading important Brazilian references on the scene as well as the performance of popular tradition, repositioning the idea of theater and acting with masks. Oral sources were also investigated through the use of semi-structured interviews with members of such traditions, which corroborate with the critical-interpretative perceptions presented here. Through it, glimpses for an intended path into the creation of an illustrated creative mapping of the local popular masquerade scene are shown. Finally, we comment on the perspective of good living in the research's context.

Keywords: Minas Gerais' Masks; Popular Traditional Theater; Creative Mapping; Popular Culture.

Este artigo apresenta reflexões a partir da investigação qualitativa que coordeno sobre a arte da cena mascarada de tradição performativa da cultura popular em Minas Gerais, em andamento, realizada no Laboratório de Pesquisa de Atuação – LAPA/CNPq (EBA-UFMG), que lidero, apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais-FAPEMIG.² A realização da pesquisa é também um espaço social de aprendizagens e trocas de experiências com discentes de teatro. Ela se orienta no

¹ Nome artístico de Maria Beatriz Braga Mendonça. Professora Associada vinculada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG. Pesquisadora do CNPq. Atriz e Diretora. Líder do Grupo de pesquisa LAPA-UFMG/CNPq (Laboratório de pesquisa em atuação). Pós-doutora em Estudos da performance pela Universidade de Nova York.

² O projeto conta com dois estudantes bolsistas FAPEMIG (bolsa BDCTI VI): Gabriel Couto Pereira e Jaciara Arguello Marschner (Processo FAPEMIG: APQ-01825-21). Cada um possui um plano de trabalho específico, incluindo a realização de processos criativos na produção de resultados da pesquisa, criando material de apoio pedagógico além da tradicional produção bibliográfica.

reposicionamento de noções de teatro e atuação com mascaramento, na relação com as práticas performativas da cultura popular brasileira.

Apesar de historicamente os estudos da performance já terem apontado caminhos híbridos, fronteiriços e interculturais na prática e epistemologia da cena, sinalizando, inclusive, para o uso de termos como *teatra* e *teatre*³, é preciso ainda fortalecer a perspectiva plural, intercultural e expandida para noções de teatro e máscara, revendo e movendo terminologias como *teatro popular*, *danças dramáticas*, *teatro folclórico*, *auto popular*, *brincadeira/brinquedo*, *folia*, *feira* e *folgado*⁴, geralmente utilizadas quando as artes performativas da cultura popular, que também inclui a tradição mascarada, são apresentadas ou estudadas no Brasil. (ANDRADE, 2002) (BARROSO, 2013) (BORBA FILHO, 1966) (CASCUDO, 2012) (MEYER, 1993) (RABETTI, 2000) (SANTOS, 2010) Então, para buscar tais reposicionamentos de noções, é preciso considerar, sob inspiração histórica, a maneira como a arte teatral foi entendida e realizada no Brasil colonial, compreendendo que ela foi forjada e difundida neste país sob violências diversas (BOSI, 1992). As violências se relacionam às desconsiderações feitas, por colonizadores, para as maneiras culturais de teatralidades que aqui já existiam antes mesmo da prática teatral atribuída ao Pe. José de Anchieta no século XVI, expressas pelos povos originários e pelos povos pretos que para o país foram trazidos escravizados vindos do continente africano. É importante também destacar a perspectiva androcêntrica neste contexto de transmissão e construção da arte teatral no Brasil. E, ainda, lembrar as motivações das primeiras realizações teatrais religiosas no país, de caráter moralizante, que objetivavam a catequização cristã católica das pessoas que aqui habitavam, com o combate ou apropriação de suas festas tradicionais, e até mesmo de manifestações performativas europeias consideradas profanas como danças consideradas devassas e pantomimas satíricas. Isso não somente fortaleceu um modelo de arte teatral para o país como também cravou um tipo de nacionalidade brasileira, em construção, completamente excludente e opressora⁵.

³ Faço aqui referência ao uso do termo *teatra* pela revista *Teatra* (Madrid-Espanha), publicação teatral cujo primeiro número data de 1983, e também pela artista-pesquisadora-transfeminista Dodi Leal (2018), e ao termo *teatre* pelo professor-pesquisador Rodrigo Carvalho M. Dourado (2022).

⁴ Podemos também encontrar as terminologias folgança, chegança, mas isso pode corresponder a determinadas partes de uma manifestação cultural performativa.

⁵ Estas reflexões se inspiram no trabalho de Magda M. J. Torres (2006) e em publicações relacionadas à historiografia teatral colonial brasileira que mencionam atividades cênicas atribuídas aos padres Manoel da Nóbrega e José de Anchieta (SOUZA, 1960).

Isso tudo implantou e sinalizou modos e objetivos específicos da cena e atuação brasileiras, incluindo a relação com os mascaramentos performativos, dentro de uma visualidade cênica específica de herança colonial⁶. Portanto, a ação de colonização instalada no Brasil no século XVI impôs no país um modelo de teatro educativo catequético cristão, literário, moralizante, masculino e que desempenhava também uma função pública da/para a elite colonial (CARVALHO, 2015). Neste teatro, os povos indígenas originários, bem como os povos escravizados, homens, eram os atores⁷. Os espíritos da floresta da cosmovisão indígena, como os da etnia Tupinambá, e também alguns animais como a onça, morcego, jiboia, tamanduá e o papagaio, integrados a estas cosmovisões, foram associados, pelos europeus que aqui chegaram, à aparição demoníaca. E assim, conseqüentemente, algumas manifestações expressivas performativas ameríndias, e também africanas, que poderiam trazer aspectos de transformação do humano, bem como os animais que se associavam a estas metamorfoses rituais, foram testemunhadas e usadas pelos colonizadores como outra referência para a composição de personagens demoníacas na cena teatral colonial, além das que já possuíam (ANCHIETA, 1977) (NEVES, 2015).

Assim, a cultura litúrgica-teatral do Brasil colonial cresceu com uma representação imagética do diabo que parece ter usurpado do corpo performativo e da estética visual indígena e africana o seu mascaramento corporal étnico ritual, deturpando-o, procedimento que reforça a visão eclesiástica sobre a máscara como artefato condenável e que distorce a imagem do homem à semelhança do divino cristão. “O diabo é, por excelência, ser-mascarado” (ALBERTI; PIZZI, 2013, p.58).

Diante disso, talvez, a caracterização cênica das personagens diabólicas no teatro colonial brasileiro possa ter tido, de fato, direta inspiração, usurpação e deturpação, de

⁶ Refiro-me aqui, inicialmente, às matrizes coloniais que tratam da noção de teatro diretamente relacionada à composição cênica relacionada à literatura, ao texto teatral e à composição de fábulas, ou mesmo com finalidades prioritariamente instrumentais de atendimento a outras áreas de conhecimento como a educação, a saúde, etc., desconsiderando a independência do conhecimento teatral. Neste contexto, também se encontra o entendimento do mito de origem do teatro na Grécia, ou seja, na Atenas clássica, desconsiderando-se outras teatralidades de outras sociedades antigas em outros modos de expressão performativa no mundo. Soma-se a isso, a histórica proibição e/ou invisibilização da mulher na arte teatral ao longo dos tempos, o que também se faz presente nesta perspectiva.

⁷ Sobre personagens mulheres presentes na dramaturgia textual colonial, encontrei estudos sobre a Velha (com ações mágicas) e a Virgem Maria, o que merece um estudo mais aprofundado. Maria, por exemplo, é personagem que é via importante no processo catequético, podendo estar relacionada, inclusive, à autoridade da mulher indígena na apropriação cristã. A recente publicação ***Maria Tupansy - O Auto da Assunção de São José de Anchieta***, de Pe. Felipe A. Soriano (2022) talvez possa auxiliar neste estudo. A Velha, por sua vez, poderia ser uma personagem de representação da cosmovisão indígena (MOSTAÇO, E; MACHADO, C.L., 2007). Sobre a atuação de mulheres, mesmo indígenas, Cacciaglia comenta que elas estavam totalmente excluídas e que a atuação de papéis femininos era realizada por homens (1986, p.15).

máscaras corporais performativas indígenas usadas em suas metamorfoses festivas e rituais. Pode ter havido uma sofisticada imagética neste teatro, com uso amplo de recursos estéticos indígenas, tais como plumagens e peles de animais para a criação de seus vestuários e adereços, especialmente na caracterização da figura do diabo⁸. Com isso, o teatro da época colonial pode ter tido um rico mascaramento na composição imagética e performativa da *figura diabo*, sendo apresentado com misturas estéticas oriundas dos povos originários indígenas e dos escravizados, atores neste teatro, e da imagética do diabo cristão, pintado com chifres, rabo, garras e dentes proeminentes⁹. Isso poderia visar uma eficácia espetacular para a catequese cruel pretendida, com efeito cômico grotesco em uma aparição híbrida e zoomorfa da figura do diabo. Além disso, sua aparição com gestos de terror traria elementos performativos necessários à finalidade de conversão religiosa de indígenas e africanos escravizados pelo viés do medo, da opressão e ameaça. De todo modo, como aponta Luís da Câmara Cascudo,

No Brasil é o diabo português, com os mesmos processos, seduções e pavores. Como não me foi possível compreender um demônio entre os indígenas, ou negros escravos, creio que negros e ameríndios ajudaram ao satanás dos brancos, ampliando-lhe domínio e forma, mas sem que lhe dessem nascimento. Continua o diabo metamorfoseando-se diversamente em bode, porco [do mato], mosca, morcego (2012, p. 264).

O diabo é uma figura presente nas manifestações performativas da cultura popular, não somente brasileira, mas de outros países da América do Sul e Central e a ele podem ser associadas personagens da categoria do palhaço¹⁰, seja dentro ou fora de tradições festivas de caráter religioso cristão.

No Brasil, o *Palhaço de Folia* é um brincador mascarado em festas do catolicismo santorial popular e do catolicismo afro-brasileiro.¹¹ Os palhaços pretos de Folias de Reis de

⁸ Aqui me refiro aos estudos sobre o teatro colonial mencionados neste trabalho. Ver também o texto de Laura de Campos Françoze sobre possíveis tipos de figurinos no teatro de Anchieta. Disponível em http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202012/GT09/COMUNICACAO-ORAL/102705_Um_possivel_figurino_de_Anchieta.pdf. Acesso em: 4 jan. 2023 às 11:40.

⁹ Para estudos sobre a figura do diabo na relação com a cultura popular e no imaginário colonial brasileiro ver os trabalhos de Sílvia Maria Azevedo (1985) e de Lucimar Felisberto Santos (2018).

¹⁰ Trickster é uma figura da mitologia anglo-saxônica que podemos encontrar mencionada em pesquisas das artes da cena como arquétipo para a figura do palhaço, com também em correspondências à figura iorubá Exu e de palhaços cerimoniais indígenas.

¹¹ O Mestre Silvio de Oliveira (SP), em um curso ministrado sobre Congadas, Jongos e Moçambiques (no Instituto Brincante, 2021) que realizei, me possibilitou aprofundar na compreensão sobre a complexidade do encontro, não necessariamente pacífico e com contradições políticas, entre cortejos reais africanos e procissões católicas de missionários europeus na África. Isso gerou, no processo de colonização no Brasil, características culturais que também formaram as manifestações performativas populares no país que se relacionam com o catolicismo popular. Para estudos sobre máscaras e palhaços na Folia de Reis da região

Minas Gerais, por exemplo, nominados Bastião ou *Marungo*¹², compõem as narrativas míticas destas festividades, não necessariamente só fundamentadas na bíblia cristã, auxiliando o grupo de participantes reiseiros nas ações de troca e reciprocidade que esta atividade ritual festiva popular contém. Suas aparições se dão no ato conjunto de realizar o percurso que leva a bandeira dos Santos Reis Magos, ou o próprio santo, até a casa dos fiéis, constituindo-se, assim, as folias, performances culturais, na denominação dos reisados pelos estudos da performance, ou festas folclóricas, como entendem os folcloristas. Como destacou Silveira (2014), estes palhaços são associados ao mal e figuram os soldados do Rei Herodes, perseguidor da figura do Menino Jesus para matá-lo. Seriam assim, portanto, ressonâncias do diabo, do Cão, ou ele próprio, pois Herodes vai para o inferno e se torna diabo também, segundo a tradição oral de foliões/ãs. Poderiam ser também representantes deste Rei da Judeia. Por outro lado, há uma duplicidade de característica para o *palhaço de folia*, pois esta figura também poderia ser a visualidade dos próprios três Reis Magos, com três máscaras diferentes. Há também distinções sobre a utilização das máscaras nas Folias, sendo que elas podem aparecer como *Palhaços-Marungos* que assustariam o Rei Herodes para os Reis Magos passarem, guardando a bandeira da Folia, ou como soldados do Rei Herodes que, a mando deste, vão matar o Menino Jesus e se arrependem ao vê-lo, passando, assim, a usar máscara para não serem mais encontrados pelo mandante. *Marungos* podem também vir apresentados com uma figuração do diabo. Bastiana e Leonora são nomeações femininas neste contexto (GORZONI, 2014).

Nos estudos realizados, têm sido encontradas presenças diversas de mascaramentos associados às figuras animais e diabólicas na cena de tradição popular mineira. Na Folia da Maú, da cidade de Leopoldina, há visualidades associadas às entidades da comunicação entre o sagrado e o profano como Exu, que no Brasil foi indevidamente associado ao diabo cristão pelas cores preta e vermelha de sua aparição.

Na região geográfica intermediária da cidade de Juiz de Fora, há mascaramentos de figuras diabólicas que não parecem ser comumente encontradas no restante das *brincadeiras*¹³ do Estado. Tais figuras surgem adornadas com um tipo de mascaramento

do médio Paraíba, ver a pesquisa de Wagner Chaves (2008); e sobre a figura do palhaço da Folia de Reis e questões sobre o mal no catolicismo popular brasileiro, ver o trabalho de Rogério L.S. Paulino (2008).

¹² Pode também ser chamado de *Malungo*. Ver o verbete malungo escrito por Luís da Câmara Cascudo (2012, p.420) no qual é explicada a origem africana da palavra.

¹³ Uso aqui o termo *brincadeira*, que poderia também ser substituído por *brinquedo* (MEYER, 1993), a fim de fortalecer tal alternativa ao uso dos termos *Folia* e *Festa*, considerando que brincadeira parece-me ganhar

que faz lembrar alegorias carnavalescas contemporâneas, ou aparecem de modo mais despojado, em um virtuoso movimento expressivo acrobático entre saltos mortais e piruetas¹⁴. Há também o uso de máscaras de látex industrializadas, em típicas de figuras monstruosas, o uso do couro de boi ou de bode sem modelagem específica e cabaças¹⁵. O entrevistado Bruno Cotrim dos Reis, integrante da Folia de Reis São Domingos, em Paracatu, uma *caretagem* de herança quilombola, mencionou sobre o processo de atualização da *brincadeira* com o uso de máscaras industriais, pois as artesanais, feitas por sua avó mascareira Cristina Coutrim dos Reis, seriam mais difíceis de se fazer e com durabilidade menor. A máscara industrial, ele comentou, pode ser criticada por outras Folias como uma descaracterização da festa, o que pode inviabilizar, inclusive, uma apresentação em contexto turístico, com demanda de visualidade museológica da Folia. Bruno comentou também que os mascarados criam e confeccionam seus próprios mascaramentos, não mantendo contato um com o outro para guardarem surpresas para o dia da festa. Esta relação com os materiais é imprescindível à vida da brincadeira e para a compreensão das movências da tradição. Talvez, uma continuidade do uso das máscaras de D. Cristina pelos brincadores, ao lado das máscaras industriais, poderia gerar outros modos de recepção da *caretagem* de São Domingos na atualidade, como também discutir sobre a ideia de tradição neste contexto.

O conjunto de informações que vem sendo coletado e estudado de modo crítico-interpretativo na pesquisa em curso, orienta as atividades para uma visão da pesquisadora autora dentro da percepção descolonial buscada, ou mesmo para a problematização das questões da renovação da tradição e os possíveis diálogos com ela para abordagens criadoras e pedagógicas. Neste contexto, tenho optado pelo uso da terminologia *teatros de tradição popular* ou *teatros de brinquedo* para dizer deste outro modo de *teatrar festando*, que são as próprias brincadeiras. Uso também *teatro inspirado no teatro de tradição popular*, ou repito *teatro de brinquedo*, ou ainda, simplesmente, *teatro popular*, para dizer

uma dimensão performativa em movimento, além de compreender que poderia estar em maior diálogo com o modo de jogo performativo buscado nas práticas educacionais realizadas por mim na área cênica.

¹⁴ Zeca Ligiéro (2003) comenta sobre a ancestralidade africana do palhaço de Folia de Reis que, mascarado, incorpora um ancestral de sua comunidade ou mesmo um espírito da floresta, manifestando-se com um virtuoso movimento e canto expressivos.

¹⁵ Esta informação vem sendo coletada pelo Bolsista Gabriel Couto Pereira, por meio de entrevistas semiestruturadas junto a *Folia do Preto* e *Folia de Reis Esplendor do Pai Eterno*, de Juiz de Fora, estando em processo de estudo e organização para a finalização da pesquisa. Pode-se ver imagens de máscaras em: <<https://www.pjf.mg.gov.br/noticias/view.php?idnoticia2=8515&modo=link2>>. Acesso em: 16 de dezembro de 2022 às 16:50.

da performatividade inventada que se inspira na cultura popular, buscando também um distanciamento reflexivo de terminologias relacionadas ao drama ou ao folclore¹⁶ Marlyse Meyer já dizia:

“o boi-de-reis (bumba-meu-boi) da Paraíba. Este poderia, como seus congêneres de outros Estados, ser descrito como qualquer outra forma de teatro, que é, incontestavelmente. O ‘boi’ é tão rico quanto a *commedia dell’arte*, gênero com o qual foi aproximado, e com o qual se parece, efetivamente (...) É uma parelha mais profunda, estrutural.” (1993, p.37).

Isso, porém, não impede o reconhecimento de movimentos culturais brasileiros que configuraram teatros folclóricos.

Realizar o mapeamento criativo visa, portanto, possibilitar reflexões que partem do reposicionamento de noções teatrais, compreendendo sobre como criar melhores aproximações e interações com os/as atores/as das *brincadeiras* investigadas. Para a constituição de tal mapeamento, são buscadas informações sobre as mascaradas em micro e mesorregiões de Minas Gerais definidas pelo IBGE. A aparição do *Palhaço de folia* parece ser a figura mascarada mais evidente neste panorama. Ela está documentada, inclusive, no Inventário das Folias de Minas Gerais do IEPHA (2016) como uma categoria simbólica presente em quase 12% dos 1225 grupos cadastrados até o ano de 2016 no Estado. Mas, neste cadastramento do IEPHA não fica claro se os cerca de outros 13% cadastrados como figuras de *Reis*, personagens dos próprios santos Reis, também portariam algum tipo de máscara. Se assim for, teríamos a figura mascarada como um elemento simbólico com importância de cerca de 25% na cena mascarada popular em Minas, dividindo espaço de relevância com a própria *bandeira*, elemento simbólico dominante, e cantos, instrumentos musicais, bem como a figura do *Capitão*¹⁷.

Para o reposicionamento da noção de máscara, busco sua compreensão na forma expandida inspirando-me no que a própria tradição ameríndia e afro-brasileira traz de

¹⁶ Não abri mão ainda do uso do termo *teatro* no masculino por entender que a reflexão sobre isso está em processo, desejando a compreensão de que há outros modos de se fazer *teatro* que são oriundos da cultura popular performativa, com saberes tradicionais, e que as expressões escolhidas colaborariam também para uma melhor compreensão sobre a expansão do teatro nesta perspectiva. Explico que *teatro de brinquedo* não se refere ao que foi realizado, com este mesmo nome, no Rio de Janeiro de 1927, por Alvaro Moreyra e Eugênia Moreyra, mas sim uma expressão que se irmana com a que é mencionada pelo grupo teatral paulista Cia. Mundu Rodá (ver: <https://www.munduroda.com/>) ou mesmo ao modo de performatividade do multiartista pernambucano Helder Vasconcelos (ver: <http://www.heldervasconcelos.com.br/CHEGADA.html>).

¹⁷ Não é nosso objetivo aqui desenvolver o assunto sobre as relações entre a *bandeira* e a *máscara*, importantes elementos da *brincadeira*, que sinalizam modos distintos sobre a presença do sagrado na festa, ainda que por inversão, como por meio da máscara. Para isso, ver os estudos de D. Bitter (2010).

referência com seus mascaramentos corporais, caracterizações que se relacionam com todo o corpo e não somente com o rosto e a cabeça¹⁸. Além disso, incluem também alguns objetos máscara como *máscaras-bonecos*, compreendendo mascaramentos das festas do Boi neste sentido.

A tradição mascarada popular do *Bumba-meu-boi*, considerada *mãe* das festas populares brasileiras, tratada por Mário de Andrade como *dança dramática, auto e folguedo* (ANDRADE, 2002), também se apresenta em Minas Gerais. Desde 1979 existe difundida, por exemplo, a Folia do Rei de Bois, no Brejo do Amparo, distrito de Januária, com cerca de trinta brincadores/as.

O alto número de manifestações populares mascaradas no Estado de Minas Gerais, que possui 853 municípios, fez com que fossem adotadas na pesquisa também escolhas de mascaramentos a partir da diversidade apresentada a fim de compor o mapeamento criativo. Isso contempla, por exemplo, Palhaço de Cavahada, Careta, Bastião, João do Mato, Marungo, Caboclinho Mamãe-Vovó, Bois (do Rosário, da Manta, de Janeiro, Balaio), Caxixa, entre outros.

Trata-se, portanto, de um grande desafio a composição do mapeamento criativo ilustrado¹⁹ pretendido, com escolhas feitas a partir das diretrizes da investigação. Soma-se a isso, o desejo de percepção sobre o sentido de bem-viver existente em tais manifestações, meta complexa, mas cuja ousadia foi iniciada na pesquisa das fontes orais com as entrevistas semiestruturadas²⁰. Nelas são indagados, por exemplo, sobre os modos de uso dos mascaramentos pelas pessoas, o que lhes é exigido ao atuar com elas, qual o tipo de impacto sensível que se tem/sente ao usar a máscara, ou seja, se a pessoa se perceberia, por exemplo, mais esperançosa, se sua sensação de solidão diminuiria, sentindo-se menos sozinha com a participação das atividades, melhorando seu convívio em atitudes de respeito e solidariedade, entre outras questões.

Porém, não é uma tarefa fácil o processo de realização das entrevistas, considerando-se também a coleta de informações sendo feita no contexto da finalização da pandemia, além da falta de recursos da pesquisa para atividades de campo. Há ainda os

¹⁸ O próprio *fardamento* na manifestação da cultura popular pode ser compreendido como um mascaramento expandido com o uso de elementos de caracterização performativa da cabeça aos pés, pois porta intenções e significados, é veículo para outro modo de existência.

¹⁹ As ilustrações estão sendo realizadas pela bolsista Jaciara A. Marschner na forma de pintura em tecido das máscaras pesquisadas para posterior fotografia.

²⁰ Estratégia de coleta de informações que inclui um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) para os/as participantes.

desafios de se conseguir dar também liberdade à pessoa entrevistada a fim dela não se inibir na apresentação de sua lógica, sensibilidade e conceitos quando narra seus fatos, suas memórias e vivências. Na realização da pesquisa, entendeu-se ainda como é importante perceber o bem-estar na perspectiva ampliada e crítica trazida pela noção do *bem viver* (ALCANTARA; SAMPAIO, 2017), ou seja, compreender atitudes de vida das pessoas entrevistadas em aspectos que não sejam somente econômicos e ligados à sobrevivência individual dentro de uma visão desenvolvimentista do mundo, mas percebendo seus modos distintos de felicidade na relação com as performatividades mascareiras populares.

Deste modo, conhecer as possibilidades que as *brincadeiras* dão como escapes de automatismos do dia a dia do trabalho e de diversão com a máscara, ou mesmo compreender sobre o fortalecimento de condutas éticas neste contexto de festividade comunitária, contra uma ideia individualista e produtivista para se estar no mundo, é falar do bem viver.

Que possamos, assim, ao valorizar a relação da máscara com o bem viver, colaborar para fortalecer a cena mascarada de tradição da cultura popular em Minas Gerais como referência legítima e importante aos estudos cênicos da atuação performativa. E, com a materialização futura da publicação do mapeamento criativo ilustrado, apresentando resultados finais da pesquisa, cartografia artística cênica esta produzida também dentro de um caráter inventivo, que possamos auxiliar o melhor conhecimento de teatros de tradição em Minas Gerais e seus/suas brincadores/as, podendo mostrar um pouco sobre suas atitudes de vida na relação com os mascaramentos vivenciados, fortalecendo perspectivas performativas interculturais e decoloniais do ser.

Referências

ALBERTI, CARMELO; PIZZZI, PAOLA. **Museu Internacional da máscara. A arte mágica de Amleto e Donato Sartori**. Trad. Beti Rabetti. São Paulo: É realizações, 2013.

ALCANTARA. L. C. S.; SAMPAIO, C. A. C. Bem Viver como paradigma de desenvolvimento: utopia ou alternativa possível? In: **Desenvolvimento e Meio Ambiente** v.40, 2017. DOI: 10.5380/dma.v40i0.48566. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/made/article/download/48566/32108>>. Acesso em: 16 de junho de 2022 às 15:10.

ANCHIETA, JOSEPH DE. **Teatro de Anchieta**. Obras Completas: 3º volume. Edições Loyola: São Paulo, 1977.

ANDRADE, MÁRIO. **Danças dramáticas do Brasil**. Org. Oneida Alvarenga. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

AZEVEDO, S. M. Diabo e cultura popular. **TRANS/FORM/AÇÃO: Revista de Filosofia**, [S. l.], v.8, p.61–70, 1985. DOI: 10.1590/S0101-31731985000100006. Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/12178>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2022 às 10:15.

BARROSO, OSWALD. **Teatro como encantamento: Bois e Reisados de Caretas**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BITTER, DANIEL. **A bandeira e a máscara**. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2010.

BORBA FILHO, HERMILO. **Espetáculos populares do Nordeste**. São Paulo: Buriti, 1966.

BOSI, ALFREDO. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CACCIAGLIA, MARIO. **Pequena história do teatro no Brasil** (Quatro séculos de teatro no Brasil). Trad. Carlos Queiroz. São Paulo: USP, 1986. 275 p.

CARVALHO, JOSÉ JORGE DE. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares da América Latina. **Revista Antropológicas**, ano 14, v.21, n.1, p.39-76, 2010.

CARVALHO, S. de. Teatro e sociedade no Brasil colônia: a cena jesuítica do Auto de São Lourenço. **Sala Preta**, [S. l.], v.15, n.1, p.6-53, 2015. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p6-53. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97454>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2022 às 15:50.

CASCUDO, CÂMARA. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12ª Edição. São Paulo: Global, 2012.

CHAVES, WAGNER. Máscara, performance e mimeses: práticas rituais e significados dos palhaços das folias de santos reis. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v.5, n.1, p.75-88, 2008. Acesso em: 05 de novembro de 2022 às 09:10.

DOURADO, R. C. M. Teatros da Decolonialidade. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.2, n.44, p.1-29, 2022. DOI: 10.5965/1414573102442022e0211. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20851>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2023 às 17:40.

GORZONI, PRISCILA DE PAULA. **Os mascarados das Folias de Reis: uma análise das máscaras da Companhia Santa Cecília, de São Caetano do Sul no ABCD paulista, e da Companhia da Serraria, de São Thomé das Letras, no Sul de Minas Gerais (2009-2012)**. São Paulo, 2014, 165f. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-SP.

LEAL, DODI TAVARES B. **Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral**. 2018. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

LIGIÉRO, J. L. C. Performances Procissionais Afro-Brasileiras. In: **O Percevejo – Revista de teatro, Crítica e Estética**. Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO. ano 11, n.12, Rio de Janeiro, 2003.

MEYER, MARLYSE. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2001.

MOSTAÇO, E.; MACHADO, C. L. As representações do feminino no Teatro de José de Anchieta. **DAPesquisa**, v.2, n.4, p.048-055, 2019. DOI: 10.5965/1808312902042007048. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15969>>. Acesso em: 8 de janeiro de 2023 às 08:20.

NEVES, L. DE O. A Brasilidade na obra de José de Anchieta: Na festa de São Lourenço. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.2, n.25, p.153-164, 2015. DOI: 10.5965/1414573102252015153. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102252015153>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2022 às 20:50.

PAULINO, ROGÉRIO LOPES DA SILVA. As máscaras dos palhaços da folia de reis: imagens e ações do mal no catolicismo popular brasileiro. In: **Reunião Brasileira de Antropologia**, 26., 2008. Porto Seguro. Anais eletrônicos [...]. Porto Seguro: ABA, 2008. Disponível em: <http://www.proibidao.org/wp-content/uploads/2011/12/Rogério-Paulino_As-Mascaras-dos-Palhacos.pdf>. Acesso em: 07 de novembro de 2022 às 12:10.

PEREIRA, ROBERTO AUGUSTO A. Companhia brasileira e a constituição do teatro folclórico no Brasil. **Revista TransVersos**, [S.l.], n.20, p.216-238, 2020. ISSN 2179-7528. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/48204>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2023 às 14:45. Doi: <<https://doi.org/10.12957/transversos.2020.48204>>.

RABETTI, BETTI. Memórias e culturas do popular no Teatro. In: **O Percevejo**. 8 –Teatro e Cultura popular. Rio de Janeiro: programa de Pós-graduação em Teatro – UNIRIO, 2000. 3 – 18.

REIS, LUÍS AUGUSTO DA VEIGAS. A herança Regionalista-Tradicionalista-Modernista no Teatro Popular do Nordeste: fraternais divergências entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. **Revista Investigações**. v.17, n.1, 2004. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1419>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2022 às 21:15.

SANTOS, ELEONORA C. DA MOTTA. A expressão danças dramáticas em textos acadêmicos. In: **CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**, 6., 2010, São Paulo. *Anais* [online]. Disponível em: <www.portalabrace.org>. Acesso em: 05 de dezembro de 2022 às 15:30.

SANTOS, L. F. Demonologia e religiosidade: o Diabo no imaginário colonial. **Escrita da História**, [S. l.], n.9, p.154–182, 2018. Disponível em: <<https://www.escritadahistoria.com/index.php/reh/article/view/138>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2023 às 10:40.

SILVEIRA, ARESSA EGLY RIOS DA. **A performance cultural da festa de Reis na América Latina**. 218fl. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. 2014.

SORIANO, FELIPE A. SORIANO. **Maria Tupansy - O Auto da Assunção de São José de Anchieta**. São Paulo: Ed. Loyola, 2022

SOUSA, J. GALANTE DE. **O teatro no Brasil**: evolução do teatro no Brasil. Tomo I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1960. 447p.

TORRES, MAGDA M. JAOLINO. **As práticas discursivas da Companhia de Jesus e a emergência do Teatro jesuítico da missão no Brasil do século XVI**. 224 f. 2006. Tese (Doutorado em História), UnB, Brasília, 2006.



19. GT VOZ E CENA

VOZ E PROCESSO CRIATIVO: A PERFORMANCE DA CANÇÃO PACIÊNCIA

Adriana Agostini Mello Petry¹
Wânia Mara Agostini Storolli²

RESUMO

Durante a fase de isolamento social ocasionada pela pandemia COVID-19 foram realizadas intervenções poéticas e musicais na sacada de um apartamento para moradores de um condomínio na cidade de São Paulo. O presente artigo descreve uma destas performances realizada presencialmente com a canção Paciência, que resultou em single e vídeo³. Relata-se aqui como se deu o processo criativo, onde a voz foi protagonista e atuou a serviço de um coletivo, rompendo o silêncio, desalojando-se do corpo para permear outros corpos, promovendo encontro, criando atmosferas, carregando ânimo.

Palavras-Chave: Processo Criativo; Performance; Voz; Canção Paciência; Arte na Pandemia.

ABSTRACT

During the social isolation period, poetic and musical interventions were carried out on the balcony of an apartment for residents of a condominium in the city of São Paulo. This article describes a face-to-face performance of the song Paciência, which resulted in a single and video⁴. It is reported here how the creative process went on, where the voice - as the protagonist - was of service to a collective, breaking the silence, un-sheltering itself from the body to permeate other bodies, connecting people, creating atmospheres, and renewing spirit.

Keywords: Creative Process; Performance; Voice; Song Paciência; Art in the Pandemic.

Em 2020, vivia-se pela primeira vez o isolamento social causado pela pandemia do coronavírus. Um silêncio desconhecido se instaurou em São Paulo, as ruas da grande metrópole se esvaziaram e muitas pessoas se recolheram em suas casas por um longo período de tempo. Foi preciso reinventar novas maneiras de se relacionar, de trabalhar, de fazer arte. Para alguns foi uma oportunidade de reabitar a própria morada, sobretudo a interior. Uma pausa necessária para resguardar a vida, ameaçada! A solidão, a insegurança, o medo, a depressão também estiveram presentes e a arte pôde corroborar em algumas situações para manter as forças vitais numa dimensão individual e coletiva. Neste período, foram realizadas por Petry, uma das autoras deste artigo, performances

¹ Mestranda em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), bolsista CAPES. Orientadora: Wânia Mara Agostini Storolli. Pós graduação em fonoaudiologia- centro de estudos da voz (CEV). Especialização em Canção Popular-Faculdade Santa Marcelina (FASM). Graduada em Música e Enfermagem. Cantora e pesquisadora. mello.petry@unesp.br <http://lattes.cnpq.br/5876837707709666>

² Professora assistente da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), onde atua na área de corpo e voz nos cursos de Artes Cênicas e como professora orientadora no programa de Pós-graduação em Artes. Pós-Doutorado em Música (NYU e USP). Doutorado em Processos de Criação Musical, mestrado em Musicologia e Graduação em Música pela ECA-USP. wania.storolli@unesp.br <http://lattes.cnpq.br/4595191742974023>

³ Disponível em: <https://linktr.ee/adri__mello>. Acessado em: 10/02/2023 às 17:30.

⁴ Available at: <https://linktr.ee/adri__mello>. Accessed in: 10/02/2023 às 17:30.

envolvendo música e poesia da sacada de seu apartamento para os vizinhos no Condomínio Parque Aclimação, onde residem aproximadamente mil pessoas. O relato que segue, descreve uma das performances, que deu origem ao registro audiovisual de Paciência, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D8AT35WzU_Y>⁵.

Em meados de maio de 2020, não se viam mais os moradores reunidos nas áreas de convivência do condomínio, muito menos se ouviam os sons das crianças brincando nas alamedas. A paisagem habitual de outrora havia se transformado em vazio e quietude. Por um longo período de tempo foi assim, até que uma vizinha começou a gritar “Boa tarde” da sua janela, sempre ao mesmo horário todos os dias. Então as pessoas iam até suas janelas e sacadas responder e era possível ouvir muitas vozes, era uma maneira de se encontrarem! Isso durava poucos segundos mas era o suficiente para sentir vida diante de tanto silêncio! Vidas através das vozes! Segundo o estudioso das poéticas da voz Paul Zumthor (2014), a voz é a emanção do corpo e o representa sonoramente de forma plena. Ele acrescenta ainda que “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte” (ZUMTHOR, 2014, p.81). Talvez por isso esta sensação de sentir-se vivo após este pequeno gesto que parecia ter uma importância grande naquele momento de fragilidade e solidão. Havia ali um espaço onde também a arte poderia contribuir na manutenção das forças vitais da comunidade. No artigo “Sobre a reinvenção das distâncias: artes cênicas e ação cultural na pandemia de covid-19”, a autora Suzana Viganó, a partir de escritos de Boaventura Santos, pergunta: “em que medida olhando para a situação de crise permanente, podemos reinventar também os sentidos do nosso trabalho, para que deixemos de escrever *sobre* o mundo e passemos a escrever *com* o mundo?” (VIGANÓ, 2022, p.31) Lima et al (2021, p.8) comentam que “é no campo da cultura e das artes que podemos encontrar um conhecimento acumulado. Um conhecimento afetivo, relacional, cognitivo, espiritual e corpóreo de outros modos de estar no mundo, de fazer(mo-nos) e desfazer(mos-nos) sujeitos.” (LIMA et al, 2021, p.8)

Uma sociedade que privilegia o consumo, a competitividade, a produtividade exacerbada, que acelera os processos naturais e devasta o meio ambiente para fins mercadológicos adocece e agora se vê em crise. Em 1999, Lenine e Dudu Falcão lançam “Paciência”⁶, alertando já para a necessidade de se fazer oposição ao tempo acelerado

⁵ Acessado em 28/01/2023 às 21:19.

⁶ Canção que pertence ao álbum “Na pressão”, do compositor e cantor Lenine lançado em 1999.

comum nesta sociedade, que normaliza o que não é orgânico, fragilizando a própria vida. Vinte e um anos depois, a humanidade experiencia a pandemia pelo coronavírus, e o isolamento social forçadamente propicia então uma pausa, que pode ser uma oportunidade de reencontro com o próprio ritmo interno, pois o tempo agora é alargado e a morada interior pode ser reabitada. Agora há tempo para sentir/olhar a vida e uma enorme necessidade de resguardá-la. “É justo que de tempos em tempos se produzam cataclismos que nos incitem a retornar à natureza, isto é, a reencontrar a vida”. (ARTAUD, 2006, p.5)

Após a divulgação da notícia da primeira morte causada pelo coronavírus naquela pequena comunidade, Petry, que estava conectada com a canção “Paciência”, imediatamente dirigiu-se até à sacada e cantou. A letra diz assim:

Mesmo quando tudo pede um pouco mais de calma
Até quando o corpo pede um pouco mais de alma, a vida não pára
Enquanto o tempo acelera e pede pressa
Eu me recuso, faço hora, vou na valsa
A vida é tão rara
Enquanto todo mundo espera a cura do mal
E a loucura finge que isso tudo é normal
Eu finjo ter paciência
E o mundo vai girando cada vez mais veloz
A gente espera do mundo e o mundo espera de nós
Um pouco mais de paciência
Será que é tempo que lhe falta pra perceber
Será que temos este tempo pra perder
E quem quer saber a vida é tão rara
Mesmo quando tudo pede um pouco mais de calma
Até quando o corpo pede um pouco mais de alma
A vida não para
A vida é tão rara

A performance da canção surgiu como uma necessidade, a partir de um impulso interno que trouxe a voz enquanto movimento capaz de se expandir para o entorno. Jesser de Souza⁷ usa a palavra impressibilidade para definir um estado em que no artista surge uma vontade de fazer algo, que vem com uma força tão grande que não se consegue segurar, frear. Como se algo urgente, inadiável e imprescindível tivesse que ser feito. Segundo ele, é a *in* pressão (pressão que está dentro) que explode e se transforma em *ex*

⁷ Jesser é ator do LUME grupo de teatro, sediado em Campinas. Ele proferiu estas palavras no curso Treinamento técnico de ator, realizado em 2022 em Campinas.

pressão. Quando esse sentimento surge, não deve ser reprimido, pois algo potente artisticamente pode acontecer! A notícia da morte trouxe esse sentimento de impressibilidade, uma vontade gigante de que os versos da canção pudessem alçar voo, atravessar as janelas e tocar as pessoas e foi este impulso que gerou a performance. Impressibilidade talvez seja também ouvir a voz interior. Para Vargens (2013), é a voz quem expressa a demanda dos impulsos internos. Ela está vinculada ao subconsciente e à sabedoria interior instaladas pelas experiências vividas e segui-la durante o processo criativo significa agir em obediência a esta sabedoria interna. Acrescenta que desenvolver a escuta interior permite integrar as várias dimensões humanas na ação poética.

Neste momento, o que se busca é ser sincero, mais que criativo. Tentamos encontrar mais o nosso próprio prazer do que dar prazer a uma audiência. E assim pode-se ver uma ação dando nascimento a outra ação, um som dando nascimento a outro som, como resposta a impulsos orgânicos (VARGENS, 2013, p.99).

Naquela ocasião muitos vizinhos abriram suas janelas e outros foram até suas sacadas. (Este registro, realizado e enviado por uma vizinha, aparece no final do vídeo). Foi um momento de encontro, de compartilhamento de um tempo histórico, de luto, de coletividade e solidariedade.

O surto viral (...) evapora a segurança de um dia para o outro. (...) cria-se com ela (a pandemia) uma consciência de comunhão planetária, de algum modo democrática. A etimologia do termo pandemia diz isso mesmo: todo o povo. A tragédia é que neste caso a melhor maneira de sermos solidários uns com os outros é isolarmo-nos uns dos outros e nem sequer nos tocarmos (VIGANÓ, 2022, p.7).

Após este acontecimento, nasceu a vontade de registrar a canção.

1. Registro da canção e performance

Devido aos cuidados exigidos naquele momento, cada músico gravou o áudio em sua casa e a mixagem foi feita num quarto lugar, o estúdio. Posteriormente foi desenvolvida uma proposta para o registro em vídeo. Nessa performance audiovisual o engajamento do corpo estimulado pela atmosfera produzida pela sonoridade gera imagens, sugerindo uma composição com o entorno. Nessas imagens vê-se natureza, detalhes, cores, crueza na paisagem e na performer, sem maquiagem, entremeada no meio do verde, se misturando, ora fundo, ora frente. Aqui existe uma intenção em trazer a performer, como apenas mais um ser singular que compõe a imagem. Também pela audição é possível perceber essa in-

tenção, no entrelaçamento de sons em delicada teia sonora ao longo do arranjo, com diferentes densidades, timbres, cores, espaços, singularidades e encontros. Houve uma preocupação em reverberar na estética da obra, o conceito compreendido pela performer acerca do conteúdo da canção e sua relação com o momento vivido, onde cada ser vivo com sua singularidade importa, faz parte de um todo e compõe a paisagem da vida, tão rara, tão cara!

A singularidade do ser ecoa o caráter da unicidade da voz, apontado por Adriana Cavarero.

A voz de quem fala é sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece justamente no caso de uma canção. Tal diversidade, como enfatiza Calvino⁸, tem a ver com o corpo. “Uma voz significa isso: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes. Uma voz põe em jogo a úvula, a saliva”: quando a voz humana vibra, existe alguém de carne e osso que a emite. A unicidade não é característica do homem em geral, mas de cada ser humano na medida em que vive e respira (CAVARERO, 2011, p.18).

Segundo a autora, a emissão comunica precisamente a unicidade verdadeira, vital e perceptível do ser e a comunicação não se fecha no circuito entre a própria voz e o próprio ouvido, mas num comunicar-se da unicidade que é, ao mesmo tempo, uma relação com outra unicidade. Desta forma, a manifestação de um ser singular pela voz pode tocar o outro, o impulso interno que se materializa em sonoridade instaura assim uma interação com o entorno.

No processo criativo, alguns experimentos vocais foram realizados inicialmente, entre eles o de preencher as palavras do texto reforçando seu significado tão pertinente naquele momento. Entretanto também era interessante que a própria sonoridade, independente do significado semântico da letra, pudesse despertar os sentidos. Artaud coloca a importância da sonoridade, desta ser percebida como movimento, enfatizando que a arte deveria primeiramente satisfazer os sentidos.

Se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando, forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples tal como os temos em todas as circunstâncias da vida e como os autores não os têm suficiente em cena, a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva (ARTAUD, 2006, p. 140).

⁸ Em seu livro “Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal”, Adriana Cavarero analisa o conto “Um Rei à escuta” de Ítalo Calvino, e é a quem se refere nesta citação.

Na performance da canção “Paciência” houve especial atenção à musicalidade das palavras, e às sonoridades. Também foram explorados elementos musicais na melodia e ritmo e depois com os olhos fechados partiu-se para um momento de imersão e experimentação vocal a partir da escuta das sonoridades trazidas pelos instrumentos pré-gravados, quando foram gerados espaços e atmosferas. Este aspecto é evidenciado ao longo da canção, inclusive na parte instrumental em que a voz desprovida da palavra se coloca como mais um instrumento em diálogo com os outros, se fundindo, se entrelaçando, compondo. No artigo “Vozes em ressonância: o espaço da experimentação sonora”, Storolli (2018) afirma que a voz, como ação do corpo, é capaz de transbordá-lo no espaço, permeando outros corpos e que desta maneira, pode provocar encontros. Os encontros ocorrem então entre os músicos que performam a canção, entre os performers e a audiência, entre a obra e a vida.

2. A voz que toca: possibilitando encontros

Num tempo de solidão, gerado pelo isolamento social, onde os abraços eram escassos, a voz passou a ser um movimento possível para tocar o outro, para viabilizar encontros. Quando a voz oferecida àquela pequena comunidade rompe o silêncio e chega aos ouvidos de outros, vidas se encontram. A voz carrega o ser que adentra os ouvidos de quem a recebe. Um sentido íntimo, tátil estabelece-se nesta relação. Segundo Cavarero, mesmo do simples ponto de vista fisiológico, a voz implica em relação.

Caracterizado por órgãos que, com galerias sensibilíssimas, são internos à cabeça, o sentido da audição tem o seu natural referente em uma voz que vem, por sua vez, de outras galerias internas: a boca, a garganta, o emaranhado do pulmão. O jogo entre emissão vocálica e percepção acústica envolve necessariamente os órgãos internos: implica a correspondência de cavidades carnosas que aludem ao corpo profundo, o mais corpóreo dos corpos. A impalpabilidade das vibrações sonoras, mesmo incolores como o ar, sai de uma boca úmida e irrompe do vermelho da carne (...) na direção do ouvido alheio (CAVARERO, 2011, p. 18).

Para Storolli “é possível experimentar as vozes como densas nuvens sonoras que nos envolvem e nos ocupam, atravessando nossa pele (con)fundindo dentro e fora borrando nossas bordas, eliminando nossas fronteiras” (STOROLLI, 2018, p.54). Segundo ela, através da voz, tocamos o outro, adentramos por seus ouvidos e ocupamos seu corpo. Através da voz, nos encontramos com o outro! A voz carrega consigo afetos, emoções, sensações, percepções. Mais que isso, a voz traz a presença de alguém. Impregnada com

as características do corpo que a produz, a voz faz alguém presente. A voz carrega sentido e significado e “pode mostrar algo, que a fala silencia ou não consegue traduzir em palavras” (KOLESCH, 2009, p. 16). Além do *que* diz, a voz revela-se através do *como* diz.

A voz, “emanação do corpo”, como observa Zumthor (2014, p.31), além de carregar a presença de uma vida, carrega intenções e opera no espaço. A voz é primordialmente som antes de se consolidar em linguagem. Para Goldman “o som é uma onda que carrega as frequências vibratórias das intenções. As intenções envolvem a qualidade vibratória dos pensamentos, visualizações e sentimentos.” (GOLDMAN apud MARTINS, 2019, p. 134). Barba comenta que:

A voz é o prolongamento do corpo e nos dá a possibilidade de intervir concretamente também a distância. Como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa desta ação. O corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que, no fim se transformará em palavra e som. A voz é o corpo invisível que opera no espaço (BARBA, 1991, p.56).

Durante o ano de 2021, foi oferecida pela professora Wânia Mara Agostini Storolli, de maneira remota, a disciplina “Narrativas sonoras: performatividade da voz, processos criativos e novas mídias”⁹. Nessa ocasião, foi realizada a escuta do registro sonoro da canção Paciência descrita neste artigo¹⁰. Primeiramente foi proposto a cada um que se acomodasse confortavelmente, respirasse tranquilamente, e que se “esvaziasse” de pensamentos, conectando-se com o aqui e agora e com o próprio ritmo interno, sem pressa! E quando estivessem prontos, fechassem os olhos e iniciassem a escuta deixando-se invadir pelas sonoridades.

Essa dinâmica teve a intenção de provocar um mergulho, uma imersão através de uma escuta sensível. O intuito de pedir que fechassem os olhos era de facilitar a imersão, que não se influenciassem pelas imagens exteriores, já que “os olhos apontam para fora; os ouvidos para dentro” (SCHAFER, 2011, p. 29). Ao fechar os olhos, há um aguçamento do sentido da escuta.

Ao término, foi perguntado como cada um recebeu esta voz. Seguem aqui alguns dos comentários, que expressam como a voz pode tocar o outro e despertar sensações.

⁹ Disciplina oferecida no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP.

¹⁰ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7Mx4YVYhMp97baAzYBzVOOf?go=1&sp_cid=c7474af6690b55a5f73f735e14decfcb&utm_source=embed_player_p&utm_medium=desktop&nd=1>. Acessado em: 10 de fevereiro 2023.

É de uma delicadeza, a voz da Adriana, de uma doçura, está linda mesmo. Ela traz um lugar outro, a gente viaja para um espaço que traz algo de bom, de esperança. É uma ressonância outra esta proposta, uma ressonância que ressoa na gente como uma expectativa de que o ser humano não é só essa coisa horrorosa que a gente está vivenciando, mas que existem coisas maravilhosas e isso está na voz (Wânia Storolli, 2021).

Tua voz é um carinho, realmente foi um alento neste momento, me veio um raio de esperança, tu plantou esperança, estou até um pouco emocionado (Cassiano Fraga, 2021).

A voz doce e este sopro que escapa dela. É uma voz que comunica. Tu tens uma voz que é muito cuidadosa, parece que tu não pegou essa música simplesmente pra cantar, mas que tu teve uma relação mesmo com essa letra e a forma como tu saboreia as palavras é cuidadosa pra que isso chegue na gente como um afago. Obrigada por atuar nisso, pra gente é muito bom (Flávia Menezes, 2021).

Escutar na sua voz doce assim, dá tanta credibilidade pra essa coisa da paciência, da calma. Me deu até uma tristeza profunda, porque é o contraponto do que sinto neste momento, por isso essa música é tão atual. Corporalizada pela sua voz fica muito emocionante. Estou aqui totalmente tocada pela levada que você deu à música, pela sua interpretação, pela maneira como você corporificou essa letra e essa música do Lenine, os instrumentos também. Você foi autêntica, se fundiu com os instrumentos e consigo mesma, por isso deu essa legitimidade (Paula Ernandes, 2021).

Que forte, que bonito, que gostoso. Você começou a brincar com o jeito de falar. Você deu corpo as palavras, depois embalou, você relaxa, e é uma voz linda, depois você olha pra letra e você fala: Nossa! Adoro essa coisa que a música entra no nosso coração, parece que ela tem uma passagem direta...muito obrigada (Glauce Carvalho, 2021).

A partir dos comentários, pode-se observar que a voz oferecida na canção atuou e foi recebida de diferentes maneiras. Percebe-se que o contexto histórico também influenciou na escuta. Em seu livro, *Performance, recepção e leitura*, Paul Zumthor (2014) fala que transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores a apreciem, ou seja; que o encontro da obra e de seu público é por natureza estritamente individual, singular. Martins (2019) acrescenta que a escuta tem relação com as histórias, vivências e percepções do mundo de cada indivíduo.

O nosso corpo está em constante interação com os sons do ambiente, da sociedade e da cultura. Os hábitos da vida cotidiana, as experiências da história biográfica familiar e afetivas que cada indivíduo teve com o som ao longo de sua vida são marcos sonoros que influenciam em seus modos de perceber e se conectar com o som. Estamos imersos em sons e os sons nos afetam, causam reações físicas, mentais e emocionais. Somos mais do que apenas receptores de sensações, estamos em constante relação com o meio. Dessa forma, os modos de escuta são construídos sobre o mundo vivido, percebido (MARTINS, 2019, p. 123).

Os comentários acima citados após a escuta da canção “Paciência” deixam transparecer como a voz é capaz de embalar, relaxar, trazer alento e tristeza. Ela pode afagar e ser um carinho, manifestando-se assim em sua dimensão tátil. Através da voz é possível corporificar uma letra e plantar esperança! Com a voz é possível inundarmos o ambiente com paz, confiança e prazer. A voz cria atmosferas e é capaz de nos transportar para um lugar outro com algo de bom, mesmo que estejamos vivendo um momento caótico de pandemia.

3. Considerações Finais

Na experiência descrita, a tecnologia também desempenhou um papel importante. O canto na sacada junto ao violão estava microfonado, por isso teve projeção e alcançou boa parte dos moradores do condomínio. Os instrumentos e a voz puderam se juntar na canção porque os registros sonoros foram editados em estúdio. Os pós-graduandos da disciplina oferecida pelo PPG-Artes da UNESP tiveram acesso à canção através do fonograma, apresentado na aula *online*. É sabido que neste período de pandemia, em muitos aspectos, a tecnologia possibilitou encontros, amenizou distâncias e colaborou para que a arte continuasse sendo feita e veiculada. Porém, mesmo através da mediação tecnológica, era a “voz verdadeira e inconfundível da vida” (CAVARERO, 2016, p. 16) que estava sendo oferecida e que também se mostra como determinante nesta performance, a voz que traz a presença de um corpo, que carrega uma diversidade de possibilidades mas acima de tudo que carrega o sopro, o ar, a vida.

O mesmo ar que transita entre nós e que na pandemia foi responsável pela transmissão de um vírus, também possibilita a existência da vida e das vozes. Sem dúvida, a voz foi também nesse período uma das principais formas para se chegar no outro. Na experiência descrita, a voz foi capaz de tocar à distância e provocar encontros em outras dimensões, encontros profundos e sutis, com o outro, consigo e com a própria vida. A imposição do distanciamento social também estimulou um encontro do essencial, do que está mais próximo, da morada interior, desabitada muitas vezes pela falta de tempo, de pausas, de respiros. Ar é vida, é pausa que nos abastece e possibilita sentirmos/vivermos a vida com paciência, saboreando a delicadeza das pequenas coisas e a beleza nos detalhes do cotidiano. Nos nossos tempos, respeitar o próprio ritmo interno e estar presente é resistência! É uma maneira de impedir que a sociedade do consumo e da

produção exacerbada anestesia os nossos sentidos, roube nossa saúde e nosso privilégio de viver a vida em sua plenitude!

Os sons das vozes atuam sobre nós, são capazes de mobilizar, ativar os sentidos, (re)humanizar, afetar e provocar ação no mundo! Com a voz rompemos o isolamento, tocamos o outro e estabelecemos interações.

Referências

ARTAUD, ANTONIN. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAVARERO, ADRIANA. **Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

KOLESCH, DORIS. PINTO, VITO. SCHRÖDL, JENNY. (Hg.) **Stimm-Welten: Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven**. Bielefeld: Transcript, 2009.

LIMA, T. M.; MIGUEZ, M.; CARCANO, V. R.; REIS, W. Estratégias para sair de si ou de que vida se trata? Aula online de atuação em tempo de pandemia. **Urdimento**, v.2, n.41, p.1-34, 2021.

MARTINS, JANAÍNA T. **Práticas de escuta: relato de um processo compositivo de jornadas sonoras pelo projeto cantos de gaia**. A voz e a cena: práticas, poéticas e devaneios vocais. Rio de Janeiro: Synergia, 2019.

PETRY, ADRIANA A. M. **Paciência**. Youtube, 19 de agosto de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D8AT35WzU_Y>. Acessado em: 10 de fevereiro de 2023.

PETRY, ADRIANA A. M. **Paciência**. Spotify, 19 de agosto de 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7Mx4YVYhMp97baAzYBzVOf?go=1&sp_cid=c7474af6690b55a5f73f735e14decfcb&utm_source=embed_player_p&utm_medium=desktop&nd=1>. Acessado em: 10 de fevereiro de 2023.

SCHAFER, MURRAY. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

STOROLLI, WÂNIA M. A. Vozes em ressonância: O espaço sonoro da experimentação. **Repertório: teatro e dança** (online), ano 21, v.30, p.50-64, 2018.

VARGENS. MERAN. **A voz articulada pelo coração**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VIGANÓ, SUZANA S. Sobre a reinvenção das distâncias: artes cênicas e ação cultural na pandemia de covid-19. **Sala Preta**, v.21, n.1, p.24-52, 2022.

ZUMTHOR, PAUL. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.

A DIMENSÃO POÉTICA-POLÍTICA-INTEGRATIVA DA VOZ NA CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS QUE CURAM

Meran Vargens¹

RESUMO

O artigo versa sobre os primeiros passos da pesquisa iniciada em julho de 2022 como Pesquisa de Pós-Doutorado no Centro de Artes da UDESC sob a supervisão da Professora Daiane Dordete. O objeto de estudo são as práticas e teorias do *sound healing* e outras semelhantes encontradas nos povos originários, associadas à oralidade e à performatividade na contação de histórias. Busca-se integrar os estudos do *sound healing* e do xamanismo à contação de histórias sob a perspectiva da performance, da cena teatral e do desenvolvimento humano nos campos da saúde e das relações sociais, criando um foco de investigação nas vozes da mulher enquanto construtora da história das comunidades. Para tal partirá de relatos de vida além de contos, poemas, ditos populares e canções encontradas em suas narrativas. Tem-se por base metodológica a Prática como Pesquisa. Contará com um diário de bordo como ferramenta de mapeamento do desenvolvimento apreendido sob a perspectiva da escrita performativa e da cartografia.

Palavras-Chave: Voz; *Sound Healing*; Contação de Histórias; Feminismos; Performance.

ABSTRACT

The article deals with the first steps of the research started in July of the current year as Post-Doctoral Research at the UDESC Arts Center under the supervision of Professor Daiane Dordete. The object of study are the practices and theories of sound healing and similar ones found in native peoples, associated with orality and performativity in storytelling. It seeks to integrate studies of sound healing and shamanism to storytelling from the perspective of performance, the theatrical scene and human development in the fields of health and social relations, creating a focus of investigation on women's voices as builders of history of communities. To do so, it will start from life stories in addition to tales, poems, popular sayings and songs found in their narratives. The methodological basis is Practice as Research. It will have a logbook as a tool for mapping the development apprehended from the perspective of performative writing and cartography.

Keywords: Voice; Sound Healing; Storytelling; Feminisms; Performance.

1. Apresentação

A intenção deste artigo é fazer uma exposição panorâmica da pesquisa em andamento de pós-doutorado intitulada A dimensão poética-política-integrativa da voz na contação de histórias que curam.

Muitos saberes estão convocados a partir de três linhas de pesquisa, a ver: Tradições, contemporaneidades e pedagogias da cena; Corporeidades e interfaces: somática, performance e artes digitais; ambas do programa de pós-graduação em artes cênicas da Universidade Federal da Bahia; e Imagens Políticas do Programa de Pós graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina.

¹ Professora Associada da Escola de Teatro da UFBA. É atriz, diretora teatral e coreógrafa.

Para tornar mais eficaz o entendimento dos meandros da investigação o artigo está dividido em 3 tópicos. O primeiro revela como o trabalho está estruturado com seus estudos e práticas; o segundo e o terceiro desvendam as duas camadas conceituais básicas no que concerne aos princípios norteadores das ações.

2. O projeto em si

O quê...

... esta pesquisa busca é agregar a prática de elaborar poeticamente a experiência que a performance oral da contação de histórias oferece, aos saberes e práticas da vocalidade e da escuta, associada aos estudos do *sound healing*, ou seja, às vibrações sonoras de potencial curativo capazes de afetar o organismo de modo a harmonizar, equilibrar e reorganizar o padrão vibratório físico e de energia sutil do corpo humano em seu meio ambiente.

Tem por objeto de estudo as práticas e as teorias do *sound healing* assim como outras semelhantes encontradas nos povos originários brasileiros, associadas à oralidade e à performatividade.

Tem por objetivo integrar estes estudos à contação de histórias sob a perspectiva da cena teatral, da performance e do desenvolvimento humano nos campos da saúde e das relações sociais, criando um foco de investigação nas vozes da mulher enquanto construtoras da história das comunidades a partir de relatos de vida.

Porque...

...estamos reconhecidamente diante de uma sociedade adoecida física, emocional e espiritualmente. A pandemia COVID-19 veio nos alertar para o desastre das ações humanas sobre o meio ambiente e questionar de maneira definitiva como temos nos relacionado entre nós mesmos e com as forças da natureza. Lembramos que nas situações limites afloram os movimentos de busca por novas ou antigas saídas. Se a macropolítica nos apresenta este quadro, é na micropolítica que podemos atuar de maneira mais contundente para a recriação de um meio ambiente saudável.

A cultura e a arte sempre estiveram na base da manutenção do estado de saúde das comunidades. A contação de histórias é considerada um ritual agregador e integrador das diferentes camadas do ser no plano individual e coletivo. O compartilhamento de nossas experiências através da performance oral permite um modo salutar de acessar dores,

perdas, alegrias, conflitos, medos. Por ela ecoam e escoam sentimentos, simbologias, metáforas, fatos, sonhos, ficções. Abrimo-nos para a percepção consciente dos acontecimentos. Acionamos o estado de pertencimento a um grupo e lugar com valores e princípios. Memórias podem ser redimensionadas. A poética do reinventar-se ganha espaço e tempo.

Para que...

...a ferida social da colonização possa ser o território do experimento-artístico interativo de um grupo focal da investigação. Para que tenha vez um recorte na escuta de vozes de mulheres, suas histórias de vida, em narrativas que se perpetuam no tempo e atravessam culturas. Que assim seja possível elaborar poeticamente questões de gênero e das relações étnico-raciais tão presentes numa sociedade de raiz colonial-patriarcal.

Sim... elegemos a cidade de Camacan no interior do Sul da Bahia, para realizar o experimento com um grupo focal de mulheres maduras. Inspira-nos o fato de ser uma região interétnica na qual os povos nativos como os Pataxó-Hã-Hã-Hãe e os Kamakã acolheram quilombolas fugidos da escravidão e por localizar-se em área da mata atlântica. Como...

...várias camadas do saber estão convocadas a interagir, investimos no diálogo entre três linhas de pesquisa: a) Tradições, contemporaneidades e pedagogias da cena, b) Corporeidades e interfaces: somática, performance e artes digitais, c) Imagens Políticas. Elas contemplam processos pedagógicos, saberes e fazeres da cena. Abarcam pesquisas guiadas pela prática que desenvolvem reflexões críticas acerca do corpo pessoal, cultural, social, político e ecológico em seus desdobramentos transversais com a somática, as poéticas da voz, os estudos do corpo e da performance. Adentram pelas diferentes perspectivas dos poderes e/ou biopoderes tocando nas dimensões políticas dos processos artísticos.

Tanto a contação de histórias quanto o *sound healing* são práticas milenares que deram origem a teorias que só se aprendem e se desenvolvem pela prática. Por isso teremos a Prática como Pesquisa por metodologia. Nela a prática se torna norteadora da investigação determinando a maneira de coletar dados, analisar, refletir e comunicar seus resultados.

A especificidade do estudo exige a prática sobre si mesmo e a prática compartilhada individual e coletivamente, além de fóruns de estudos no qual o diálogo com escuta apurada

tenha vez e voz. Trabalhar-se-á sob a perspectiva pedagógica e de processos de criação artística. O resultado virá em diferentes formas de performances e células cênicas.

Como as histórias que curam carregam memórias, sonhos, lembranças de mitos e canções, bordaremos um “Sarau da Memória” com mulheres acima de 60 anos na cidade de Camacan-BA.

Como queremos unir a perspectiva das histórias de vida às teorias feministas e às histórias de mulheres marcantes da sociedade brasileira teceremos um “coro de vozes” com um grupo de jovens pesquisadores do PPGT-UDESC, durante a disciplina “Criar vozes, narrar mulheres”.

Sim, a prática sobre si mesma será o grande caldeirão de processamento dos dados da pesquisa e será alimentada por diferentes grupos de estudos e de práticas. O desenvolvimento apreendido terá o diário de bordo como ferramenta de mapeamento sob a perspectiva da escrita performativa e da cartografia.

3. A voz e as histórias que curam

Na cultura Yanomami o ato de sonhar, o sonho em si e o momento de contar os sonhos é determinante para o bem-estar social. Conta-se para a família, para a comunidade, para o xamã. “É por meio de seus sonhos que eles fazem política, como diria o líder xamã yanomami Davi Kopenawa” (LIMULJA, 2022).

A contação de histórias e as canções têm a função de manter a integração, a integridade, a harmonia e o equilíbrio nas comunidades africanas. Vale lembrar que:

Em determinadas regiões da África, até hoje, segue-se uma tradição de que quando nasce alguém a comunidade se reúne e improvisa cânticos até que se componha uma canção que será a canção de vida daquela criança. Depois a comunidade escolhe e lhe dá um nome. Ela segue sua trajetória e cada vez que algo desequilibra a sua vida de criança-adolescente-jovem-adulto-velho, a comunidade se reúne e canta para ela a sua canção de vida e lhe conta novamente a história do seu nome. Isso recoloca aquele ser em seu território de pertencimento e lhe faz lembrar quem ele é. Quando, em quaisquer das idades, ela chega ao seu leito de morte, membros da comunidade se reúnem ao seu redor e, durante os dias que se seguem, contam-lhe a sua história de vida, relembra fatos que revelam sua importância para a comunidade e reavivam o sentido da sua existência. Cantam-lhe a sua canção e rememoram a história do seu nome. A morte se dá em meio a uma celebração à vida! (VARGENS, 2023).

Em nosso território ocidental, contemporâneo, digital, individualista, machista e capitalista neoliberal, a contação de histórias entra evocando a possibilidade de encontro,

cerimônia, festa, remédio, abraço, colo. Isso numa ação de acolhimento indispensável à conscientização, transformação, criação, recriação, invenção e reinvenção individual e coletiva. Ao lidar com a presentificação da escuta e da voz, falada e cantada, o ato de contar histórias traz a conexão com o que é elementar e matricial: a inscrição do gesto e do corpo no tempo-espaço de modo relacional.

Ao tratar das promessas da voz na tradição, transmissão e memória, Jerusa Pires Ferreira nos lembra de Paul Zunthor acendendo a chama das palavras oralidade e vocalidade que movem a base desta investigação:

Oralidade é um termo histórico que designa um fato que alcança as modalidades de transmissão. Significa simplesmente que uma mensagem se transmite pela intermediação da boca e do ouvido. Vocalidade, no entanto, me aparece como uma noção antropológica, não histórica propriamente, relativa aos valores que são ligados à voz enquanto voz, e que estão integrados ao texto que a voz transmite (ZUMTHOR apud FERREIRA, 2018, p.155).

E enfatiza:

A voz emana de um corpo, não apenas no sentido psico-fisiológico do termo, mas no sentido social que, para mim não é metafórico, quando se fala do corpo social. Na voz estão presentes de modo real pulsões psíquicas, energias fisiológicas, modulações da existência pessoal (ZUMTHOR apud FERREIRA, 2018, p. 156).

Sabe-se que a voz enquanto sonoridade tem grande poder de afetar o ambiente e os seres vivos. Quando a ela se associam sonoridades articuladas e a fala, sua capacidade de invenção e reinvenção de si e de mundos se amplia e se redimensiona.

Alfred Wolfsohn em sua busca por curar-se de traumas de guerra causado por uma memória na qual escutava a voz de um colega pedindo socorro, investiu solitariamente no estudo da voz. Queria ir além da estética. Sentia necessidade de acessar um centro criador que aos poucos ia identificando na voz.

Nos estudos de Paula Molinari ela evoca Wolfsohn para falar desse estado da voz enquanto centro energético criador. Segundo Molinari, Alfred Wolfsohn,

reconhece na voz a capacidade de expressar o autêntico, o original e, mais importante, percebe que o sentido expresso em voz não pode ser camuflado. Um bom ouvinte pode, com mínimo contato, perceber as alterações num som vocal e dele estabelecer sentidos e significados comuns que independem do idioma. (...) Trata-se de conectar essências semelhantes que podem ser reconhecidas. (...) Quer dizer que, na profundidade, depois que já adentramos muitas camadas de nós mesmos, experimentando muitas vozes dessa voz, vamos desvendando o lugar primário, gerador dessa infinita capacidade criadora que também soa em voz (MOLINARI, 2018, p 39, 40).

Wolfsohn identificou essas essências semelhantes como arquétipos humanos vocais que, no campo do visível e não visível, eram fisicalizados em máscaras capazes de abrir caminhos para aflorar, trazer à tona essas sonoridades vocais de dimensões reconhecíveis por qualquer ser humano. Não se trata de colocar uma máscara, mas de

(...) buscar a máscara em si, poder olhar para ela – esse olhar é sinônimo de escutar –, e assim, estabelecer sentidos a ponto de voltar a essa mesma fonte, tanto e sempre. (...). Essas, as máscaras, são vistas não como representação, mas como lugar dessas vozes da Voz, energia criadora. Não é o simulacro e, sim, o tótem (MOLINARI, 2018.1, p 41).

Por outro lado, os estudos dos efeitos das ondas sonoras no corpo humano têm revolucionado a medicina. O som é uma forma de energia vibratória que se propaga em forma de ondas mecânicas e viaja através de todas as formas de matéria, os gases, os líquidos e os sólidos (MARTINS, 2020). As ondas sonoras possuem frequência de vibração as quais identificamos como “notas musicais”. O soar, pela lei da física, faz ressoar, ou seja, afeta matérias que possuem frequências vibratórias semelhantes. Ao soar a nota fá e seus harmônicos, as matérias que possuem padrão vibratório semelhante serão ativadas.

De acordo com o Dr. Jenny os intervalos criados pelas frequências e seus harmônicos são responsáveis por formar os desenhos nas diferentes substâncias (GOLDMAN, 2002). A ciência provou que a vibração do som cria padrões geométricos na matéria. Esse experimento abre a pergunta sobre como as frequências sonoras podem influenciar o corpo humano? (MARTINS, 2020, p149).

Somos seres água-bio-cristalinos, ou seja, o corpo humano é constituído de diferentes matérias, entre elas água e cristal. Como toda matéria viva, o corpo humano possui uma complexa rede de padrão vibratório. Nela, cada órgão e sistema, cada diferente constituição celular, assim como as estruturas não físicas como pensamentos, emoções, sentimentos, têm suas frequências vibratórias específicas interagindo e se combinando, o que culmina num padrão vibratório único para cada ser/pessoa. Neste contexto vivo, o campo da intencionalidade é determinante nos estudos do *healing sound*, pois a intenção afeta o padrão vibratório e, portanto, a vibração que do ser emana às dimensões do infinito. Por isso, o campo da intencionalidade se torna eixo nas ações prático-teóricas desta investigação tanto para o desenvolvimento artístico-poético, quanto para o político-pedagógico sabendo reconhecê-las como dimensões inseparáveis.

4. O sentido de cura, a poética e a política

A primeira questão é que sentido dar a palavra cura. Ela desperta imediatamente a palavra doença e na nossa cultura são os médicos e os remédios que cuidam das doenças, e, portanto, da saúde. Logo estaria fora do nosso campo de atuação.

Então, a abordagem necessariamente é outra. Qual?

Cura e doença fazem parte da vida. Entrar em equilíbrio e desequilíbrio é o balanço do caminhar. A vida é um caminhar pelos desafios humanos pessoais, sociais e históricos. Caminhar.

A cura pode ser vista como uma das etapas dos passos do caminho, do andar e do desandar, como se estivéssemos sempre sendo convidados a nos curar dos tropeços do dia a dia. Mas que tropeços seriam esses? Somos acometidos diariamente por negativas aos nossos intentos, a ilusões, a temores, a desrespeitos. Os níveis atuais de irritabilidade e de insegurança são alarmantes.

Partimos do princípio de que a saúde está relacionada à manutenção da harmonia, à integração do indivíduo com a comunidade, a ter elos culturais assegurados, a sentir-se parte de um todo no qual se é respeitado e do qual é resultado. Olhamos a doença como algo que revela algum distúrbio no fluxo da energia vital. Algum desequilíbrio energético resultado da ação de um dos múltiplos fatores em atuação no indivíduo, ou no ambiente, ou na comunidade. As células sociais da organização comunitária são importantes quando pensamos num processo de cura, de reestabelecimento da saúde. São elas: a família, o trabalho, os núcleos de amizade entre outras.

Curar, no sentido que damos aqui, envolve o reconhecimento de percurso e de crenças, identificando bloqueios expressivos, ultrapassando de maneira vivenciada as desavenças, as incertezas, reconhecendo os princípios que nos regem, nossos propósitos, o que nos vincula à vida. Estar de mãos dadas àquilo que nos faz pulsar e seguir caminhando no dia seguinte a um desencanto.

O movimento entre as polaridades é um princípio energético muito caro a certas práticas de meditação. Observar e apreender as dinâmicas existentes entre físico e não físico, claro e escuro, direita e esquerda, positivo e negativo, é essencial à vida. É entre as polaridades que a energia circula (PRISTED, 2019). Portanto, precisaremos do momento de luz e do momento de escuridão. A escuridão é o lugar no qual as coisas são germinadas

e quando estão prontas, vêm à luz. Tanto vibrar só na luz, quanto vibrar só na escuridão será motivo para desequilíbrio energético. É preciso vivenciar as polaridades. Isso é diferente de buscar a posição de meio, como se ficar parado no meio resolvesse o desequilíbrio. A saúde está no movimento. Segundo o healing, saúde tem relação direta com estar em movimento coerente com sua vibração energética. Daí, nos deparamos com nossa sociedade contemporânea que busca evitar a dor, a tristeza, o medo, a maturidade, a velhice, ou seja, evitar a vida! Águas paradas não movem moinhos!

A arte tem um papel importante no contexto das polaridades saúde-doença, equilíbrio-desequilíbrio, bem-estar e mal-estar, percebendo o quanto se consegue estar em conexão com a sua expressão. Aliás, o sentido colocado aqui de cura, requer um chão consistente de expressão de si mesmo. Por princípio saber que estamos cheios de necessidades expressivas individuais que interagem com as demandas da nossa comunidade. Temos que encontrar consensos de existência e de sobrevivência. Esse processo é uma grande alquimia emocional-político-social. Mobiliza conexões neurais, sinapses realizadas pela química de nossos organismos movida a partir dos padrões de referência que apresentamos, quer culturais, quer genéticos, quer energéticos.

Então, curar é um processo e envolve abrir passagem, abrir espaço e tempo para os acontecimentos, para a aceitação do acontecido, aceitação do que se impõe, do que se propõe e do que se contrapõe enquanto realidade. Daí o passo seguinte de recriar e ressignificar cada momento das nossas vivências.

A linguagem artística nos permite expressar sentimentos, impressões e saberes que nos atravessam ainda sem palavras capazes de traduzi-las. Por isso, quando elaboramos poeticamente uma experiência, abrimos espaço para que a dimensão icônica da comunicação se dê. Revelamos parte do nosso inconsciente presente nos acontecimentos. A poética entra como modo de dar cor, forma, vibração sonora, gesto, ritmo, materializando forças e impulsos que pedem expressão no mundo. Viabiliza colocar para fora e dar forma. Portanto, permite estabelecer certa distância para analisar, rever, visitar para elaborar e reelaborar uma experiência traumática, ou mesmo uma experiência de felicidade, de realização. Afinal, experiências de realização e felicidade têm diferentes implicações em nossos grupos sociais.

Poética e política vêm para nos instalar na concretude da realidade. Somos seres políticos e nossa expressão precisa ter voz e eco na política. E a política é uma engrenagem

criada por nós para dar voz, senso de realidade e estruturar as dimensões de nossa existência. Então a política precisa estar em alinhamento com a nossa poética. O que estrutura nossa vida afeta a nossa saúde. Há feridas sociais instaladas na estrutura política da nossa sociedade na forma como ela se constitui, foi constituída e nos constituiu. À medida que evoluímos é preciso que estas estruturas sofram alterações, que caminhem junto com nossas necessidades.

Escolhemos a ferida social da colonização sob o aspecto das lutas feministas para nos colocar em jogo investigativo poético. Quantos traumas podem aparecer aqui a partir do levantamento destas questões? Vamos removê-los no sentido de curá-los, como uma praga que queremos extinta? Não, mas vamos nos mover com outra qualidade diante dos movimentos que fomos capazes de fazer no sentido de libertarmo-nos de certos padrões que aprisionam nossa existência e nossa expressividade enquanto mulheres.

Precisamos sim do aporte das filosofias, dos entendimentos históricos, da participação da memória ancestral e da memória recente, para gerar movimento. Mover, mover, mover. Promover nova perspectiva. Redimensionar.

O que entra em jogo é a arte e a pedagogia, o que é diferente da terapia. A arte em si como elemento indispensável à saúde da comunidade. O teatro, a música, a dança, o canto, as artes visuais, a materialização de formas que lidam com a construção de beleza. Sim, na elaboração poética a expressividade busca a beleza por um princípio inerente. O sentimento de beleza está muito próximo do sentimento de vida. O simples fato de agregar pessoas idosas numa sociedade que joga o idoso no lixo e nem sequer cria condições de escuta às suas necessidades da alma pode ser restaurador.

Bem, a proposta de juntar mulheres acima de 60 anos é trazer essa gama de feridas, dores, alegrias, experiências, saberes, travessias, experiências na lida com as dificuldades/habilidades sociais em ser mulher. Abrir espaço para a manifestação. Colocar em jogo opressões, repressões, supressões e submissões que nos têm sido impostas ao longo da história. Ao mesmo tempo evidenciar as realizações e conquistas presentes em nossas experiências, contar nossa história de vida. Colocar o caldeirão em movimento. A política precisa gerar possibilidade de vida e bem-estar, de condições para a travessia dos momentos difíceis, e de promoção de beleza na aspereza do cotidiano. A política precisa escutar nossas vozes.

Duas instituições públicas estão em movimento para que isso aconteça e já estão em ação. A prefeitura da cidade de Camanan viabilizou o espaço e a estrutura para que as

mulheres possam participar do que organizamos como um “Sarau da Memória – mulheres de Camacan e suas múltiplas vozes”.

A outra é a UDESC, em parceria com a UFBA, com a pós-graduação e a possibilidade de colocar pessoas jovens em diálogo criativo. Poética e política. Então o curso para esses jovens trará e colocará o impulso criador em movimento abordando a ferida social do feminismo.

Estaremos atuando geograficamente no sul e no nordeste do país com jovens e idosas. O que será levantado? O desenho estrutural da pesquisa está feito e em movimento.

Esperamos com este franco diálogo promover esferas de insurreição para uma vida consciente de sua vulnerabilidade buscando nos sintonizarmos à escuta de nossa própria voz articulada pelo coração em sintonia com as frequências vibratórias da natureza em sua plena diversidade.

Sempre cabe lembrar: a energia é soberana.

Referências

FERREIRA, JERUSA PIRES. Promessas da voz na tradição, transmissão e memória. **Revista Repertório**, Salvador-BA. ano 21, n.30, p.147-162, 2018.1.

LIMULJA, HANNA. **O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami**. 19, São Paulo: Ubu Editora, 2022.

MARTINS, JANAÍNA TRÄSEL. Alquimias sonoras na meditação com o grupo artístico Cantos de Gaia: princípios e procedimentos compositivos. **Revista Voz e Cena** - Brasília, v.01, n.01, p.145-168, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/149>>.

MOLINARI, PAULA MARIA ARISTIDES DE OLIVEIRA. A voz em Alfred Wolfsohn. **Revista Repertório**, ano 21, n.30, p.36-49, 2018.1.

PRISTED, ISIS DA SILVA. **Caminhos entre o invisível e o visível - O pequeno livro do healing**. LOGOS - Centro Internacional de Desenvolvimento Humano, Salvador-BA, 2019.

VARGENS, MERAN. **Oralidade: um bem precioso**. Capítulo do livro Processos educacionais em artes cênicas - livro no prelo, Salvador-BA, EDUFBA, 2023

A VOZ NO TEATRO DE TADASHI SUZUKI

Glauce Priscila Ribeiro de Carvalho¹

RESUMO

Esse artigo apresenta como se realiza a relação voz e palavra em cena no teatro feito pela SCOT - *Suzuki Company of Toga*, companhia de teatro criada pelo diretor japonês Tadashi Suzuki. Considerando especificamente o fato de que o diretor trabalha com atrizes e atores de diversas nacionalidades, que contracenam em seus idiomas maternos, o estudo estabelece uma associação da prática de Suzuki com o pensamento de Adriana Cavarero, presente na relação de unicidade e força da materialidade da voz, sua natureza corpórea e relacional, apontando para um caminho entre prática e teoria.

Palavras-Chave: Tadashi Suzuki; Voz; Teatro; Adriana Cavarero.

ABSTRACT

This article presents how the relationship between voice and speech is performed on stage in the theater made by SCOT - *Suzuki Company of Toga*, a theater company created by the Japanese director Tadashi Suzuki. Specifically regarding the fact that the director works with actresses and actors of different nationalities performing in their mother languages, this work establishes an association with Suzuki's practice and Adriana Cavarero's theory, present in relation to the uniqueness and strength of the materiality of the voice, its corporeal and relational nature, showing a way between practice and theory.

Keywords: Tadashi Suzuki; Voice; Theater; Adriana Cavarero.

1. Introdução

De 2017 a 2021 morei no Japão e tive contato com a SCOT, experiência que transformou meu olhar e possibilitou importantes reflexões sobre a voz em cena. Neste relato utilizo a metodologia de pesquisa teórico prática tendo como referências base os livros *Culture is the body* (2015) de Tadashi Suzuki, *Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal* (2011) de Adriana Cavarero, uma entrevista com o ator Kameron Steele, realizada em 2022, e a minha experiência com o teatro de Tadashi Suzuki por meio dos festivais de teatro e das apresentações que assisti, participando do Treinamento Suzuki e trabalhando como voluntária no *Theatre Olympics*, Festival Internacional de Teatro que aconteceu em Togamura no Japão em 2019.

Tadashi Suzuki é um artista japonês, reconhecido encenador, criador do Treinamento Suzuki e diretor da SCOT – *Suzuki Company of Toga*. Ele dirige desde 1958 e ganhou notoriedade investigando o teatro como um sistema artístico. Além do trabalho com sua companhia ele faz parcerias dirigindo espetáculos, ministrando oficinas pelo

¹ Atriz e mestranda em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" sendo orientada pela professora doutora Wânia Mara Agostini Storolli. Bolsista CAPES.

mundo e promovendo festivais nacionais e internacionais. Juliana Monteiro (2009) destaca que ele é reconhecido internacionalmente como renovador da cena contemporânea japonesa, o “Grotowski japonês”, um dos grandes diretores de teatro do século XX, que estabelece pontes entre as formas do teatro tradicional japonês e a encenação contemporânea.

Sua companhia integra o complexo teatral *Toga Art Park*, situado no vilarejo de Togamura. Com aproximadamente 900 habitantes e a 2 horas e meia de Tóquio, o vilarejo fica nas montanhas da província de Toyama, no Japão. O acesso é via carro ou ônibus em horários bem restritos. O parque é um importante Centro de Artes Cênicas, com uma área verde que envolve salas de ensaio, alojamentos, refeitórios, escritórios e 6 teatros, alguns projetados pelo arquiteto Arata Isosaki. Toda essa estrutura proporciona o pleno desenvolvimento do *SCOT Summer Season* (Festival Internacional de Teatro), das produções teatrais realizadas pela SCOT, dos workshops internacionais no Método Suzuki de Formação de Atores, além de outros festivais, palestras e encontros. O parque é conhecido como “meca teatral” e neste espaço o diretor Tadashi Suzuki desenvolve sua pesquisa.

A SCOT, *Suzuki Company of Toga* tem sua origem em 1958 quando o diretor Tadashi Suzuki começa a cursar Ciências Políticas e Econômicas na Universidade de Waseda em Tóquio, ao entrar para o grupo de teatro estudantil *Waseda Jiyu Butai* (Waseda Palco Livre), iniciando lá sua carreira de diretor. Em sua dissertação de mestrado Luciana Brandão (2018) faz um relato sobre a trajetória de Suzuki desde seu início em 1961, em que convida os 12 integrantes para montar o próprio grupo chamado *Free Stage Theatre Troupe* (Trupe Teatral Palco Livre) que se transforma em *Waseda Shogekijo* (Waseka Teatro Pequeno) ao estabelecer sua primeira sede em Shinjukuna sobreloja de um café no ano de 1966. Com esse nome o grupo ganha notoriedade por conta de suas produções e somente em 1984, quando muda a sede de Tóquio para Togamura, passa a se chamar SCOT.

2. Diversas vozes em *Dyonisus*

Em diversos espetáculos da SCOT, como *Dyonisus* (1990) e *King Lear* (1984), além de toda energia e poesia visual, a existência de atrizes e atores de diferentes nacionalidades, falando suas línguas maternas em cena, cria uma poesia sonora que transborda para além do território da semântica e leva-nos a fruir com as vozes em cena,

voz/corpo compondo uma história. Suzuki aqui se aproxima ao que Adriana Cavarero nomeia de unicidade da voz, algo singular, “alguém em carne e osso que a emite” (CAVARERO, 2011, p. 18) e a potencialidade que existe nesse fato. Ele trabalha a voz de forma integral, respeitando cultura e corpo de cada artista em cena.

O diretor trabalha com atrizes e atores de diversas nacionalidades que realizaram o treinamento Suzuki e acabaram por serem convidados a fazer parte dos espetáculos ou do grupo. Mesmo tendo uma mesma formação – o treinamento – a individualidade de corpo voz é respeitada.

Em 2018 fui a Togamura para assistir o *SCOT Summer Season*, festival de teatro de verão da *Suzuki Company of Toga* que acontece durante três semanas com uma programação que compreende espetáculos dirigidos por Suzuki, espetáculos de companhias convidadas, seminários e palestras. É realizado no *Toga Art Park* e movimentava o pequeno vilarejo trazendo público de várias partes do Japão e do mundo. As apresentações são abertas com ingresso pelo sistema “pague-o-quanto-puder”.

Fiquei hospedada numa das casas dos moradores da vila que se abrem durante o festival para receber o público. O primeiro espetáculo que assisti na tarde de sábado do dia 31 de agosto de 2018 foi a tragédia grega *Dyonisus* de Eurípedes. Fui preparada para a apresentação lembrando a história do espetáculo, imaginando que seria todo em japonês, língua que eu estava começando a aprender as primeiras palavras e seria impossível compreender o diálogo cena a cena num espetáculo.

A apresentação aconteceu no *Toda Dai-Sanbo* (Toga Grand Theatre), um teatro no estilo palco italiano com capacidade para 450 pessoas. No início da apresentação, na primeira fala, percebi que tínhamos legenda em inglês, projetadas no canto inferior direito e esquerdo do palco. Os diálogos foram se intercalando e em alguns momentos pude perceber que o idioma japonês não era o único. Fiquei em dúvida se seria uma forma distinta de falar o japonês em cena ou se seria outro idioma. Conseguia identificar o japonês e o chinês e perceber a existência de outros. Essas diferentes linguagens se relacionando geraram uma musicalidade inigualável, uma espécie de acorde dissonante, tendo os atores e a encenação como consonância.



Figura 1. Cena do espetáculo Dyonisus.

Fonte: Purnati Indonésia (2018) do site <<https://www.sifa.sg/archive-programmes/dionysus>>. Acessado em: 30 de janeiro de 2023 às 10:20.

Ao final, intrigada com o que tinha assistido, pude confirmar com um dos atores que falava inglês, que aquele espetáculo tinha artistas japoneses, chineses, coreanos e indonésios e que eles contracenavam em seus idiomas maternos. Eu já estava impressionada com o parque teatral, o festival, a produção, a organização, os atores e agora me encantava com aquela encenação, com essa forma de trabalhar a voz em cena, de criar a partir da voz corpo, um teatro que gostaria muito de estudar e experienciar.

Morando no Japão há 1 ano, estava experienciando outra cultura, idioma, escrita, outra forma de me comunicar e expressar que possibilitaram reflexões sobre a linguagem, a fala que carrega o traço de sua cultura – a voz que traz ritmos, melodias, timbres, sonoridades que compõem uma música específica e característica. Mesmo antes do significado da palavra, sua sonoridade revela-nos algo sobre sua essência e desperta nossa expectativa para os sons que virão em seguida. Ao adentrar em outra cultura, em uma língua desconhecida, a semântica foge-nos. Percebemos então a nossa musicalidade ao perceber a musicalidade do outro. Temos a percepção de que, primordialmente, a voz é som e um outro idioma traz sua musicalidade, cadência, timbre, volume, intensidade, tom e pausas numa partitura musical através da qual ocorre a comunicação. Percebemos a partir da voz as culturas diversas.

Segundo Yoshi Oida, precisamos levar em conta que “o corpo de cada pessoa é profundamente influenciado por sua cultura (país, classe social etc.). A história pessoal do indivíduo também lhe determina o físico” (OIDA, 2007, p. 49). O que ele aprendeu está gravado em seu corpo, no seu jeito de se relacionar e se expressar. Suzuki ao colocar atores/atrizes com idiomas diferentes falando um mesmo texto, cria uma encenação que explicita a musicalidade relacional que cada língua falada conserva, faz da palavra voz e

significado, mais do que voz significante, ele respeita a corporeidade da voz de um corpo singular. “A unicidade de cada falante se faz ouvir como uma pluralidade das vozes”. (CAVARERO, 2011, p. 232)

É justamente nesse contexto que a esfera da vocalidade pode reivindicar um papel politicamente subversivo. Como voz, observa Barthes, a palavra revela uma “linguagem revestida de pele”, em que se faz ouvir “o grão da garganta, a pátina das consoantes, a volúpia das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido da linguagem”. Isso significa segundo o filósofo francês, que o registro pulsional do corpóreo, do qual a voz é expressão, torna-a crucialmente idônea para subverter a ordem da linguagem e, portanto, da política (CAVARERO, 2011, p. 231).

No espetáculo, a voz desenha o texto, não pelo entendimento racional, mas física, energética e musicalmente. Uma voz que cria espaços próprios, que não se reduz a um evento no tempo, mas é também um evento no espaço. O *artigo Vozes em ressonância: o espaço sonoro da experimentação* (2018) de Wânia Storolli, traz reflexões sobre a relação da voz com os espaços internos e externos, ressonância e eco.

O som produzido pela ação vocal ressoa, bate nas paredes, ecoa, e ao ser refletido expande seus limites. Os “espaços de ressonância”, “espaços sonoros”, “espaços de eco”, como coloca Kolesch, interpõem-se, sobrepõem-se e constituem o local onde o falar, o cantar e o ouvir têm lugar privilegiado (STOROLLI, 2018, p. 54).

Adriana Cavarero, filósofa e pensadora, traz a questão da unicidade da voz, observando que “o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra” (CAVARERO, 2011, p. 28), conceito perceptível também no pensamento e prática de Suzuki. No livro de Cavarero, no capítulo inicial *A voz segundo Calvino*, ela utiliza o escrito *Um rei à escuta* - onde o personagem principal, o rei, representa a audição interceptando e decifrando os sons que o envolvem num controle acústico do reino, - para dar início ao seu tema principal: a voz enquanto voz, a unicidade do ser humano pela unicidade da voz.

No conto de Italo Calvino, o rei vigilante escuta e intercepta sons reduzindo-os à materialidade sonora, sussurros, ruídos, vibrações, baques, lagos de silêncio, onde as palavras não contam por sua semântica, mas por sua substância fônica. Ele concentra-se no vocálico, na voz enquanto corpo.

Torna-se, portanto, fundamental que a voz feminina do canto, no ato de revelar a unicidade de quem a emite, mostre ao mesmo tempo o valor relacional do vocálico. Destinada ao ouvido alheio, a voz implica uma escuta, ou melhor, uma reciprocidade de fruição. Ultrapassando os limites de seu papel exclusivamente acústico, o rei é levado a se transformar, ele mesmo, em fonte sonora. Surdo, por um momento, os barulhos do reino, ele descobre um mundo novo onde as vozes humanas se comunicam, acima de tudo, uma à outra (CAVARERO, 2011, p. 22).

Dos espetáculos que assisti da SCOT em que Suzuki trabalha um texto clássico encenado por atrizes e atores contracenando em suas línguas maternas, a voz, o corpo, a cultura comunicam mais que o significado das palavras. Temos artistas conectados por um diálogo que leva em consideração o ritmo, a cadencia, a respiração, gestos e entonações produzindo uma camada a mais de apreciação artística, uma poesia musical e visual. Como no conto de Ítalo Calvino, essas encenações ressaltam o poder das vozes de se comunicar.

3. Vozes dissonantes em *King Lear*

Outro espetáculo com diversos atores de nacionalidade distintas que assisti com direção do Suzuki foi *King Lear*, uma tragédia de William Shakespeare. Desta vez já tinha ciência de que a encenação teria a pluralidade de idiomas. Assisti por duas vezes dentro da programação do *Theatre Olympics* de 2019 em Togamura, um Festival Internacional de Teatro multicultural que foi idealizado por um comitê organizacional composto por oito importantes diretores teatrais, como Nuria Espert da Espanha, Antunes Filho do Brasil, Tony Harrison da Inglaterra, Yuri Lyubimov da Rússia, Heiner Müller da Alemanha, Tadashi Suzuki do Japão, Robert Wilson dos EUA e Theodoros Terzopoulos da Grécia.



Figura 2. Espetáculo *King Lear*.

Fonte: <<https://www.theatre-oly.org/en/program/detail02.php>>.
Acessado em: 30 de janeiro de 2023 às 10:30.

A apresentação aconteceu no *Toga New Sanbo*, um teatro na maior estrutura *gassho-zukuri* do Japão, uma tradicional casa de montanha da região, construída inteiramente de madeira com telhado de palha de arroz, com capacidade para 250 pessoas. Fazem parte do elenco do espetáculo *King Lear*, uma atriz e um ator norte americano, uma atriz russa, uma atriz coreana, diversos atores e atrizes chinesas e japonesas. O cenário é composto pelos corpos dos atores em cena e uma luz trabalhada cena a cena.

Ao mesmo tempo que, no papel de público, fiquei impressionada, nesta segunda vez, como atriz, alguns questionamentos surgiram: como a atriz, o ator sabe o momento de sua fala se não é fluente no idioma do seu colega de cena? Como é feita a tradução do texto, visto que sempre se perde ou se transforma algum significado ao se traduzir? Qual a intenção de Suzuki ao criar a encenação desta forma? Realizei uma entrevista com Kameron Steele, tradutor, ator, diretor norte americano e integrante da SCOT há mais de 25 anos. Ele também conduz o treinamento Suzuki e é um dos atores do espetáculo *King Lear*. Sua entrevista proporcionou uma perspectiva a partir do ponto de vista de um ator desta produção, sinalizando prós e contras em relação a como Suzuki trabalha a voz em seus espetáculos. Inicialmente perguntei a respeito da intenção de Suzuki ao colocar diferentes idiomas em cena:

Tenho certeza de que há muitas razões para a escolha de Suzuki, mas o que parece ser o principal é que ele quer provar que seu método pode criar um vocabulário físico / vocal compartilhado que torna as palavras menos importantes do que a energia e a imagem atrás delas, e que isso é mais forte/mais crítico. Acho que a falha fatal dessa abordagem é que ela nega a musicalidade do texto, em particular o texto de Shakespeare. A abordagem de Suzuki é como fragmentar uma grande sinfonia com sons de diferentes instrumentos, tocando músicas diferentes, embora inspiradas na mesma história e momentos. Em última análise, não tenho certeza se funciona, além de mostrar como os seres humanos são desarticulados e incapazes de comunicação. De qualquer forma, acredito que seja por isso que ele faz isso, para mostrar que o treinamento e o vocabulário compartilhados são mais importantes do que a precisão do argumento/poesia do autor. A linguagem nos separa, o corpo nos une (STEELE, 2022)⁴.

⁴ I'm sure there are many reasons for Suzuki's choice, but what seems to be the main one is that he wants to prove that his method can create a shared physical / vocal vocabulary that makes the words less important than the energy and image behind them, and that this is stronger / more critical. I think the fatal flaw with this approach is that it negates the musicality of the text, in particular Shakespeare's text. Suzuki's approach is rather like fragmenting a great symphony with sounds of different instruments, playing different music, albeit inspired by the same story and moments. Ultimately I'm not sure it works, beyond generally showing how disjointed and incapable of communication human beings are. In any case, I believe that's the reason he does it, to show that shared training and vocabulary is more important than the precision of author's argument / poetry. Language separates us, the body unites us (Tradução nossa).

No artigo *A voz no treinamento Suzuki* (2021) faço um relato de experiência juntamente com a professora Wânia Storolli, apontando uma das pesquisas que desenvolvo na minha dissertação de mestrado. Neste artigo o treinamento é detalhado de forma a refletir sobre a voz e relacionar sua construção prática com o pensamento filosófico de Adriana Cavarero especialmente ao considerar o aspecto de unicidade e a natureza relacional e corpórea da voz. É baseado em duas experiências que tive, onde participei no Treinamento Suzuki no Japão em 2019 e em 2021. Nele relato como a voz é inserida no treinamento de forma a não considerar o significado semântico, mas a musicalidade das palavras e a potência da voz (CARVALHO; STOROLLI, 2021).

O foco do treinamento Suzuki está em três pilares básicos: respiração, produção de energia e equilíbrio. Segundo Suzuki, quanto mais energia somos capazes de produzir através da absorção de oxigênio e pelo controle do nosso centro de gravidade, mais movimentos e estabilidade somos capazes de ter: o corpo ganha força e agilidade, a voz ganha amplitude e capacidade, e a consciência do "outro" cresce.

A voz materializa sonoramente o texto por meio de dinâmicas que conjugam ação, respiração e energia. Com toda essa energia gerada, ao falar o texto, a qualidade da voz é outra, potente, precisa.

O teatro começa quando uma pessoa projeta sua voz no espaço para contar uma história - seja através de um grande drama, poesia ou mesmo improvisação - e aqueles que assistem encontram valor na energia / ação dessa pessoa e são seduzidos por ela. É quando o ato de contar histórias se torna uma espécie de artimanha, o que eu gosto de chamar de "persuasão". Essa persuasão não ocorre através das interpretações intelectuais de um texto, mas sim quando o próprio ato de falar se torna o drama - quando a mudança que acontece no interior do locutor se revela. Essa transformação é o que nos referimos como atuação. Mais especificamente, o poder de persuasão surge quando o uso atraente de linguagem e espaço, ação e energia por parte de um ator geram uma consciência visceral extraordinária e inconstante entre ele e o público. [...] É por isso que a fonte do carisma de um ator verdadeiramente grande não é encontrada no texto, mas sim na fala subconscientemente dirigida do texto, que transfigura o ator em seu maior potencial (Suzuki, 2015, p.5)⁵.

⁵ Theatre begins when a person projects his or her voice in space to tell a story-be it through great drama, poetry or even improvisation - and those watching find value in that person's energy/action and are seduced by it. This is when the act of storytelling becomes a kind of deceit, what I like to call "cozening." This cozening does not occur through the intellectual interpretation of a text, but rather when the act of speaking itself becomes the drama-when the change that happens inside the speaker reveals itself. This transformation is what we refer to as acting. More specifically, the power to cozen emerges when an actor's appealing use of language and energy, generates an extraordinary, constantly shifting visceral awareness between him or herself and the audience. [...]. This is why the source of a truly great actor's charisma is not found in the text, but rather in the subconsciously driven speaking of the text, which transfigures the actor into his or her greatest potential self (Tradução nossa).

Segundo Anne Bogart, diretora artística da *SITI Company*, que fundou com Tadashi Suzuki em 1992, em entrevista concedida a Fabiano Lodi⁶ no projeto de *lives* Internacionais da Leneus produtora, realizado em parceria com as Oficinas Culturais do Estado de São Paulo no dia 19 de outubro de 2020⁷, o Treinamento Suzuki proporciona às atrizes/ aos atores uma consciência corporal e vocal:

Primeiro o treinamento faz com que o corpo fique mais responsivo e reflexivo, algo inconsciente, para que alcance um relaxamento, uma abertura de determinadas partes do seu corpo que fazem com que se consiga alcançar uma diferenciação na voz, uma cor vocal e mudança de timbre (BOGART, 2020).

A respeito do jogo dos atores em cena, questionei Kameron sobre como era feita esta relação, essa escuta entre eles:

O que sempre foi interessante para mim foi tentar atender as demandas físicas e vocais do trabalho. O que não era tão interessante era tentar fazer isso sem a poesia compartilhada do texto para me apoiar e as conexões que eu tentava fazer com os outros. Eu não tinha escolha a não ser ouvir de uma maneira diferente, como um animal caçado ou caçador, prestando mais atenção à respiração, peso, som como som, sem significado direto. Isso abriu uma parte totalmente nova do ofício do ator para mim, e sou grato por isso (KAMERON, 2022)⁸.

Aspectos como individualidade, ressonância e silêncio são trabalhados em cena e podemos estabelecer relações com o pensamento de Adriana Cavarero, que enfoca as relações entre voz e palavra, enquanto relação de unicidade, criticando o logocentrismo dominante na história da filosofia ocidental ao qual a voz foi submetida ao se deixar em segundo plano sua natureza sonora, encarnada e singular. Tanto Suzuki quanto Cavarero, trazem a questão da expressão da unicidade de cada um, da força da materialidade da voz, de sua natureza corpórea e relacional, o que nos aponta para um caminho de ressonância entre prática e teoria.

Há algo então essencial na voz, no ato da fala, que mesmo partindo de um texto, permite a transfiguração da atriz/do ator e o surgimento desta qualidade nomeada como

⁶ Fabiano Lodi é diretor teatral e mestre em Teatro pela UNESP. Desenvolve pesquisas em arte investigando a articulação de técnicas de treinamento na prática de direção. Suas experiências incluem participações em programas internacionais de formação artística, realizados nos Estados Unidos e Japão.

⁷ Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=fheLpvUoKpg&t=1815s>. Acessado em: 10 de outubro de 2022.

⁸ Well, what was always interesting to me was trying to meet the physical and vocal demands of the work. What wasn't so interesting was trying to do this without the shared poetry of the text to support me and the connections I was trying to make with others. I had no choice but to listen in a different way, like the way a hunted or hunting animal might, paying more attention to breath, weight, sound as sound, without direct meaning. This opened up a whole new part of the actor's craft for me, and I'm grateful for that (Tradução nossa).

“presença”, capaz de integrar o público em uma vivência intensa e contagiante. A fala traz esse algo primordial da voz, anterior a construção das palavras, onde o vocábico permite o surgimento da singularidade de cada voz. Assim, entende-se como nos espetáculos da SCOT diversas línguas podem estar presentes. Mesmo sem o público ter a compreensão semântica do texto, este é revelado pelas vozes criando uma camada a mais de representação, um entendimento além da semântica, um dos motivos que faz seus espetáculos tão hipnotizantes e impactantes.

A combinação das palavras não é “indício suficiente da unicidade de quem fala. A voz de quem fala é, pelo contrário, sempre diversa de todas as outras vozes [...]” (CAVARERO, 2011, p.18). Essa voz que ressoa e que é capaz de instaurar uma atmosfera diversa da cotidiana, trazendo a presença daquele que fala e revelando uma verdade, ainda que fictícia como no teatro, é um fato que repousa no elemento vocábico. Diferentemente de verdades postas pela razão, comenta Cavarero, a “verdade do vocábico”, longe de ser abstrata, proclama a singularidade de cada um.

Kameron, na mesma entrevista, expõe sua visão crítica como artista acerca da poética da linguagem, da importância em considerar a musicalidade da língua em que determinado texto é escrito, com relação ao risco de alienar o público sobre esse aspecto.

Além disso, acho que o público também pode ser alienado pela abordagem. Por mais que a conexão física e a consciência cinestésica tornem o espetáculo interessante para testemunhar, os meandros do enredo, argumento e linguagem são amplamente perdidos. Acho que o teatro precisa encontrar um equilíbrio entre forma e conteúdo, e temo que o trabalho de Suzuki, assim como o de Robert Wilson, esteja muito preocupado com a forma, e assim o argumento que um texto apresenta é muitas vezes perdido. As ideias que Shakespeare está tentando despertar no público sobre velhice, herança, legitimidade, gênero, recebem um tratamento grosseiro e generalizado na obra de Suzuki e perdem sua precisão e muitas vezes também sua profundidade. É um teatro chocante, mas não comovente. Eu vi *Lear* no último verão no Globe em Londres, e fiquei incrivelmente emocionado não só pela história e poesia, mas como os atores conseguiram descobrir tantas novas leituras do texto e conexões entre os personagens... novos ritmos e cadências e cada detalhe tão levemente mudou os significados e relacionamentos delicados e multivalentes... pouco dessa sutileza existe na apresentação multilíngue de Suzuki, eu temo. E para as cenas em japonês, elas simplesmente não têm o mesmo impacto que o inglês. É por isso que Shakespeare é melhor interpretado em inglês. Beckett pode os gregos traduzir melhor para o trabalho de Suzuki... com Shakespeare, perdemos um pouco (STEELE, 2022)⁹.

⁹ Also, I think the audience also can be alienated by the approach. For as much as the physical connection and kinesthetic awareness makes the spectacle interesting to witness, the intricacies of the plot, argument, and language are largely lost. I think the theatre needs to strike a balance between form and content, and I'm afraid Suzuki's work, much like Robert Wilson's, is too concerned with form, and so the argument that a text presents is often lost. The ideas that Shakespeare is trying to wake up in the audience about old age, inheritance, legitimacy, gender, are given a rough, generalized treatment in Suzuki's work and lose their precision and often also their depth. It is shocking theatre, but not moving. I saw *Lear* this last summer at the Globe in London, and was so incredibly moved not only by the story and poetry, but how the actors were

As palavras de um texto são capazes de promover um movimento no corpo do ator, que por sua vez reverbera nos atores e público. Cavarero observa que “o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra” (CAVARERO, 2011, p.28), conceito perceptível na prática de Suzuki. A filósofa trabalha desde a mais crua ideia de que diante da voz as palavras soam como ruídos se não estão unificadas a ela, que a voz carrega sentido em si e não é somente um meio, que desvinculada da voz a palavra perde sua potência e sentido. Essa reflexão de Kameron acerca da problemática da tradução, que se refere à musicalidade de um texto escrito numa determinada língua, relativo à poética que cada linguagem tem, apresenta uma reflexão sobre a encenação por quem fez parte de um processo criativo do diretor em questão e que nos proporciona um contraponto.

Sobre minha experiência como público, vejo a criação de Suzuki a partir do texto de Shakespeare ou de Eurípedes, o texto não é a base, mas parte da encenação junto com as vozes e culturas. Um espetáculo com forte caráter político que gera um novo espaço relacional e que com essa escolha perde-se toda a poesia e musicalidade de um Shakespeare em inglês, mas abre um espaço que comunica com quem está presente mediante atos e palavras, gerando um outro tipo de emoção, não talvez pelo entendimento lógico, mas talvez começando por fazer-nos arrepiar e causar uma pane lógica para o público explicar para si mesmo o que e porque se afetou.

Estabelecer conexões entre o pensamento de Cavarero e o trabalho prático e filosófico de Suzuki no que se refere às vozes e línguas diversas como parte da encenação foi meu intuito neste artigo. Chego no início de um campo de pesquisa fértil a ser investigado e aprofundado, o qual busco desenvolver na minha dissertação de mestrado.

Referências

BOGART, ANNE 1 vídeo (43.28). **Live Internacional: Fabiano Lodi conversa com Anne Bogart**. Publicado pelo canal Leneus Produtora de Arte, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fheLpvUoKpg&t=1815s>>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

BRANDÃO, LUCIANA DO ESPÍRITO SANTO. **Os Métodos Viewpoints e Suzuki em interface à composição visual**. Dissertação (mestrado em Artes) apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas

able to discover so many new readings of the text and connections between the characters... new rhythms and cadences and every so slightly shifted the delicate , multivalent meanings and relationships...little of this subtlety exists in Suzuki's multilingual presentation I'm afraid. And for the scenes in Japanese, they just don't have the same impact that the English does. That's why Shakespeare is best performed in English. Beckett can the Greeks translate better to Suzuki's work...with Shakespeare, we lose quite a bit (Tradução nossa).

Gerais. Belo Horizonte. 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOSB7KKXR/1/os_m_todos_viewpoints_e_suzuki_em_interface___composi__o_visual.pdf>. Acesso em: 22 de outubro de 2022.

CAVARERO, ADRIANA. **Vozes Plurais: Filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

MONTEIRO, JULIANA REIS MONTEIRO DOS. **Quando a Técnica transborda em poesia: Tadashi Suzuki e suas disciplinas de atuação**. Dissertação (mestrado em Artes) apresentada ao Programa de Pós-Graduação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2009.

OIDA, YOSHI. **O Ator Invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

STEELE, KAMERON. **Entrevista com o ator e diretor Kameron Steele sobre voz** [entrevista concedida a] Glauce Carvalho. out. 2022.

STOROLLI, WÂNIA MARA AGOSTINI. Vozes em ressonância: o espaço sonoro da experimentação. **Repertório**, v.1, n.30, 2018. DOI: 10.9771/r.v10i30.26118. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/26118>>. Acesso em: 22 de outubro de 2022.

SUZUKI, TADASHI. **Culture is the Body**. New York: TCG, 2015.

DRAMATURGIA DA VOZ: AS PRÁTICAS DE FRANCESCA DELLA MONICA E CONCEIÇÃO EVARISTO COMO POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO E SUBJETIVAÇÃO DA VOZ NO ESTUDO DE TEATRO

Istéfani Pontes da Costa¹

RESUMO

Este artigo propõe uma investigação acerca dos princípios epistemológicos da disciplina de expressão vocal na formação teatral e social dos alunos, evidenciando o limiar entre os aspectos técnicos e subjetivos da voz no ensino de teatro. Através de interlocuções dos autores contemporâneos Aníbal Quijano (2005), bell hooks (2017 e 2019) e Audre Lorde (2019) na edificação de um campo simbólico e subjetivo para a noção de voz. Busca-se aliar esta noção à prática técnica da materialidade e da presentificação da voz no espaço físico ao evocar os conceitos de Francesca della Monica e Conceição Evaristo (2008), alargando, dessa forma, as experiências do trabalho vocal em sala de aula. Ao tecer um paralelo entre as correntes de pensamentos feministas e decoloniais presentes no texto, a voz é concebida para além da técnica, refletindo acerca das extensões simbólicas da voz do indivíduo enquanto discurso social e questionador, bem como figurando a noção de uma dramaturgia da voz na prática cênica. Consequentemente, busca-se evidenciar e questionar os aspectos eurocentrados, masculinizados e segregadores do modo hegemônico de se conceber a prática teatral ao ignorar as individualidades desses alunos, suas diversidades de gênero, de corpos e corpos, raça e origem social presentes em sala de aula. Ao desvelar os preconceitos estruturais e silenciamentos impostos na reflexão e na prática do ensino de teatro, propõe-se, em oposição, uma proposta de práticas pedagógicas com um viés feminista que dialogue justamente com questões sociais, subjetivas, pessoais e performáticas dos próprios alunos na prática cênica. Essas práticas pedagógicas são pautadas no conceito de *Escrevivência*, de Evaristo (2008), como proposta performativa da palavra/texto para a construção de uma dramaturgia para a voz.

Palavras-Chave: Teatro-Educação; Pedagogias Feministas; Dramaturgia da Voz; Escrita de Si; *Escrevivência*.

ABSTRACT

This article proposes an investigation into the epistemological principles of the vocal expression discipline in the theatrical and social training of students, highlighting the threshold between the technical and subjective aspects of voice in theater teaching. Through interlocutions by contemporary authors Aníbal Quijano (2005), bell hooks (2017 and 2019) and Audre Lorde (2019) in the construction of a symbolic and subjective field for the notion of voice. We seek to combine this notion with the technical practice of materiality and the presence of the voice in the physical space by evoking the concepts of Francesca della Monica and Conceição Evaristo (2008), thus expanding the experiences of vocal work in the classroom. By weaving a parallel between the currents of feminist and decolonial thoughts present in the text, the voice is conceived beyond the technique, reflecting on the symbolic extensions of the individual's voice as a social discourse and questioning and conceiving the notion of a dramaturgy of the voice in practice scenic. Consequently, it seeks to highlight and question the eurocentric, masculinized and segregating aspects of the hegemonic way of conceiving theatrical practice by ignoring the individualities of these students, their diversity of gender, bodies, race and social origin present in the classroom. By revealing the structural prejudices

¹ Istéfani Pontes é atriz, professora, iluminadora e pesquisadora teatral. É mestranda em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFOP (2023) sob orientação de Raquel Castro e Ricardo Gomes. Graduiu-se em Teatro na modalidade Licenciatura na UFMG (2015) e no curso técnico do Teatro Universitário da EBAP/UFMG (2013). É professora no curso profissionalizante de Teatro do Cefart/Palácio das Artes e na Escola Livre de Artes/Arena da Cultura.

and silencing imposed on the reflection and practice of theater teaching, it proposes, in opposition, a proposal of pedagogical practices with a feminist bias that dialogues precisely with social, subjective, personal and performance issues of the students themselves in scenic practice. These pedagogical practices are based on the concept of *Escrevivência*, by Evaristo (2008), as a performative proposal of the word/text for the construction of a dramaturgy for the voice.

Keywords: Theater-Education; Feminist Pedagogies; Voice Dramaturgy; Self-Writing; *Escrevivência*.

1. Abrir caminhos

Estou vivendo como um mero mortal profissional
Percebendo que às vezes não dá pra ser didático
Tendo que quebrar o tabu e os costumes frágeis das crenças limitantes
Mesmo pisando firme em chão de giz
De dentro pra fora da escola é fácil aderir a uma ética e uma ótica
Presa em uma enciclopédia de ilusões bem selecionadas
E contadas só por quem vence
Pois acredito que até o próprio Cristo era
Um pouco mais crítico em relação a tudo isso
E o que as crianças estão pensando?
Quais são os recados que as baleias têm para dar a nós
Seres humanos, antes que o mar vire uma gosma?
Cuide bem do seu Tcheru
Na aula de hoje veremos Exu
Voando em tsuru
Entre a boca de quem assopra e o nariz de quem recebe o tsunu
As escolas se transformaram em centros ecumênicos
Exu te ama e ele também está com fome
Porque as merendas foram desviadas novamente
Num país laico
Temos a imagem de César na cédula e um "Deus seja louvado"
As bancadas e os lacaios do Estado
Se Jesus Cristo tivesse morrido nos dias de hoje com ética
Em toda casa, ao invés de uma cruz, teria uma cadeira elétrica
Exu nas escolas
Exu nas escolas
Exu nas escolas
Exu nas escolas²

A docência é uma prática que sempre esteve presente em meu dia a dia, desde as minhas primeiras memórias de infância até o desejo profissional que me molda hoje enquanto professora de teatro. Antigamente, no brincar, dramatizava o cotidiano de uma escolinha, ensinando para os meus ursinhos e bonecas “coisas importantíssimas” para a vida deles, intercaladas com muitos intervalos para recreio. Em família, convivia com a

² Trecho da música “Exu nas Escolas” de Elza Soares do álbum “Deus é Mulher” de 2018.

rotina diária dos trabalhos des alunes³ de minha mãe: as correções de provas, o contato com materiais didáticos, o planejamento do diário e as pilhas e mais pilhas de papéis que, por conta do mimeógrafo, inundavam o ar com o aroma de álcool casa adentro. Minha mãe, mulher forte, carrega em seu currículo mais de duas décadas de dedicação à profissão nas escolas públicas estaduais de Minas Gerais, como professora designada nos primeiros anos do Ensino Fundamental. Durante toda a minha formação escolar, acompanhei o outro lado da escola por seu intermédio. Visto que minha trajetória formativa também foi realizada integralmente em instituições públicas de ensino, da educação básica até a pós-graduação, acredito que vivenciar e acompanhar o pensamento e a reflexão sobre a prática dos processos educacionais por essa ótica, possa ter me instigado a trilhar e refletir neste mesmo caminho de alguma forma.

Diante disso, compartilho neste artigo minhas inquietações enquanto artista e professora que, ao andarem lado a lado, são atravessadas intimamente pela poética da voz no Teatro. Busco e ensejo, em minha jornada, o exercício da voz para além do seu uso convencional, em consonância com a perspectiva contemporânea, na qual a palavra e a dramaturgia se mostram como a principal referência para ampliar as potencialidades da voz na construção cênica, bem como enaltecer os aspectos técnicos, subjetivos e discursivos da fala enquanto discurso social, afetivo e político.

Quando os acadêmicos de classe trabalhadora ou de origem trabalhadora partilham suas perspectivas, subvertem a tendência de focar somente os pensamentos, as atitudes e as experiências dos materialmente privilegiados. A pedagogia crítica e a pedagogia feminista são dois paradigmas de ensino alternativos que realmente deram ênfase à questão de encontrar a própria voz. Esse enfoque se revelou fundamental exatamente por ser tão evidente que os privilégios de raça, sexo e classe dão mais poder a alguns alunos que a outros, concedendo mais “autoridade” a algumas vozes que outras (hooks, 2017, p. 246).

Com as palavras da pensadora e professora bell hooks (2017)⁴, grafadas em seu livro “Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade”, proponho, com este

³ Opto por usar a vogal “e” como desinência nominal para as palavras que admitem flexão de gênero, como “alunes” e “gordes”, por não desejar fazer uso linguístico do masculino genérico para expressar ambos os gêneros e também em respeito às mulheres cis e trans, pessoas não binares e demais pessoas que não se sentem contempladas em orações como esta.

⁴ Em relação ao nome de bell hooks ser empregado em letra minúscula, essa prática nasce apoiada em uma postura da própria autora ao criar esse pseudônimo em homenagem à sua bisavó materna Bell Blair Hooks e o emprega em letra minúscula como um posicionamento político que busca romper e questionar as convenções linguísticas e acadêmicas, ao mesmo tempo que enfatiza o seu trabalho e a qualidade substancial da escrita, ao invés da sua pessoa. O presente texto respeita a escolha da autora.

artigo, iniciar um diálogo sobre as epistemias decoloniais⁵ e feministas⁶ para o ensino de teatro nos cursos profissionalizantes técnicos de teatro e de graduação. Como mulher branca, de ascendência indígena, por parte da minha trisavó paterna, – destruída pela eugenia imposta no Brasil – conheço a realidade da educação brasileira de perto, suas dificuldades e suas alegrias. Desse modo, percebo que poucos de nós chegam à universidade, e poucos desejam (ou conseguem) investir em uma carreira acadêmica e científica. Relaciono esse aspecto fundamental da constituição dos cidadãos do nosso país – o direito a uma educação de qualidade – à perspectiva subjetiva e ativa de **ter voz** na nossa sociedade. Ou seja, nossas vozes e corpos⁷ se revelam como ferramentas indispensáveis na luta por uma transformação social em busca de reverter a desigualdade que reina em nossas terras vermelhas. Em minhas aulas de teatro, foco nessa perspectiva subalterna⁸ de entender as construções sociais e educacionais que a sujeita tem contato ao longo de sua jornada de vida e de que maneira isso pode ser potencializado no ato artístico. Sinto que, dessa forma, me afastou do discurso dominador e do olhar eurocentrado – na vida e na arte – ao trazer questões sociais de representatividade para a educação das artes da cena e não me converto ao pensamento hegemônico dos pensadores da academia e do próprio ambiente escolar enrijecido.

Atualmente, sou professora do curso técnico em Teatro CEFART, sediado na Fundação Clóvis Salgado, e na Escola Livre de Artes Arena da Cultura, ambas em Belo Horizonte, Minas Gerais. Nesses lugares, há cerca de 5 anos, desenvolvo práticas pedagógicas teatrais com um olhar mais aprofundado para a questão da voz, com o intuito de investigar – durante as disciplinas de expressão vocal e atuação – um processo de

⁵ Decolonialidade ou pensamento decolonial é uma orientação reflexiva utilizada essencialmente pelo movimento latino-americano emergente que tem como objetivo libertar a produção de conhecimento da episteme eurocêntrica, sendo também uma crítica direta à modernidade e ao capitalismo.

⁶ A Epistemologia Feminista caracteriza-se por questionar como as questões de gênero influenciam nossas concepções de conhecimento, pesquisas e produções científicas. Dentre os questionamentos apresentados pelas teóricas feministas, emerge uma crítica ao sujeito cartesiano como um ser descorporificado. Esse sujeito purificado, que nega o corpo, seria na verdade um sujeito europeu e branco, que ao libertar-se do corpo, na verdade liberta-se *dos outros* (o feminino, o não-branco). As feministas ressignificam a noção de corpo, pois assumem que o ato de reivindicar um sujeito corporificado significa situá-lo no tempo e no espaço, considerando aspectos sociais e físicos. Somente dessa forma o conhecimento seria possível.

⁷ Opto por usar a vogal “a” como desinência nominal para as palavras que geralmente não admitem flexão de gênero, como “corpas” e “sujeitas”, com o intuito de fortalecer o substantivo feminino em primeiro lugar como forma de romper o discurso hegemônico masculino na escrita e na fala. Esta provocação é inspirada por Monique Wittig (1980), escritora francesa e teórica do feminismo nos anos 1970 e 1980, cujo pensamento reiterado em seus livros fortalece palavras no feminino como forma de superar a noção de gênero e do contrato heterossexual da época.

⁸ Este termo que faz referência ao livro “Pode um subalterno falar?” de Spivak (2010).

*experimentação*⁹ teatral que envolva o universo particular de cada educante, de modo a fortalecer suas narrativas, histórias de vida, subjetividades, lutas pessoais, visões de mundo e urgências, aliando, assim, a voz, enquanto discurso, à prática cênica.

Imbuída desse motivador, encontro-me, afortunadamente, com as falas de Audre Lorde (2019) em seu livro “Irmã Outsider” que compõe uma série de ensaios e discursos incríveis da autora, no qual ela mergulha em diversos elementos da sua identidade como mulher negra *queer* para discutir a sociedade, o racismo e o sexismo. Ela interrelaciona esses aspectos para discutir que a mudança de uma sociedade opressora tem de começar por dentro das pessoas e, com isso, percebo importantes reflexões sobre a necessidade de verbalizar nossos silêncios sob uma perspectiva social, racial e política na vida e na arte:

Passei a acreditar, com uma convicção cada vez maior, que o que me é mais importante deve ser dito, verbalizado e compartilhado, mesmo que eu corra o risco de ser magoada ou incompreendida. A fala me recompensa, para além de quaisquer outras consequências. Estou aqui de pé como uma poeta lésbica negra, e o significado de tudo isso se reflete no fato de que ainda estou viva, e poderia não estar (LORDE, 2019, p. 51).

Podemos aprender a trabalhar e a falar apesar do medo, da mesma maneira que aprendemos a trabalhar e a falar apesar de cansadas. Fomos educadas para respeitar mais ao medo do que a nossa necessidade de linguagem e definição, mas se esperamos em silêncio que chegue à coragem, o peso do silêncio nos sufocará. O fato de estarmos aqui e que eu esteja dizendo essas palavras, já é uma tentativa de quebrar o silêncio e estender uma ponte sobre nossas diferenças, porque não são as diferenças que nos imobilizam, mas o silêncio. E restam tantos silêncios para romper! (LORDE, 2019, p. 55).

Desse modo, fortaleço neste texto não somente os aspectos técnicos do fazer teatral, mas, também, exalto a formação dos aspectos sociais da sujeita a partir de um enraizamento e reconhecimento de sua identidade para a cena. Durante esses anos, caminhei no sentido de desenvolver exercícios teatrais e vocais que trabalham a construção subjetiva do educante como ser social e ser artista, evidenciando a prática da *voz falada*¹⁰ como lugar de verbalização de preconceitos, lutas, opressão e, principalmente, **reações**. Através do fortalecimento de sua identidade e de exercícios que enaltecem o seu protagonismo em cena, trabalho a voz da aluna-atriz/aluno-ator como motor de *criação* para construções de narrativas-manifesto contra silenciamentos e opressões que estamos

⁹ Neste artigo, exploro o uso da vogal A maiúscula, no interior das palavras *criação*, *experimentação*, *especialização* e *visualização*, como uma forma de evidenciar a participação ativa vocal nos processos criativos, bem como reforçar o substantivo feminino na ação.

¹⁰ Termo utilizado por Francesca della Monica para enaltecer e diferenciar a voz do ator quando é falada e a voz do ator quando é cantada em cena.

sujeitos ao longo de nossas vidas: violências raciais, de gênero, de identidade, de classe social etc.

O artigo também tem por finalidade instigar uma reflexão sobre o momento político, cultural e social em nossa atualidade e sua implicação nos processos educacionais em sala de aula que culminam, em nosso caso, em construções cênicas. Este é um universo simbólico forte e potente, mas, ao mesmo tempo, é um lugar delicado e frágil de se embrenhar para *criação*, uma vez que, ao utilizar sua voz no mundo como um meio para a expressão, torna “a transformação do silêncio em linguagem e em ação um ato de revelação individual, algo que parece estar sempre carregado de perigo” (LORDE, 2019, p. 53).

Na medida em que aprendemos a suportar a intimidade da investigação e a florescer dentro dela, na medida em que aprendemos a usar o resultado dessa investigação pra dar poder à nossa vida, os medos que dominam nossa existência e moldam nossos silêncios começam a perder seu controle sobre nós (LORDE, 2019, p. 45).

Dessa maneira, revela-se, em sala de aula, a construção cênica de discursos íntimos de cada um deles e delas, no que perpassa as suas questões pessoais, urgências, inquietações e lutas, a partir de suas vivências únicas sendo afirmada pela ótica teatral. Ocorre que, ao abrir tais brechas para que novas discursividades possam emergir durante o processo de formação em Teatro, acabamos por elucidar tensões e conflitos na resistência pela incorporação de tais discursividades na sociedade como, por exemplo, práticas educacionais políticas e culturais contra hegemônicas. Dessa forma, o sensível do Teatro se torna o principal veículo para *erguer a voz*¹¹.

2. Identidade e voz

O entendimento de identidade neste artigo e da potência da voz na formulação dessa identidade ainda se dá de forma um tanto intuitiva e engendradora, numa abordagem do *eu* que perspectiva as noções de raça, classe, gênero e sexualidade, ao mesmo tempo que questiona os silenciamentos impostos pela classe opressora e dominante da nossa territorialidade. A palavra identidade, melhor expressa no termo plural “identidades”, tem ocupado inúmeros debates no campo das ciências sociais, humanas e nas artes nas

¹¹ Expressão muito utilizada por bell hooks em seus textos, sendo título de um dos seus livros mais importantes que será citado a frente.

últimas décadas. Os atravessamentos políticos, culturais e sociais implodiram uma discussão mais ampliada e sofisticada, mobilizando variados interesses quando se trata da questão das classes sociais e da determinação delas nas identidades. Para o teórico cultural e sociólogo, Stuart Hall (2006), o mundo moderno rompeu com a “identidade mestra” do sujeito, quando descentrou aquela ideia de uma identidade fixa e estável do “homem” (numa tentativa machista e falha de contemplar todos os seres humanos), revelando paisagens políticas saturadas e suprimidas das discussões. Paisagens estas que são interseccionadas por identidades pertencentes às agendas emergentes, definidas pelos movimentos sociais, tais como: o feminismo, o movimento negro, os movimentos de libertação nacional, o movimento LGBTQIAP+, os ativistas ecológicos, o MST, entre outros. Desse modo, as identidades articulam-se como um dispositivo discursivo, uma vez que transitam a partir da forma como a sujeita é (ou escolhe ser) representado no mundo, tornando-se, portanto, um dispositivo político.

Ao refletir sobre as nossas territorialidades em comum hoje, as consequências do processo colonial do início do século XVI sobre a América Latina atravessaram as existências de nossos antepassados de forma cruel, opressora, perversa e inconsequente, produzindo reverberações em nossas corpas, mentes e histórias até hoje. Ao longo de todos esses séculos de dominação e escravização dos povos indígenas originários e dos negros afrodiaspóricos no Brasil – atualizados pelo agente invisível do capitalismo moderno –, nós, os seus descendentes frutos de ~~estupro~~¹² da combinação inter-racial do país, passamos a perceber com certa dificuldade a origem e a influência dessa força opressora, abominável e higienista sobre nossas corpas, nossas vozes e nossas possibilidades de escolhas na vida.

A política colonialista de apagamento do nosso passado executa, conseqüentemente, o silenciamento de nossas identidades, pensamentos e vozes, ao passo que a tentativa de se moldar uma nova identidade a partir de um ponto de vista eurocentrado, subalternizado e inferiorizado reforça os processos de constituição da colonialidade do poder. Dessa forma, a construção das sempre efêmeras identidades latino-americanas perpassa a constante dominação cultural imposta em corpos

¹² Opto por manter esta palavra tachada no texto, apesar de corrigir o sentido posteriormente, como forma de não esquecimento da violência imposta pelos colonizadores no nosso país, ao mesmo tempo que reforço as “palavras corretas” que nos foram ensinadas na escola sobre a nossa história.

dissidentes¹³ que, na tentativa de reverberar valores ultrapassados, revelam a incoerência desse ato ao não condizem com suas essências e ancestralidades.

Nesse sentido, Quijano (2005) reconduz o nosso olhar ao início do processo de colonização no mundo e critica as bases da construção da sociedade e do conhecimento, uma vez que “(...) a Europa não somente tinha o controle do mercado mundial, mas pôde impor seu domínio colonial sobre todas as regiões e populações do planeta incorporando-as ao ‘sistema-mundo que assim se constituía, e a seu padrão específico de poder (...)” (QUIJANO, 2005, p. 121). Dessa forma, implicou-se um processo de “re-identificação histórica” nos países colonizados. Em nosso processo de colonização brasileira, uma das atitudes mais brutais foram, além das constantes violências verbais e físicas, a violenta supressão das identidades, das histórias, dos saberes, das tradições e das religiões dos povos originários e diaspóricos, já que nos foi imposto uma percepção de se ver e conceber o mundo sob um ângulo português, masculino, branco e católico. Em resposta a essa violência estrutural, faz-se necessário, então, identificar as formas como a colonialidade de poder influenciou nosso passado e continua refletindo nessas estruturas dominadoras em nossas gerações atuais. Um dos pontos citados por Quintero, Figueira e Elizalde (2019, p. 5), em seu texto “Uma breve história dos estudos decoloniais”, é justamente a definição dessa colonialidade conceitualizada por Quijano:

A colonialidade do poder configura-se com a conquista da América, no mesmo processo histórico em que tem início a interconexão mundial (globalidade) e começa a se constituir o modo de produção capitalista. Esses movimentos centrais têm como principal consequência o surgimento de um sistema inédito de dominação e de exploração social, e com eles um novo modelo de conflito. Nesse cenário histórico geral, a colonialidade do poder configura-se a partir da conjugação de dois eixos centrais. De um lado, a organização de um profundo sistema de dominação cultural que controlará a produção e a reprodução de subjetividades sob a égide do eurocentrismo e da racionalidade moderna, baseado na classificação hierárquica da população mundial. De outro, a conformação de um sistema de exploração social

¹³Segundo a conceituação usual da palavra, dissidente é quem disside. Dissidir, por sua vez, significa separar-se de uma doutrina, crença ou conduta comum de sua comunidade ou entorno. O conceito costuma ser usado com conotação política para fazer referência a qualquer pessoa que decida romper com alguma norma imposta ou deixar de reconhecer a legitimidade da autoridade a qual devia ser submetido. Na atualidade, este termo tem ganhado força a partir do entendimento e do enfrentamento do pensamento hegemônico que impõe um padrão de sexualidade, de gênero, de condução social e racial (vide os movimentos neofascistas que estão em ascensão e o privilégio branco). Dessa forma, a voz que emana de um corpo dissidente quer discutir questões impostas pela sociedade, como: a heteronormatização de corpos, o machismo e o sexismo na vida social e no ambiente de trabalho; a invisibilidade e a violência que atravessam corpos trans, gays e corpos lésbicas; o racismo presente em todas as estruturas sociais e de poder; a chacina contra corpos negres na periferia; a discriminação de corpos gordes; o capacitismo; e outras tantas bandeiras que são levantadas e que comungam de um mesmo pensamento disruptivo.

global que articulará todas as formas conhecidas e vigentes de controle do trabalho sob a hegemonia exclusiva do capital (...). É justamente nesse campo de confluência e conjunção que se veem afetadas, de modo heterogêneo, porém contínuo, todas as áreas da existência social, tais como a sexualidade, a autoridade coletiva e a “natureza”, além, é claro, do trabalho e da subjetividade (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019, p. 5-6).

Intensamente influenciada por Paulo Freire, hooks, em seu livro “Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade” (2017), defende a importância de uma pedagogia engajada que “necessariamente valorize a expressão do aluno” (hooks, 2017, p. 34) nos processos educacionais. Dessa maneira, ela reforça a práxis de que “ligando as narrativas confessionais às discussões acadêmicas para mostrar de que modo a [própria] experiência pode iluminar e ampliar nossa compreensão do material acadêmico.” (hooks, 2017, p.35-36). A pensadora e pesquisadora da educação ainda amplia a discussão ao questionar a repetição de metodologias e dos modos de ensino nas escolas que se julgam “neutras”, uma vez que essas escolas repetem os padrões de ensino de décadas atrás. A falta de autoatualização do professor e das escolas em investigar pedagogias com vieses social e racial, numa tentativa de dialogar melhor com os alunos conscientes criticamente que temos nas salas de aula hoje, revelam o pouco movimento que a branquitude e o pensamento colonial fazem no sentido de promover reparações históricas. Es alunes hoje fazem questão que a educação seja libertadora, uma vez que “à medida que a sala de aula se torna mais diversa, os professores têm de enfrentar o modo como a política de dominação se reproduz no contexto educacional.” (hooks, 2017, p. 56). Além disso,

Os educadores têm o dever de confrontar as parcialidades que têm moldado as práticas pedagógicas em nossa sociedade e de criar novas maneiras de saber, estratégias diferentes para partilhar o conhecimento. Não podemos enfrentar a crise se os pensadores críticos e os críticos sociais progressistas agirem como se o ensino não fosse um objeto digno da sua consideração (hooks, 2017, p. 23).

Para que esforço de respeitar e honrar a realidade social e a experiência de grupos não brancos possa se refletir num processo pedagógico, nós, como professores – em todos os níveis, do ensino fundamental à universidade –, temos de reconhecer que nosso estilo de ensino tem de mudar. Vamos encarar a realidade: a maioria de nós frequentamos escolas onde o estilo de ensino refletia a noção de uma única norma de pensamento e experiência, a qual éramos encorajados a crer que fosse universal. Isso vale tanto para os professores não brancos quanto para os brancos. A maioria de nós aprendemos a ensinar imitando esses modelos (hooks, 2017, p. 51).

Ao abordar essa temática, a pensadora “obriga todos nós a reconhecer nossa cumplicidade na aceitação e perpetuação de todos os tipos de parcialidade e preconceito” (hooks, 2017, p. 63) preservados nas salas de aula. Consequentemente, essa reflexão se

estende ao ensino de teatro, uma vez que a potencialidade teatral reside justamente no fato de o impulso criativo romper com essa colonialidade de poder e de saber por meio do discurso artístico. A voz da atriz e do ator ocupam um lugar especial e de grande destaque não somente pela sua potência criativa, mas, principalmente, pela conexão que se estabelece com os elementos subjetivos, associados ao senso crítico da sujeita-artista.

Atravessada por essas reflexões revolucionárias, em minhas práticas pedagógicas, investigo possíveis relações entre a noção de *identidade vocal* aliada a uma corpa dissidente – que vive no limiar das questões de identidade, gênero, raça e sócio-espaciais – e a potência dessas vivências para o impulso criativo, com foco para sua voz. Ao questionar os aspectos eurocentrados, masculinizados e segregadores do modo hegemônico de se conceber a prática teatral, é possível fortalecer as individualidades desses alunos, suas diversidades de gênero, de corpas e corpos, raça e origem social. Dessa forma, as corpas que se contrastam e se interpõem ao sistema político de enunciados hegemônicos – que têm no controle do corpo o silenciamento da diferença – afluem em cena.

3. Conceição Evaristo e Francesca Della Monica

Inicialmente, em minhas práticas pedagógicas, conduzia, em sala de aula, os estudos da artista e pesquisadora italiana, Francesca Della Monica, acerca da *identidade vocal* do indivíduo fonador. Uma vez que Della Monica não possui publicações oficiais traduzidas para o português, até o presente momento, eu opto por explicar este conceito por intermédio de registros de suas falas em oficinas realizadas no Brasil e na Itália, das quais fui aluna, e pelos textos de Ernani Maletta (2014) que destrincham sua pesquisa. Della Monica sempre reitera em suas oficinas e laboratórios que ministra que: “a voz é quem você é, como você é, e como você se expressa no mundo; com seus defeitos e qualidades. Sua voz é você. A sua voz nos conta sobre você e o que ela representa...”¹⁴. Dentre os vários princípios fundamentais da proposta de trabalho vocal de Della Monica, que se referem precisamente às necessidades da atriz e do ator no que diz respeito à

¹⁴ Anotações de workshops que Della Monica conduziu no Brasil entre 2012 e 2015, intitulados: “A dimensão espacial e gestual da voz – Módulos I e II, e Módulo Aprofundamento para Professores”.

técnica, essa é uma das formas pelas quais a artista e pesquisadora aborda a ideia subjetiva de *identidade vocal* em suas práticas.

Apoiada nesta visão de voz, atualmente, tenho firmado, em minhas práticas cênicas e vocais em sala de aula, o conceito de *escrevivência*, cunhado por Conceição Evaristo (2008) em sua produção literária, aliando à noção de escrita de si para o teatro. A voz e a vida de uma mulher negra, como Conceição Evaristo, carregam e propagam os sentimentos, as dores, as alegrias, os gritos e os sussurros de uma multidão de pessoas – sobretudo de mulheres negras como ela, cujas vozes são insistentemente caladas. Com base no que ela chama de *escrevivência*, ou a escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência de vida da própria autora e do seu povo, ela compõe romances, contos e poemas que revelam a condição do afrodescendente no Brasil, ao mesmo tempo que cunha um conceito fundamental de fortalecimento das narrativas de si enquanto histórias que merecem e devem ser contadas. Desse pensamento nasce a necessidade de “reescrever o mundo por quem está na borda”¹⁵, pois, mesmo sendo de caráter pessoal, Evaristo (2008) consegue atingir e mover os afetos de seus leitores, revelando esse lugar limiar de segregação e opressão à medida que amplia as vozes de várias sujeitas e sujeitos, guiando discussões e questões sociais de extrema pertinência daquelas realidades.

Tal diálogo permite pensarmos que, a partir das noções de *escrevivência* e *identidade*, é possível potencializar o fazer teatral, incentivando uma escrita dramatúrgica livre, real e poética de novas maneiras de existir no mundo, bem como buscar a criação estética de um campo simbólico que entrelaça história, memória e vivência em cena. Nas investigações cênicas em sala de aula, procuro valorizar, na escrita, o aprofundamento no campo simbólico e subjetivo dos alunos, nas significações das palavras e nas flas atravessadas pela memória. Encaminho essa escrita de si em ações vocais e corporais, culminando em esboços para concepções de cenas que, conseqüentemente, se tornam orgânicas, verdadeiras, potentes e carregadas de signos e simbologias pessoais. O texto e as narrativas que são desenvolvidas neste processo são construídas através da prática de escrita livre baseados nesta definição de *escrevivência* de Evaristo, engendrando, assim, uma fala dramatúrgica que é exercitada como lugar de verbalização e protagonismo das

¹⁵ Fala retirada do seminário on-line “A Escrivivência de Conceição Evaristo”, uma iniciativa do Itaú Social em parceria com a MINA Comunicação e Arte que foi realizado em 2020. O vídeo pode ser conferido no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=bzwGCFEkef4&t=102s>>.

lutas pessoais, inquietações e urgências dos alunos, ou seja, de suas vozes em cena, no que ousou chamar de **dramaturgia da voz**.

Essa proposta de práticas pedagógicas teatrais com um viés feminista que tenho embasado minhas aulas coloca em primeiro plano o protagonismo para a fala do educante, de modo a estimular a voz como um discurso que componha suas subjetividades, reflexões e ações sobre o aspecto pessoal da vivência de cada uma delas e deles e suas visões de mundo. Nesse sentido, percebo a voz para além da técnica (ou seja, um conjunto de práticas de aprendizagem, destinadas a superar desafios vocais específicos) e, tecendo um paralelo entre Della Monica e a *escrevivência* de Conceição Evaristo, externalizamos as extensões simbólicas e sociais da voz do indivíduo enquanto discurso social e político na prática cênica.

Essa investigação que desenvolvo diariamente em sala de aula – e é uma proposta que está constantemente em movimento e evolução – é baseada, fundamentalmente, na subjetividade e nas vivências de quem fala, culminando em uma experiência teatral de inscrição da voz e da palavra no corpo e no espaço, bem como a elaboração de uma **dramaturgia da voz** em cena, a partir das noções de identidades e escrevivências. Em um primeiro momento, a partir do estabelecimento de fundamentos práticos e teóricos para a *identidade vocal* de Della Monica, buscamos apontamentos de práticas teatrais relacionadas à voz e à escrita que fortaleçam esse pensamento, pautadas no conceito de *Escrevivência* de Conceição Evaristo (2008) como proposta performativa de texto e da voz em uma prática pedagógica de *criação*. Dessa maneira, exploro, no estudo e na prática da expressão da voz no Teatro, uma ferramenta pedagógica que possibilite o reconhecimento de si e a noção de pertencimento consigo e com os territórios que sua corpa ocupa no mundo, fortalecendo seus dizeres, suas raízes, suas urgências, suas vivências e as reverberações dessas singularidades nas suas práticas teatrais.

Desse modo, é urgente refletir sobre a educação como prática da liberdade e, sobretudo, propor práticas de ensino que estejam alinhadas com pedagogias profundamente anticoloniais, com um forte propósito de não repetir instrumentos de aprendizagem que reforçam a dominação já presente nas instituições de ensino. A educação conteudista que herdamos dos colonizadores, a qual considerava o aluno como um “papel em branco” a ser preenchido de técnicas e métodos, não representa mais os alunos que temos em sala de aula hoje. Dessa forma, compactuo com hooks (2017) ao

buscar por uma educação que não seja “(...) simplesmente partilhar informações, mas sim de participar do crescimento intelectual e espiritual dos nossos alunos” (hooks, 2017, p. 25).

4. Considerações Finais

A forma de conceber o conhecimento nas gerações passadas foi moldada por um pensamento colonial, opressor e capitalista, e esse pensamento é refletido, até hoje, no ensino e na prática nas escolas e nas universidades. Com o decolonialidade batendo na nossa porta, a construção do conhecimento precisa se fundar a partir de um outro lugar, com outras raízes e outras bases filosóficas. Na atualidade, as palavras de bell hooks moldam a minha forma de ver e fazer a prática teatral em sala de aula, com linhas de pensamentos alternativos à corrente hegemônica.

Para que o esforço de respeitar e honrar a realidade social e a experiência de grupos não brancos possa se refletir num processo pedagógico, nós, como professores – em todos os níveis, do ensino fundamental à universidade – temos de reconhecer que nosso estilo de ensino tem de mudar (hooks, 2017, p. 51).

Portanto, proponho neste artigo, contribuir para o pensamento sobre a pedagogia do trabalho vocal no teatro para além da técnica, refletindo a voz em um campo expandido. Avento uma desconstrução da ideia de voz, a partir de um olhar crítico, transversal e decolonial sobre a minha própria prática, buscando novas possibilidades – plurais e complementares – de compreender o estudo da voz para o ensino de teatro profissional. Coloco em discussão, neste texto, os aspectos técnicos e simbólicos da voz na formação da sujeita na prática teatral, ao estabelecer conexão com outros teóricos atuais, outros pensamentos, outras origens, outras vozes, outros corpos e corpas. Sendo assim, ao buscar diversas matrizes estéticas para se conceber a voz e as narrativas de si no Teatro, abrem-se novos horizontes para se engendrar a ideia da voz/corpo no ensino de teatro ao explorar, por uma ótica decolonial, essa vocalidade e corporalidade des alunes na sala de aula. Dessa maneira, há uma contribuição na edificação do ensino-aprendizagem da expressão vocal no Teatro, ponderando-se também sobre a formação em teatro, não sendo limitada pelos espaços formais de ensino profissionalizante conteudista, mas, fundamentalmente, a partir das vivências, das experiências, das ancestralidades, das interculturalidades, das espiritualidades e das diversidades de gêneros e de corpas e corpos desses indivíduos que gritam e que atuam.

Referências

EVARISTO, CONCEIÇÃO. *Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória. In: Releitura*, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, n. 23, novembro, 2008.

HALL, STUART. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOOKS, BELL. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017.

HOOKS, BELL. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

LORDE, AUDRE. A transformação do silêncio em linguagem e em ação. *In: LORDE, Audre. Irmã Outsider*: ensaios e conferências. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MALETTA, ERNANI DE CASTRO. A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. **Revista Urdimento** (Universidade do Estado de Santa Catarina), v.1, n.22, p.39-52, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014039>>. Acesso em: 26 de julho de 2022.

QUIJANO, ANÍBAL. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In: A colonialidade do saber*: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

QUINTERO, PABLO; FIGUEIRA PATRÍCIA; ELIZALDE, PAZ CONCHA. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. São Paulo: MASP Afterall, 2019.

SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WITTIG, MONIQUE. **O Pensamento Hétero**. Paris: Balland, 1980.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 através da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e, por isso, reitero os meus sinceros agradecimentos.

O ENCANTAMENTO DA MATRIOSKA DAS ÁGUAS: PERCURSO POÉTICO DE UMA ATRIZ CONTADORA DE HISTÓRIA

Karla Campelo Pessoa¹

RESUMO

O presente artigo tem como referência minha pesquisa de mestrado intitulada “A Poética do Contar: percursos criativos de atrizes contadoras de histórias”. Contudo, optei por abordar aqui apenas o percurso criativo de uma das atrizes da pesquisa, Adriana Cruz, a qual denomino de *matrioska das águas*. Parto da análise da contação “A lenda da lara” construída pela artista em 2009 na cidade de Belém. Ressalto que a referência à boneca matrioska é uma analogia de que nossos percursos e nossas histórias – a minha e das outras três mulheres da pesquisa - estão uma dentro das outras. No que se refere aos pressupostos teóricos, dialogo principalmente com as proposições de Clarissa Pinkola Estes (1998; 2007), João de Jesus Paes Loureiro (1995; 2007) e Paul Zumthor (1993; 2005). **Palavras-Chaves:** Contadora de História; Percursos Poéticos; Processos Criativos; Lenda da lara.

ABSTRACT

The presented article has as a reference my master's research entitled “The Poetics of Storytelling: creative paths of storyteller actresses”. However, I chose to address here only the creative path of one of the research actresses, Adriana Cruz, which I call *matrioska das águas*. I start from the analysis of the telling of “The Legend of lara” built by the artist in 2009 in the city of Belém. I emphasize that the reference to the matrioska doll is an analogy that our paths and our stories – mine and that of the other three women in the research – are one within the other. Regarding the theoretical assumptions, I dialogue mainly with the propositions of Clarissa Pinkola Estes (1998; 2007), João de Jesus Paes Loureiro (1995) and Paul Zumthor (1993; 2005).

Keywords: Female Storyteller; Poetic Paths; Creative Processes; lara.

Vivemos um hibridismo na arte e o contar histórias está também inserido neste contexto, uma vez que perpassa pelas artes cênicas, pela literatura e pode mesclar outras linguagens como a música e as artes visuais. São muitas as possibilidades de elementos que podem ser explorados numa *contação*. Não obstante, o que mais fascina na contação de história é o universo do encantamento que neste artigo procuro abordar no percurso poético da atriz paraense Adriana Cruz.

São tantas as histórias, umas dentro das outras. Estamos nós também, as quatro mulheres da minha pesquisa de mestrado, *dentro* uma das outras, assim como nossas avós, mães, tias e primas entranhadas em nossas práticas ancestrais de recontar histórias, afinal quem conta um conto, aumenta ou retira um ponto! E nesse “estar dentro” e necessitar também “estar fora” para dar continuidade à própria existência, convoco a simbologia da boneca russa matrioska.

¹ Professora da SEDUC-PA. Mestre em Artes pelo PPGARTES-UFGA. Atriz e contadora de história.

A escolha pela imagem da matrioska dá-se a partir de diferentes perspectivas. Primeiramente, segundo a tradição russa, a matrioska é conhecida como símbolo da maternidade e fertilidade devido ao fato das bonecas saírem uma de dentro das outras. Nós quatro somos todas mães e estamos dando à luz a outras pessoas o tempo todo, com o nosso próprio contar. Acredita-se também que estas bonecas são símbolo de eternidade, amor e amizade. Somos quatro mulheres que, de alguma forma, estamos interligadas pela força da maternidade, da amizade, do amor ao teatro, mas, principalmente, pela força das histórias que estão dentro de nós, assim como considero que nossos fazeres poéticos estão um dentro dos outros, no universo amazônico no qual estamos inseridas. No que se refere ao nome em si, “Matrioska” origina-se do nome “Matriona” - que no final do século XIX era um dos nomes mais comuns entre as meninas russas - é em russo o diminutivo do nome “Matrena” que significa Maria, a maior representação cristã da imagem da mãe².

Ressalto, dialogando com Clarissa Pinkola (2007), que os mitos dos povos podem não ser os mesmos, mas se atravessam, eles conseguem ensinar uma experiência através de muitas histórias e, para Clarissa, isso é o suficiente. Portanto, mesmo nós quatro atuando na Amazônia, a simbologia da matrioska me parece bastante apropriada, pois não se pode deixar de enxergar a própria Amazônia também como uma fêmea “que contém amor de fêmeas (...) devastado amor não compreendido (...) cultura que deve ser compreendida com emoção nas regras que de si mesma emanam e a legitimam” (LOUREIRO, 1995, p.26). A Amazônia como essa grande mãe, como espaço aquoso, fértil, assim como o próprio corpo da mulher que dá luz a outros seres, ou seja, numa perspectiva mais ampla, a Amazônia também vista como uma enorme matrioska que contém essas mulheres.

Contudo, para este artigo especificamente, trago o percurso criativo de apenas uma dessas mulheres, a qual denomino de matrioska das águas.

Há um tempo atrás Adriana chegou aqui na Amazônia, lugar que denomino de mundo das águas,. Ela é negra, magrinha, jeito de menina arteira, dona de um sorriso levado. Está sempre brincando de fazer vozes diferentes, coisa que diz ter aprendido com os desenhos animados que assistia na infância. Aqui, nesse mundo das águas, tem o dom de encantar. Eu mesma fui encantada por ela.

² Fonte: <significados.com.br>.

Era o primeiro dia da oficina de iniciação teatral na Casa da Linguagem³. Eu estava ansiosa, quando ela entrou na sala, com sua roupa de trabalho, como ela mesma denominou: uma calça estilo moletom e uma camiseta básica. Deu-nos um “boa tarde” com enorme simpatia e, aos poucos, foi se apresentando e falando da sua experiência com o teatro. Eu ouvia atenta aquela narrativa e me identificava tanto com tudo aquilo que ela contava! Com um certo tempo, fui percebendo que as águas que a levavam eram as mesmas que me banhavam e eu queria mergulhar mais e mais. Ela me encantou, me deixou submersa naquele rio que seria também meu, para o resto da vida, o rio do teatro que para mim é o mesmo, o rio das histórias.

Adriana Maria Cruz dos Santos nasceu no Rio de Janeiro em 24 de novembro de 1971 e veio morar em Belém quando criança, em meados de 1976, pois seu pai era paraense. A princípio, a família viria passar apenas alguns dias, porém, acabou ficando de vez em Belém. Nos conhecemos em 1997, quando ela foi minha instrutora em uma oficina de iniciação teatral na Casa da Linguagem, núcleo da Fundação Curro Velho. Adriana se diz filha e neta de contadores de história. Sua avó materna, descendente de negros escravizados, no interior de Minas Gerais, lhe contava muitas histórias que tinham relação com o sobrenatural, dizia enxergar anjos e conta que uma vez quase foi abduzida por um disco voador, quando foi buscar água no poço do seu quintal.

O senhor Hely, pai de Adriana, durante a infância morou na cidade de Benfica - município próximo à Belém - e também lhe contava muitas histórias. Contou ter ido em um velório de uma Matinta Pereira⁴ que se levantou do caixão para passar o fado, quando veio morar em Belém. Foi morador do bairro da Pedreira e afirma ter sido vizinho do homem que virava porco. Essas e muitas outras histórias de encantamento⁵, Adriana acredita terem influenciado no seu fazer hoje, como contadora de histórias e também como escritora.

Adriana conta que o senhor Hely, seu pai, mesmo tendo uma origem humilde,

³ Espaço cultural fundado em 1992 como um dos núcleos da antiga Fundação Curro Velho, onde ocorrem inúmeras oficinas de iniciação artística e eventos literários. A Casa da Linguagem é um local de enorme relevância para a classe artística da cidade de Belém, foi dirigida pelo poeta paraense Max Martins e pela escritora Maria Lúcia Medeiros, é o berço de muitos artistas que hoje produzem na cidade. Está localizada na Avenida Nazaré, próximo à praça da República, num prédio histórico que abrigou também o grupo escolar Floriano Peixoto.

⁴ Matinta Pereira é uma conhecida lenda da região amazônica. Quando a Matinta emite um assovio estridente ela aparece no dia seguinte para pedir tabaco. Acredita-se que a Matinta quando morre passa o fado para outra pessoa.

⁵ Entende-se por histórias de encantamento os “causos” contados pelos caboclos amazônicos, narrativas que tem como personagens “os encantados”, seres míticos como a Matinta Pereira e o Curuoirá, por exemplo.

acreditava que os filhos deveriam estudar no melhor colégio da cidade, para assim, garantirem seus futuros. E era com sacrifício que o pai pagava o Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré, para ela e para os seus dois irmãos. Adriana contou-me que sempre foi boa aluna, pois era a maneira de “se garantir” no meio de crianças brancas, louras e ricas, uma vez que o colégio era extremamente elitista. Então, ela sempre procurava se destacar nos debates, nos trabalhos em grupo e assim foi sobrevivendo naquele ambiente burguês.

Foi com enorme afetividade que Adriana me relatou que o pai foi o grande incentivador para que ela se tornasse uma leitora. É bem verdade que a primeira coleção de livros que ele lhe dera não foi muito atrativa. O pai a presenteou com a famosa enciclopédia Barsa que Adriana acabava lendo para não fazer desfeita, mas o pai percebia que a menina achava os livros chatos. Posteriormente, ele a presenteou então com “As aventuras de Robson Cruzoé” de Daniel Defoe, dessa vez ela gostou! Mas, logo em seguida, ela ganhou “Volta ao mundo em oitenta dias” de Julio Verne que acabou se tornando o livro preferido da infância, lido várias vezes! E assim essa menina foi crescendo envolta em histórias!

Por volta do ano de 1998, Adriana descobre-se dramaturga dentro da Companhia In Bust Teatro com Bonecos⁶ e começa a produzir textos para o programa Catalendas da TV Cultura⁷. Neste momento, ela começa a ter contato mais direto com a arte de contar histórias. A influência das histórias ouvidas ao longo da infância, foi fundamental para que Adriana criasse roteiros para o Catalendas e para que fosse se constituindo como artista. Nesse processo, ela ingressou no curso de Letras na Universidade Federal do Pará e atualmente é professora do curso de Licenciatura em Teatro nesta mesma universidade e possui cinco livros publicados, os quais compõem a coleção Zé Mururé, livros que fazem

⁶ In Bust Teatro com Bonecos é uma companhia fundada em 1996 e que atua na cidade de Belém. O nome do grupo brinca com a palavra embuste, que revela a mentira de dar vida a um objeto inanimado, e ao mesmo tempo pode ser algo que está dentro do peito (numa tradução grosseira de um inglês raso, segundo os próprios integrantes do grupo). O grupo mistura o atuante e o boneco na cena. Fonte: <https://teatrocombonecos.wordpress.com/os-escritos-da-pesquisa/o-com-bonecos-do-in-bust/>

⁷ O Programa Catalendas é uma referência de conteúdo audiovisual de extrema importância para a cultura amazônica brasileira. Produzido pela TV Cultura do Pará, em parceria com a Cia In Bust Teatro com Bonecos, foi exibido nas décadas de 80 e 90 para todo Brasil pela TV Brasil e foi ao ar durante quase 20 anos em sua primeira edição, com mais de 115 episódios com temáticas ligadas à proteção da fauna, relação homem-floresta, preservação ambiental, rituais e tradições culturais. Atualmente estão sendo exibidos novos episódios na TV Cultura do Pará. Em 2018 foi publicado “Catalendas Uma história de bonecos na TV” do jornalista Guaracy Britto Júnior, obra que reúne inúmeras informações acerca deste programa que é um marco para TV paraense.

referência às histórias do imaginário Amazônico.

Em 2009, Adriana contou, em entrevista para minha pesquisa, (para a qual assinou termo de consentimento das informações aqui publicadas) que precisou voltar a morar com a mãe, em um apartamento pequeno e a necessidade de cuidar da filha, agora sozinha, uma vez que havia se separado de seu companheiro, a fez buscar novas alternativas em suas atuações como artista. E a contação de história veio como um grande presente! A atriz relata que, no início, teve muito receio e uma certa insegurança de ir para cena sozinha, pois até então estava sempre acompanhada de seus parceiros da Cia In Bust. No entanto, ela necessitava produzir e aceitou o convite de uma livraria da cidade de Belém para contar histórias aos fins de semana.

Eu ensaiava num quatinho no apartamento da minha mãe, onde eu estava instalada com a Íris⁸ e era ela que me dava sugestões na criação das cenas. Nessa época, eu precisava me manter junto com a minha filha e a contação de história veio assim como um grande presente e abriu muitas possibilidades na minha vida. O convite da Thainá para contar na Saraiva veio no momento certo. 'Mas, ao mesmo tempo, eu tive medo, porque era a primeira vez que eu estaria sem meus companheiros de cena e isso me causava uma certa insegurança, tanto que no início quando chegava às vésperas da apresentação eu pensava em não ir, pensava em inventar uma febre, pra não ter que enfrentar o público sozinha. Mas isso foi desaparecendo aos poucos. Eu fui percebendo que eu dava conta e que era na verdade muito prazeroso estar aí e jogar com o público (Informação verbal CRUZ, 2019).

Com o trabalho na livraria, Adriana precisava estar em constante produção, pois as contações eram semanais e deveriam ser diversificadas, portanto, era necessário criar um repertório de histórias. Nesse sentido, observo que o processo artístico da artista foi afetado por uma necessidade de mercado, a produção de novos trabalhos era uma exigência semanal. A livraria fornecia alguns livros para que Adriana pudesse escolher e criar suas apresentações e foi nesse período que Adriana criou "A Lenda da lara", trabalho que escolhi para esmiuçar aqui, na tentativa de promover algumas observações acerca da criação poética desta artista. A escolha por esse trabalho, especificamente, ocorreu por ser este o que mais sintetiza o conceito de *encantaria*, que identifico em sua poética, sobre o qual discorrerei mais adiante.

Para criar a contação "A lenda da lara", Adriana Cruz partiu de um livro cuja autoria a atriz mesma afirma não recordar, pois o livro pertencia à livraria para a qual o serviço era prestado. O texto original sofreu muitas alterações, uma vez que, como afirmou a própria

⁸ Filha da artista.

atriz ao se referir à produção: “*quem conta um conto aumenta um ponto*”. Aqui faço uma análise descritiva da contação, considerando alguns elementos estéticos, bem como os elementos ligados à própria dramaturgia que dialogam com o imaginário amazônico e com a arte na contemporaneidade. A análise ocorreu a partir de um registro em vídeo que fiz da contação no espaço cultural Casarão do Boneco⁹, em Belém, em outubro de 2018. No entanto, ressalto que as fotos que aparecem neste artigo foram fornecidas pela própria artista e foram feitas em outra apresentação no espaço cultural Sesc Ver-o-Peso¹⁰.

Na versão narrada pela atriz, Iara era uma indígena de cabelos longos, macios e sedosos. Ela tinha grande habilidade para caçar, o que aguçava a inveja dos outros guerreiros do seu povo que resolveram, então, puni-la e afogá-la no fundo do rio. Mas, Iara era muito esperta e ouviu de cima de uma grande pedra a conversa, na qual os guerreiros tramavam sua morte. Iara pegou sorrateiramente sua imensa rede de pesca e jogou sobre quarenta e sete guerreiros e os prendeu. Ela colocou todo este peso em suas costas e saiu levando aquela rede em direção ao rio.



Figura 1. Cena na qual Iara carrega os quarenta e sete guerreiros.

Fonte: Arquivo Pessoal Adriana Cruz, 2017.

⁹ O Casarão do Boneco é um espaço cultural localizado na Avenida 16 de Novembro 815, em Belém. É sede da Cia In Bust Teatro com Bonecos e abriga também outros coletivos artísticos da cidade. No Casarão do Boneco ocorrem mensalmente inúmeras apresentações artísticas.

¹⁰ A opção de se utilizar tais fotos se deu por conta da qualidade das mesmas ser superior à das que foram produzidas no Casarão do Boneco.

Mas eis que, de repente, aparece o cacique daquele povo e pergunta o que ela pretende fazer com seus quarenta e sete guerreiros, e ao ouvir a resposta de Iara, afirmando que iria jogá-los no fundo do rio, o cacique ficou furioso e resolveu dar um castigo a ela, deixando-a presa em cima de uma pedra no meio do rio por vários dias.

Vieram o sol e depois a lua. Até que, de repente, aparece novamente o sol, um sol “*tão quente, mas tão quente que queima o cucuruto da gente*” prenunciando a “*lua de encantamento*” que brilhou por todo o corpo da indígena e fez borbulhar toda a água do rio que foi subindo, até cobrir todo o seu corpo, mas os peixes apareceram e ajudaram-na a não se afogar. Iara continuou ali no meio do rio, cumprindo o castigo. E, logo em seguida, aconteceu algo muito estranho, os pés e as pernas da indígena se grudaram e transformaram-se em uma cauda de peixe. Agora Iara era metade mulher e metade peixe.

A notícia daquele ser encantado se espalhou por toda a Amazônia - nesse momento da contação, a atriz percorre a plateia e cita o nome de cidades e estados da Amazônia, dando a notícia de forma cômica, em uma mistura de linguagem que imita um idioma indígena misturado ao português, e arranca muitos risos da plateia.

A notícia daquela mulher que era “metade mulher e metade peixe” chega até o povo de Jaraguaripe, um jovem guerreiro que não costuma ouvir os conselhos dos mais velhos. Ele também era um exímio caçador. Jaraguaripe queria desbravar a Amazônia e tomou a decisão de partir. Sua mãe ainda tentou impedir, mas o jovem guerreiro não lhe deu ouvidos. Ela chamou então o pajé que o advertiu, dizendo para ter cuidado com a Iara que deixava os índios *mundiados*¹¹. Jaraguaripe não ouviu os conselhos do pajé e partiu. - Nesse momento a atriz contadora cita novamente os nomes dos estados da Amazônia que teriam sido percorridos pelo guerreiro, fazendo um movimento de caminhada circular no palco, tal movimentação novamente arranca risos do público. Adriana lança mão de um recurso muito comum nas contações de história que é a repetição.

Jaraguaripe chegou ao estado do Acre, e ao ver um “rio branco” - aqui a atriz faz uma analogia com a própria capital do Acre e com a cor do tecido que carrega nas mãos - deitou às suas margens para descansar e lá permaneceu por vários dias. Neste momento a artista utiliza um enorme leque que, de um lado tem a figura do sol e, na outra metade, a figura da lua.

¹¹ Termo utilizado na região amazônica para designar uma espécie de encantamento sofrido após o contato com seres mitológicos ou sobrenaturais.



Figura 2. Cena do leque que abre e fecha simbolizando a passagem do tempo.
Fonte: arquivo pessoal Adriana Cruz, 2017.

Para demonstrar a passagem do tempo, a atriz abre e fecha o leque de um lado para o outro e afirma que novamente vem um “*sol tão quente, mas tão quente que queima o cucuruto da gente*” (novamente o recurso da repetição) e, depois a “*lua de encantamento*”, prenúncio de que algo estranho iria acontecer. Até que Jaraguaripe ouviu o canto da lara e sentiu vontade de se jogar no rio, mas achou melhor fugir.

Voltou para o seu povo. Ao chegar, Jaraguaripe perde a vontade de comer, de sair para caçar, de viver. Fica somente deitado em sua rede. A mãe resolve então chamar o pajé. Este após dar algumas baforadas de tabaco no corpo de Jaraguaripe, conclui o diagnóstico dizendo que o guerreiro estava mundiado. O tempo foi passando até que novamente apareceu a “lua de encantamento” e Jaraguaripe ouve de novo o canto da lara e levanta-se da rede rapidamente e percorre o mesmo caminho de volta até chegar à beira do rio onde havia avistado a lara. Dessa vez, o canto parecia estar mais intenso, Jaraguaripe entra numa canoa e vai em direção ao canto, até que a lara emerge do fundo do rio e pula para dentro da canoa de Jaraguaripe. Minutos depois, a canoa desaparece e nunca mais ninguém ouve falar do paradeiro do guerreiro Jaraguaripe.

Após essa síntese da narrativa, é válido ressaltar alguns elementos que nos permitem observar a dimensão estética e poética que o mito da lara assume ao ser narrado

pela atriz. Primeiramente, notamos que Adriana utiliza um figurino, um vestido esvoaçante, nas cores branco e verde-água. Carrega nas mãos um tecido que ora é um xale, ora o cabelo longo da lara, ora uma rede de pesca, ora o próprio rio que a indígena habita. Este tecido branco e rendado permite uma visualidade interessante “ao se transformar”, pois perde seu caráter utilitário cotidiano de ser apenas um tecido e passa a ser objeto de contemplação dentro da cena, contribuindo para a estética da obra artística, a partir do momento em que o espectador entra no jogo cênico e acredita na “transformação”. Sobre essa utilização de objeto na contação de história, Regina Machado observa:

* Nesse modo de utilização de objetos, há um certo desafio preceptivo lançado à criança, para que ela exercite livremente seus múltiplos jeitos de ver. Trata-se de um modo de comunicação com a criança que leve em consideração suas potencialidades, convidando-a para expressá-la e entender seu campo perceptivo. Não é um modo de comunicação que explicita o que deve ser visto, menosprezando a capacidade perceptiva da criança (...) a função do objeto é surpreender a criança e convidá-la a explorar o que não está ali, mas pode chegar a existir com sua contribuição. Com a sua ação imaginativa de conversar com as formas apresentadas e conferir-lhe vida e significação pessoal (MACHADO, 2004, p. 90).



Figura 3. O tecido representando o cabelo da lara.

Fonte: arquivo pessoal de Adriana Cruz, 2017.

No que se refere à espetacularidade¹² na narrativa, temos uma riqueza na gestualidade, nas expressões corporais e nas vozes das personagens que a atriz executa, com precisão, durante a contação. Na maioria das vezes, o teor cômico prevalece e o público corresponde ao jogo cênico proposto pela atriz e interage de maneira significativa. O corpo e a voz aqui como elementos essenciais da contação de história. E é no olhar do outro que aprecia que essa espetacularidade se efetiva, o espectador e a atriz contadora compartilham costumes e saberes que são, sobretudo, culturais. Aliada à esta ideia, não posso deixar de ressaltar a noção de *performance* apresentada por Zumthor:

Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na performance. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a performance, de forma fundamental [...] A performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido (ZUMTHOR, 2005, p. 86-7).

Paul Zumthor (1995) preocupou-se em estudar as possibilidades da voz, não somente nela mesma, mas em consonância com o corpo, uma vez que segundo ele o corpo é a materialização daquilo que nos é próprio, realidade vivida e que determina nossa relação com o mundo.

Ao fazer a voz da mãe de Jaraguaripe, por exemplo, a atriz reproduz uma fala típica das mães caboclas da Amazônia: “Maninho, quê que tu tem heim?” - ao perguntar sobre a indisposição de Jaraguaripe, após ter sido *mundiado*¹³. O mesmo acontece na fala do pajé que após constatar que Jaraguaripe está mesmo *mundiado* diz: “Num te falei, abestado? Num te disse pra ter cuidado com a lara?”. Como vemos aqui, a linguagem é o canal da identificação entre a artista e o espectador. O vocabulário e o ritmo de fala característico do sotaque amazônico e mais especificamente do nordeste paraense, aliado aos gestos da atriz, fazem a plateia deleitar-se com o riso. O público se identifica ao associar os gestos às palavras. Neste sentido, Paul Zumthor entendendo o gesto como indissociável da palavra, afirma: “Na fronteira entre dois domínios semióticos, o gestus dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente” (ZUMTHOR, 1993, p. 244).

¹² Por “espetacular” deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano (PRADIER, 1995, p.24).

¹³ *Mundiado* é um termo popular utilizado pelo caboclo amazônico que teria um significado próximo de “inebriado” é o estado de letargia que alguém pode ficar após ter tido contato com um ser sobrenatural da floresta.

Outro fator que chama a atenção na contação de Adriana Cruz é o canto da lara que não tem só a função de remeter à aparição do sobrenatural, uma vez que funciona também como recurso na interação da atriz com a plateia. Adriana, novamente recorrendo à atmosfera de comicidade, executa um canto desafinado, na verdade uma brincadeira com a voz, que chega a ser repetida pelo público. A repetição novamente como traço típico da linguagem da contação de história.

Na cena final, a contadora utiliza-se da linguagem do teatro de animação, modalidade que ela domina devido à experiência dentro da Companhia In Bust Teatro com Bonecos. A cena em que a lara pula para dentro da canoa de Jaraguaripe e o leva para o fundo do rio é representada com bonecos de vara e conta também com a participação da plateia, que segura o referido tecido branco que simboliza o rio. As imagens são poéticas e atraem, sobremaneira os olhares atentos do público que, naquele momento, perpetua o mito, aceitando de modo pacífico o sobrenatural, uma vez que ir para o fundo do rio e ficar mundiado lá para sempre, era o destino de Jaraguaripe e não havia nada que pudesse impedir este fato. Neste sentido, encontro uma relação com a tragédia grega, na qual os personagens devem aceitar seus destinos, pois, por mais que lutem contra as adversidades, conflitos, serão arrebatados às prescrições do destino.



Figura 4. lara leva Jaraguaripe para o fundo do rio.

Fonte: Arquivo pessoal de Adriana Cruz, 2017.

Nesse sentido, esta contação de história apresenta um elemento relevante que permeia a lenda da lara e a cultura amazônica como um todo: o rio. Esse elemento que não só representa um espaço físico, mas sobretudo, imaginário. Tudo acontece a partir do contato com o rio. Era no rio que os indígenas, com inveja da lara, pretendiam afogá-la e era no rio também que ela pretendia jogá-los, ou seja, do rio dependia a vida ou a morte. Foi nele também que lara teve que cumprir seu castigo. E foi para o fundo dele que ela levou Jaraguaripe. Era também à beira do rio que aparecia a “lua de encantamento”. Dessa forma, o rio participa do cotidiano de todos, “refletindo e incorporando venturas e desventuras, as idas e vindas, as interpenetrações lúdicas entre realidade e o imaginário do caboclo” (LOUREIRO, 1995, p.125). Na contação de Adriana, como já afirmei, esse rio é um “rio branco” - uma analogia satírica com o nome da capital do Acre onde Jaraguaripe teve a visão da lara.

Outros elementos ligados à natureza são citados na contação como o sol e a lua. O sol “tão quente, mas tão quente que queima o cucuruto da gente” não deixa de ser uma referência ao clima quente e úmido da Amazônia. E a “lua de encantamento” que surge após este sol, também é um elemento da cultura amazônica que está atrelado às encantarias, assim como na lenda da Vitória Régia, a lua aqui permeia a aparição do sobrenatural. É quando ela aparece que a lara emerge do fundo do rio, com seu canto inebriante.

Segundo Paes Loureiro em seu artigo intitulado “A poesia como encantaria da linguagem” (2007)¹⁴, as encantarias da Amazônia são uma zona transcendente que existe no fundo dos rios e que corresponde ao Olimpo grego, esta zona seria habitada pelas divindades encantadas que compõem a teogonia amazônica. O autor afirma que “é dessa dimensão de uma realidade mágica, que emergem para superfície dos rios e do devaneio, os botos, as iaras, a boiúna, a mãe do rio, as entidades do fundo das águas e do tempo” (LOUREIRO, 2007, s/p.). Ressalta que esses prodígios poetizam os rios, os relatos míticos, o imaginário, a paisagem - que é a natureza convertida em cultura e sentimento”. E a lara, é uma das maiores representações dessas encantarias do rio amazônico.

O referido autor afirma, ainda, que essa dimensão transfigurada do real se torna uma espécie de expressão simbólica do sentimento, pois “ao serem narradas como mito, as encantarias são transfiguradas também em formas significantes que assumem dimensão

¹⁴ Disponível em: <https://paesloureiro.wordpress.com/2007/02/13/a-poesia-como-encantaria-da-linguagem/>.

estética” (LOUREIRO, 2007, s/p.). Desse modo, “A lenda da lara” de Adriana Cruz é uma contação que abarca essa dimensão estética a qual se refere o escritor amazônico.

Diante do exposto, é neste sentido que me refiro metaforicamente à artista, neste trabalho, como a “matrioska das águas”, pois é nesse rio de encantarias que ela mergulha e me faz mergulhar! Na obra de Adriana Cruz me reconheço enquanto artista amazônica, pois ouvi-la contar A Lenda da lara me faz imergir nesse rio repleto de símbolos de minha cultura e dele emergir preñado de outras histórias. E é exatamente sobre essa identificação que ocorre no âmbito da coletividade que Paes Loureiro esclarece:

Na Amazônia seus mitos, suas invenções no âmbito da visualidade, sua produção artística são verdades de crença coletiva, são objetos estéticos legitimados socialmente, cujos significados reforçam a poetização da cultura da qual são originados (LOUREIRO, 1995, p. 94).

Considero Adriana e sua produção artística como potência relevante na construção desse imaginário que é amazônico, mas que não deixa de ser universal, uma vez que o mito, as histórias, ao serem contadas, repassam valores, perpetuam afetos, geram encantamentos, tocam a alma humana.

Referências

ESTÉS, CLARISSA PINKOLA. **O dom da história uma fábula sobre o que é suficiente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A ciranda das mulheres sábias**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LOUREIRO, JOÃO DE JESUS PAES. **Cultura Amazônica**: Uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995.

LOUREIRO, JOÃO DE JESUS PAES. **A poesia como encantaria da linguagem**. 2007. Disponível em: <<https://paesloureiro.wordpress.com/2007/02/13/a-poesia-como-encantaria-da-linguagem/>>. Acesso em: dezembro de 2019.

PRADIER, JEAN MARIE. Etnocenologia In: BIÃO, ARMINDO; GREINER, CHRISTINE. **Etnocenologia, textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

MACHADO, REGINA. **Acordais Fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias**. São Paulo: DCL, 2004

ZUMTHOR, PAUL. **A letra e a voz**: a literatura medieval. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e Nomadismo: Entrevistas e Ensaios.** Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005

A VOZ NA SALA DE AULA PÓS-PANDEMIA: RELATOS E REFLEXÕES

Leticia Carvalho¹

RESUMO

O período de isolamento social imposto pela pandemia de Covid-19 entre os anos de 2020 e 2022 levou, entre muitas outras consequências físicas e psíquicas, nossos corpos a ficarem encolhidos, nos espaços reduzidos de nossos lares e com o medo que passou a assolar o contato com outras pessoas. As interações pelas telas trouxeram percepções distorcidas dos espaços corporais vocais e também das possibilidades de expressão pelo movimento e pelo som. Este texto visa provocar uma reflexão sobre as marcas desse período, a partir de relatos sobre o retorno às atividades presenciais, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), que contou com a vivência “As Açucenas, um terreno criativo”, proposta pelos integrantes do Grupo Nuviar, de Paraty/RJ.

Palavras-Chave: Voz; Sala de Aula; Pandemia.

ABSTRACT

The period of social isolation imposed by the Covid-19 pandemic between 2020 and 2022 led, among many other physical and psychological consequences, to our body-voices being shrunk, in the reduced spaces of our homes and with the fear of being in contact with other people. The interactions through the screens brought distorted perceptions of the vocal body spaces and also of the possibilities of expression through movement and sound. This text aims to provoke a reflection on the marks of this period, based on reports about the return to face-to-face activities, at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), which included the experience “As Açucenas, a creative terrain”, proposed by members of Nuviar Group, from Paraty/RJ.

Keywords: Voice; Classroom; Pandemic.

As aulas da Escola de Teatro da UNIRIO retornaram ao formato presencial em meados de abril de 2022, depois de quase dois anos de aulas remotas. Nós, professores, embora trabalhando de forma *online*, íamos ao campus de vez em quando, assinar algum documento ou pegar algum material, durante o período de isolamento social. Ver o jardim vazio, os corredores sem ninguém, trazia uma imensa melancolia e uma ansiedade de quando ouviríamos de volta as vozes, risadas, e todo movimento que preenchia nossa universidade.

Na primeira semana da volta aos encontros presenciais, geralmente há aquela conversa de esclarecimentos sobre o curso e, assim, retomamos de fato as atividades em maio de 2022. A Covid ainda fazia parte dos relatos daquele momento, mas, para além dos números concretos, o medo do vírus e de sua disseminação nas aulas era constante.

¹ Leticia Carvalho é mestre pela UNIRIO, onde hoje é docente pelo Departamento de Interpretação da Escola de Teatro. Está no doutorado no PPGAC da mesma instituição, com orientação da Profa. Dra. Tatiana Motta Lima. Leticia é cantora, atriz, pesquisadora de voz e canto.

Lembro-me do primeiro dia em que fui à universidade para dar aula. Estacionei o carro e logo me alegrei em ver pessoas que iam e vinham. Abri a porta, coloquei minha máscara, passei álcool nas mãos e, ao colocar o pé no chão, minhas pernas tremiam. Não sei descrever qual era a sensação, eram muitas coisas misturadas. Uma emoção pelo retorno e por ver a vida de volta, pulsando por ali, foi o que me tomou de imediato. E também um receio, aquele frio na barriga de querer ter a certeza de estar tomando todas as providências para conter a disseminação do vírus num ambiente onde eu estaria conduzindo as atividades. No Rio de Janeiro, àquela época, não era mais obrigatório o uso das máscaras, mas entendemos que, como professores, deveríamos manter o exemplo e prezar pelo máximo de cuidado em nossa Escola.

Na primeira aula daquela tarde, o componente curricular era Voz no Teatro Musicado ² e, apesar das 25 vagas oferecidas, havia apenas 15 pessoas inscritas. Pensei que seria ótimo ter uma sala de aula que não estivesse muito cheia no início do retorno. Desta forma, naquele primeiro encontro, ficamos sentados/as no chão, numa grande roda, bem aberta, onde cada pessoa que fosse falar poderia tirar sua máscara para aquele momento. E assim conseguimos que nosso primeiro encontro daquela disciplina tivesse a possibilidade de conhecer rostos e vozes que se experimentavam no espaço onde estaríamos juntos/as.

Na segunda aula daquela tarde, na qual o componente curricular era Voz no Teatro Musicado ³, havia 28 pessoas inscritas. Ao sentarmos no chão, já não havia tanto espaço entre nós e a conversa não fluiu tão bem. Havia o receio de não ser entendido/a, de não ser escutado/a, de que as partículas de saliva chegassem aos/às colegas... enfim, era tudo novo de novo. Mas ainda era apenas conversa, estávamos sentados/as, sem nos mover pelo espaço.

1. Começando a mover: corposvozes⁴ no espaço

O pensamento e as proposições sobre o trabalho com vozes, sons, corpos e movimento sempre foram trazidos de forma integrada em sala de aula. Desde que, no

² Embora o nome deste componente curricular possa sugerir que se trata do estudo de uma determinada estética do ensino e performance do canto, não é esse o conteúdo programático. Já foi solicitada a mudança para o nome "Canto em Cena", numa próxima reforma curricular. A ementa praticada atualmente pretende dar conta de toda e qualquer expressão que se entenda cantada pelo/a performer.

³ Vide nota anterior.

⁴ Opto pela nomenclatura corposvozes, escrita desta forma, na tentativa de que sejam, corpos e sons, pensados como unidade. Se um está no espaço, o outro também estará, mesmo que parado ou em silêncio.

mestrado, optei por pesquisar no campo das Artes Cênicas, procurei desvincular voz, canto e mesmo música, de um pensamento racional, cartesiano, organizado. Desta forma, busquei, ao longo dos anos de pesquisa como discente da pós-graduação e depois como docente do curso de bacharelado em Atuação Cênica, estratégias de provocação pelo movimento, pelo corpo que sente ritmo, timbre, altura e que, pela escuta e observação, adequa o som que ele mesmo produz, no espaço.

Desta forma, quando foi preciso passar as aulas para o formato remoto⁵, tive que me adequar às telas que promovem percepções distorcidas dos espaços corporais vocais e também das possibilidades de expressão pelo movimento e pelo som.

As interações com os espaços físicos que nos cercam, assim como as sociais, provocam e atualizam constantemente nossa expressão, seja pelo som ou pelo movimento.

A professora e pesquisadora de voz italiana Francesca Della Monica, em Seminário na cidade mineira de São João Del Rei em agosto de 2022, disse:

(...) a voz reage à proxêmica⁶, intuitivamente. Com a tela, o computador está a 10 cm de mim mas são muitas pessoas do outro lado, cria uma confusão. A relação com os espaços externos cria a relação com os espaços internos. A distância que devo gerir é o espaço da minha imaginação, que inclui as pessoas que estão me assistindo (DELLA MONICA, 2022).

Os corpos que voltaram às salas de aula naquele maio de 2022 estavam, portanto, há 2 anos sem interagir com a tridimensionalidade nos contatos interpessoais em trabalho de movimento e som vocal. Além do estranhamento de corpos em deslocamento, havia o receio da proximidade com outras pessoas. Foram desafios que nos acompanharam nos primeiros meses pós retorno às atividades presenciais.

No período das aulas remotas, vi e ouvi vozes em corpos encolhidos no corredor da casa ou no quarto onde era possível ter internet. Vozes que falavam alto nas casas em comunidades onde o volume de sons externos era alto constantemente. Não partilhávamos de um mesmo espaço/som/paisagem sonora. Eu que costumava pedir silêncio no começo das aulas, percebi que isso não valeria naquele momento.

⁵ Na Escola de Teatro da UNIRIO, o período remoto excepcional aconteceu de setembro de 2020 a janeiro de 2022, abrangendo os seguintes períodos letivos: 2020.1, 2020.2, 2021.1, 2021.2.

⁶ Proxêmica é o estudo das relações de profundidade e distância entre pessoas e objetos durante as interações. (<https://amenteemaravilhosa.com.br/proxemica/>. Acessado em: 29 de janeiro de 2023, às 19:45).

2. Dialogando com outros processos

2.1. Com o processo remoto de aulas de atuação

A professora e pesquisadora Tatiana Motta Lima, que foi minha orientadora no mestrado e continua sendo agora, no doutorado, tem um texto publicado na Revista Urdimento de setembro de 2021 junto com estudantes da Escola de Teatro que se intitula: “Estratégias para sair de si ou de que vida se trata?: aula *online* de atuação em tempo de pandemia”. Neste artigo, Motta Lima e os/as outros/as autores/as refletem sobre as condições que encontraram para pensar aulas de atuação no formato online. “(...) queríamos que a sala de aula remota se concebesse conscientemente dentro da pandemia, refletindo sobre seus efeitos em nós” (MOTTA LIMA, MIGUEZ, CARCANO e REIS, 2021).

O cenário de isolamento social imposto pela pandemia foi uma situação que atingiu horizontalmente todas as pessoas, de todas as classes sociais. Claro que a forma com que cada um/a conseguiu lidar não foi a mesma. Mas havia a privação, os receios, as angústias em todas as famílias. Além do cenário político de nosso país, que em nada colaborou para que a população se sentisse minimamente acolhida, protegida e em busca de saídas possíveis.

Diante disso, no contexto universitário, tanto professores quanto estudantes viviam essas sensações em suas casas. Tanto professores quanto estudantes precisaram fazer muitos ajustes, internos e externos, para conseguir trabalhar/estudar de suas casas, com demais familiares por perto, compartilhando espaços, internet, e, por vezes, os dispositivos eletrônicos. Muitas pessoas tendo que administrar, ainda, cuidados com crianças e/ou idosos.

Assim, não era possível deixar de fora de aulas que lidam com o sensível, tudo aquilo que o momento, concretamente, nos exigia. O pensamento para as atividades remotas deveria acolher o cotidiano como presença.

(...) apostamos que poderíamos (...) tecer relações mais efetivas entre os mundos artísticos e cotidianos, em uma espécie de “cena” na “casa” e vice-versa. Intuíamos que ao imaginar e experimentar outras maneiras (...) de percebermo-nos em casa, pudéssemos estabelecer uma relação entre as instâncias do cotidiano e da arte (...).

(...) interessava-nos processos criativos que ampliassem (ou deslocassem) a percepção que tínhamos de nós mesmos e do mundo, liberando-nos, ainda que momentaneamente, das maneiras mais acostumadas de ver, sentir e nomear. Neste estranhamento, retornávamos à pergunta “de que vida se trata?”, pois percebíamos

que havia várias noções de vida em disputa, tanto da cena quanto na cidade.” (MOTTA LIMA, MIGÚEZ, CARCANO e REIS, 2021).

A partir do último trecho citado, quando é feita a pergunta “de que vida se trata?”, gostaria de trazer a pergunta com a qual me deparei, na ocasião das aulas *online* e também, e novamente, no retorno às aulas presenciais: de que voz se trata? De que canto se trata?

Para falar do período pós pandemia, sinto que é necessário relembrar algumas características do que fui percebendo ser importante nas aulas remotas.

Nas telas, além da noção de espaço confundir corpos e vozes, como já foi dito, a atenção não durava muito tempo com qualidade. O tempo dos encontros era reduzido em relação ao tempo das aulas presenciais e logo percebemos que era preciso abrir mão de determinados conteúdos e experiências. Além de não termos tempo hábil para tudo que era programado num semestre letivo como conhecíamos, aquele meio virtual não contemplaria tais experiências. Era preciso fazer escolhas. E eu me fiz a pergunta: o que é essencial que as pessoas vivenciem durante cada uma das disciplinas que vou ministrar?

Ao voltarmos às salas de aula da universidade, uma outra experiência fez com que eu me deparasse com o que havia se passado, em mim, ao fazer essas escolhas no período remoto e como eu agenciaria as (novas) relações na etapa presencial.

2.2. Com processo presencial do canto no espaço

Em maio de 2022 tive, portanto, o privilégio de contar com a presença do pesquisador Rodrigo Carinhana, do grupo Nuvlar, de Paraty/RJ, em algumas das aulas das disciplinas que eu ministro no curso de bacharelado em Atuação Cênica da UNIRIO. Eu tinha compartilhado alguns processos junto com Carinhana e sempre falávamos em estar juntos, de alguma forma, em pesquisa, em trabalho. Naquele primeiro semestre de 2022, conseguimos.

Rodrigo trouxe, portanto, uma experiência que trazia a qualidade de sala de ensaio, com uma fisicalidade que não estava habitando as relações das aulas que eu ministrava na universidade, naquele momento.

Foi muito importante para mim, como professora e pesquisadora, poder compartilhar questões da sala de aula, de um mesmo grupo de estudantes, com outra pessoa, um colega também pesquisador, interessado numa busca do canto com a qual eu me identifico mas

que tem, atualmente, uma trajetória bastante diferente da que eu vivo em sala de aula. Isso se manifestou de duas formas bem distintas, o que foi bastante interessante. A saber:

Voz no Teatro Musicado 1 é uma disciplina obrigatória de quarto período. É um curso no qual começo a provocar os parâmetros musicais no corpo – ritmo, alturas, sensações – , refletir sobre um vocabulário musical, sobre o que é cantar bem, quais os parâmetros que nos habituamos quando se trata de música e canto e outros questionamentos que fujam – ou mesmo desconstruam – das generalizações estéticas e formais da experiência musical e vocal. Naquele semestre de 2022.1 tínhamos uma turma bastante numerosa e com corpos que eu nunca tinha estado antes, pessoas novas para mim.

Por outro lado, o grupo que estava matriculado em Voz no Teatro Musicado 2 - VTM2 era mais reduzido, como falei anteriormente, e todos/as já haviam cursado Voz no Teatro Musicado 1 - VTM1, remota ou presencialmente. De alguma forma, eu conhecia aquelas pessoas.

Rodrigo conduziu alguns dos encontros nas turmas das duas disciplinas e, nas duas, logo ficou evidente que a maioria dos corpos estava sem tônus e também sem consciência do habitar e se relacionar no espaço. No entanto, a receptividade das propostas em cada turma foi oposta. Em VTM1 a turma, muito numerosa, se manteve mais endurecida, com muita dificuldade em acolher e realizar as propostas do artista. Em VTM2, embora houvesse resistência por parte de algumas pessoas, o grupo mostrou-se aberto e aproveitou o que o pesquisador, generosamente, estava trazendo para nós, na universidade.

Carinhana diz que, para ele, foi na tão esperada retomada dos encontros no espaço que apareceu o que havia sido transformado e que precisava/poderia ser reconstruído.

(...) foi justamente nesse momento de reencontro e retomada é que me dei conta do que havia acontecido internamente comigo, assim como nas outras pessoas que naquele momento me relacionava nas aulas. Na fricção entre o entusiasmo da retomada, estavam as cicatrizes do que havia passado, mas que não ocultaram por completo a beleza do momento vivido. (...) As disciplinas abrigavam pessoas diversas e isso traz sempre muita riqueza para trabalhos que não são pensados como métodos fixos aplicáveis. A partir de um olhar sensível atento ao que a outra pessoa pode oferecer, mas sem deixar de lado as necessidades básicas do ofício, o trabalho se deu de forma orgânica e a partir da escuta. Foi como revisitar as bases daquilo que fazia, antes da situação pandêmica mundial. O que, pensando agora, faz muito sentido, pois, o mundo já não era o mesmo, muito menos as pessoas; como poderia o trabalho ser o mesmo? Essa percepção me fez repensar meu próprio trabalho no grupo, o NUVIAR⁷. Muitas mudanças aconteceram depois desse período de retomada e acredito que boa parte foi pela reverberação desse momento de retorno.

⁷ Falaremos mais especificamente do Grupo Nuviar um pouco adiante.

Como todas as demais vezes que já realizei trabalhos pedagógicos em situações muito diferentes, percebi que, por ter uma característica física inerente ao trabalho vocal, algumas pessoas se aproximam mais e outras se afastam e/ou até negam. Mas isso deixou de ser pra mim uma questão ruim. É natural que isso aconteça e aprendi a ver isso como uma questão subjetiva e de afinidade. (CARINHANA, 2022)

As propostas de Carinhana colocavam os corpos em relação com e no espaço, trazendo tônus, energia, vida. Era um desafio o uso da máscara naquela situação. Algumas pessoas ainda se sentiam desconfortáveis em abrir mão do “acessório” e o suor que escorria era incômodo. Foi um semestre ainda marcado por episódios de subida no número de novos casos e havia sempre uma tensão que pairava sobre abrir mão ou não dos aparatos de prevenção da disseminação do vírus da Covid-19. Lembrando que, estruturalmente, a universidade não dispunha de material de higiene suficiente como sabonete nos banheiros, álcool 70 ou álcool gel disponíveis. Professores faziam o que podiam, por iniciativa própria. Alguns levavam máscaras para serem distribuídas à turma e deixavam recipientes com álcool em suas salas.

Particularmente, eu deixava sempre um frasco de álcool 70 na entrada da sala e dizia para as pessoas ficarem à vontade quanto ao uso da máscara. “o receio é o que pode nos prejudicar em trabalho. Se você tem receio de ficar sem máscara, fique com ela. Se você se sente seguro/a para estar sem ela, fique como preferir.”, eu dizia. E acho que conseguimos uma boa medida, desta forma.

Como falei, foi pessoalmente importante ter a parceria de uma outra pessoa em sala de aula naquele período e sinto que Rodrigo deu um “empurrão” que me ajudou a trazer de volta para o espaço e para os corpos os fluxos de energia, tônus e relação que tinham ficado tão prejudicados nas aulas *online*.

3. Residência do Grupo Nuviar

As vindas do artista pesquisador Rodrigo Carinhana em aulas das disciplinas do curso trouxeram a ideia de uma proposta de trabalho mais aprofundado: uma oficina-residência do Grupo Nuviar⁸ – formado por Carinhana e seu parceiro de trabalho Marcos

⁸ O grupo surgiu em 2013, a partir do encontro dos dois integrantes numa oficina com o ator Carlos Simioni, do Lume Teatro.

Rangel – na UNIRIO, através do Projeto de Extensão *Polifonia: Corpos em Movimento*⁹, coordenado por mim, na época.

Rodrigo e Marcos tinham uma proposta de abrir o espetáculo mais recente do Grupo, “As Açucenas”, para uma experimentação com novos/as artistas e a UNIRIO, com a reabertura ao trabalho presencial, se mostrava uma possibilidade de começar a colocar em prática esse desejo.

O espetáculo iniciou seu processo criativo em 2018, após as eleições, e fez sua estreia em novembro de 2019 no Sesc Copacabana, no Rio de Janeiro. Durante a pandemia, em 2021, o Núcleo realizou o projeto “Nuviar e Garcia Lorca em Rede”, aprovado no edital Retomada Cultural, da SECEC RJ, no qual foram produzidos vídeo-poemas com obras de Federico Garcia Lorca, oficina *online* de criação e oito exposições do espetáculo “As Açucenas”, readequado para a linguagem audiovisual. Nesse mesmo ano, os artistas participaram do Palco Giratório *Online* do Sesc Paraty, com o mesmo espetáculo.

Com a saída de um dos atores do Núcleo que participava do espetáculo, nasce o desejo dos atores Marcos Rangel e Rodrigo Carinhana em ampliar as possibilidades de realização da obra e de experimentar novas parcerias e encontros de trabalho. Daí nasceu o projeto “As Açucenas, um terreno criativo”: uma imersão criativa para que outros/as artistas fossem integrados/as à estrutura de “As Açucenas”, atualizando constantemente o espetáculo e mantendo-o vivo.

A intenção seria vivenciar com o novo grupo os princípios de trabalho do ofício de ator e atriz pesquisados pelo Nuviar, bem como os elementos do espetáculo, que seriam ensinados aos/às participantes: os poemas e textos biográficos de Garcia Lorca, os cantos e a estrutura de ações físicas, realizando uma apresentação aberta ao público, no final do ciclo.

Assim, a oficina/residência foi amplamente divulgada na comunidade da UNIRIO e também na comunidade artística em geral, com o objetivo da extensão acadêmica de fazer essa ponte entre a universidade e o público externo.

Cerca de dez pessoas se inscreveram, nem todas com a certeza de que conseguiriam estar em todo o processo. A proposta incluía 5 dias consecutivos de trabalho¹⁰, sendo que os dois primeiros em dois turnos, manhã e tarde. E, no último dia,

⁹ Projeto de Extensão cadastrado na ProExc sob o número de X0005/2019. No momento, em 2023, as atividades do projeto foram encerradas.

¹⁰ A oficina foi realizada de 2 a 7 de julho de 2022, na sala 302 da Escola de teatro da UNIRIO. No último dia, houve apresentação pública de abertura do processo, na mesma sala.

além do ensaio na parte da manhã, houve a apresentação pública, que preferimos chamar de abertura do processo, na parte da tarde, seguida de uma conversa com as pessoas que assistiram.

No primeiro dia de oficina, percebíamos a alegria do grupo que chegava para trabalhar. Era evidente o desejo de estar junto com outras pessoas em sala de trabalho. Sobrava energia na roda inicial que Rodrigo conduziu, para começar os deslocamentos e percepção do espaço. Aos poucos, com o cansaço que começava a chegar, a precisão de gestos e ações começava a ganhar lugar.

Ao longo dos dias de encontros, havia materiais muito precisos a serem trabalhados, para que se chegasse à estrutura do espetáculo “As Açucenas”. Penso que termos realizado este processo logo após a reabertura da universidade depois da pandemia foi bastante peculiar. Tivemos a adesão de pessoas que buscavam avidamente um espaço de experimentação dos corpos no espaço vivo de encontros que, talvez, em outro tempo, não tivessem a disponibilidade de tempo para o trabalho consistente e rigoroso que Rodrigo e Marcos, muito generosamente ofereceram e conduziram, ao longo daquela semana. Por outro lado, era uma condição também muito particular de corpos que voltavam a se esparramar em sons e movimentos depois de tanto tempo encolhidos, amedrontados, “machucados”.

A volta ao trabalho presencial me fez identificar com maior gravidade a importância do contato para que alguns tipos de trabalho sejam realizados. Por contato, não necessariamente estou falando sobre toque, mas de percepção, escuta e conexão entre as pessoas e também com o espaço. Sendo o canto produzido pelo ser que o canta por meio de vibrações, estas se propagam pelo espaço e essa propagação chega fisicamente aos ouvidos e pele das demais pessoas. Considero esse fato de extrema importância para o tipo de trabalho que realizamos, que mobiliza a energia e que nos conecta com a criatividade. Dessa forma, a mobilização interior de uma pessoa, é a fonte, mas que também se alimenta da canção e que se propaga e que também alimenta quem canta e quem ouve e recebe os efeitos vibratórios da canção. Dessa forma, caminhamos para alguns níveis de complexidade e sutilezas, mas de uma forma também a despimos caminhando para uma simplicidade ligada a subjetividade e força da intenção interior de cada ser o que acaba se traduzindo na concretude de uma ação. O canto como ação concreta no espaço. Um ato que se renova a cada instante que canto e sou cantado; alimento e sou alimentado; vibro e faço vibrar (CARINHANA, 2022).

Rodrigo e Marcos têm uma parceria de vida e de trabalho que transborda na sala de ensaio. São gentis o tempo todo, entre si e com todas as pessoas em volta. Mesmo com o passar dos dias e com os componentes inerentes a qualquer processo: o cansaço que faz dispersar, os enganos que se repetem, atrasos... tudo era pontuado, mas, sempre, com

muito respeito e gentileza. Impossível dissociar essa ética de trabalho do que se alcança como resultado ao final do percurso.

Somado a isso, penso que o momento pós pandemia nos proporcionou um empenho coletivo que beneficiou a todos/as que estivemos envolvidos no trabalho daqueles dias. As condições não seriam as mesmas se o grupo NUVIAR estivesse com a agenda cheia de demandas, se estudantes e artistas que se propuseram a estar estivessem na correria que já no semestre seguinte voltou a ocupar o cotidiano. A saída recente do período de isolamento nos deu um panorama de desejo do compartilhar que presenteou a residência “Açucenas, terreno criativo” com corpos, vozes, corações disponíveis para vibrar juntos.

Penso que o processo experimentado foi uma amostragem condensada dos desafios e das novas possibilidades de trabalho que apareceram imediatamente após o período mais grave de pandemia. O terreno criativo proposto pelos artistas do grupo Nuviar foi fértil em acolhimento, atenção, respeito e, assim, ajudou a trazer novamente sons, vozes e movimento pelos espaços da universidade.

“Falou que sabedoria é pensar com os pés; a cabeça gosta é de sonhar, mas os passos tecem a existência. Quem se cansa de andar abrevia a vida, quem prossegue afasta a morte para depois” - Minhas avós e seus mistérios - Frei Beto

Pensar com os pés, fazer que a energia siga livremente pelo espaço, que haja circularidade sem previsibilidade. Tudo é de verdade. Não pode desistir dessa verdade, muito menos jogá-la fora quando encontrada.

Basta permitir que o corpo seja apenas um veículo que dá voz ao que faz-ser dito. ao que pulsa de dentro para fora. Uma ação simples pelo espaço. Para o corpo ser poesia, só precisa ser. Não querer ser. Não fingir ser. Apenas ser.

Agora chove. Rio de Janeiro, 14 de julho de 2022.

Camila Schwafaty,
participante da oficina Açucenas, terreno criativo.

Referências

CARINHANA, RODRIGO. **Anotações pessoais do autor sobre o processo das aulas e oficina na UNIRIO**, de maio a julho de 2022.

DELLA MONICA, FRANCESCA. **Palestra no Seminário Internacional Casa Aberta, UFSJ**, agosto de 2022. Anotações pessoais.

MOTTA LIMA, TATIANA; MIGUEZ, MARCELO; CARCANO, VALENTINA RAMOS E REIS, WHIVERSON. Estratégias para sair de si ou de que vida se trata?: aula *online* de atuação em tempo de pandemia. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.2, n.41, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20473/13423>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2023 às 13:56.

GRUPO NUVIAR: **Material de divulgação do espetáculo “As Açucenas”**, fornecido pelos integrantes do Grupo.

REDE VOZ E CENA: COMPARTILHAMENTOS DE PESQUISAS, ARTES E AFETOS NA CONSOLIDAÇÃO DE UMA ÁREA DE CONHECIMENTO

Ana Flávia Hamad¹
César Lignelli²
Daiane Dordete Steckert Jacobs³
Elaine Cardim⁴
Elthon Gomes Fernandes da Silva⁵
Eugênio Tadeu Pereira⁶
Fernando Aleixo⁷
Jane Celeste Guberfain⁸
Leonel Martins Carneiro⁹
Leticia Carvalho¹⁰
Marcos Machado Chaves¹¹
Meran Muniz da Costa Vargens¹²
Rose Mary de Abreu Martins¹³
Wânia Mara Agostini Storolli¹⁴

¹ Atriz e professora efetiva da área de voz para a cena do Departamento de Fundamentos do Teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), integrante do grupo de pesquisa LAVRARE- Laboratório de voz rastros e redes (CNPq) e da Rede Voz e Cena. Pesquisa a musicalidade na área da voz para a cena.

² Professor efetivo de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e dos Programas de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte) e de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq desde 2003). Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016). Editor Chefe da Revista Voz e Cena (UnB).

³ Professora efetiva do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Diretora Geral do Centro de Artes, Design e Moda da UDESC (gestão 2021-2025). Editora Associada das Revistas Urdimento (UDESC) e Voz e Cena (UnB). Co-coordenadora do GT Voz e Cena (ABRACE).

⁴ Atriz e professora efetiva do Departamento de Fundamentos do Teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), integrante do grupo LAVRARE-Laboratório de voz rastros e redes (CNPq).

⁵ Professor efetivo do Departamento de Artes Cênicas da UFPB, ministrando disciplinas nas áreas de voz, sonoridade e produção e gestão cultural. Também é ator, produtor cultural e líder do grupo de pesquisa Brega, Festas Populares e Comunidade, reconhecido pelo CNPq e UFPB, fundado em 2019

⁶ Professor aposentado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Integrante do Grupo Serelepe, da Rede Voz e Cena, do Movimento da Canção Infantil Latino-americana e Caribenha MOCILYC e do MOVMI - Movimento Música e Infância.

⁷ Professor efetivo do Curso de Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (IARTE-UFU). Integrante do Instituto Conexão Erê, da Rede Voz e Cena e do Grupo de Pesquisa Narrativas Poéticas do Corpo-voz.

⁸ Especialista em Voz (Cantada e Falada) para atores e não atores. Fonoaudióloga - CRFa. 1574. Professora efetiva da Escola de Teatro da UNIRIO.

⁹ Ator, encenador e professor efetivo da Universidade Federal do Acre (UFAC), onde atua como professor na área de Voz e processos de criação, desenvolvendo trabalhos tanto na graduação quanto no mestrado em artes cênicas. É líder do grupo de pesquisa TEIA-UFAC e integra a Rede Voz e Cena.

¹⁰ Professora efetiva do Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Doutoranda do PPGAC da mesma instituição. Integrante dos grupos de pesquisa LEV (UNIRIO) e Vocalidade e Cena (UnB, UFGD, UNIRIO). Atriz, cantora, pesquisadora de voz e canto.

¹¹ Professor efetivo dos cursos de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), da área de Música e Cena. Integrante dos grupos de pesquisa e-caos (UFGD) e Vocalidade & Cena (UnB, UFGD, UNIRIO). Ator, diretor e criador de trilha sonora, participante da Rede Voz e Cena, co-coordenador do GT Voz e Cena.

¹² Atriz, diretora e professora efetiva do Departamento de Fundamentos do Teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC/UFBA, integrante do grupo LAVRARE-Laboratório de voz rastros e redes (CNPq).

¹³ Professora efetiva do Departamento de Artes da UFPE em disciplinas das áreas de Teatro, Teatro Musical, Ópera e Gestão Cultural.

¹⁴ Professora efetiva da área de corpo e voz dos cursos de Artes Cênicas do Departamento de Artes e professora orientadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP. Líder do grupo de pesquisa Vozes Performáticas (CNPq), coordenadora do grupo L.I.V.E. (Laboratório de Improvisação Vocal e Experimentação) e co-coordenadora do GT Voz e Cena.

RESUMO

Este texto registra, através de imagens, memórias e afetos, o percurso iniciado em 2011 por um grupo de pesquisadoras e pesquisadores da voz nas Artes Cênicas, que se desdobrou em diversas ações acadêmicas em prol da consolidação deste campo de conhecimento. Nessa jornada, iniciada com o Seminário A Voz e A Cena, ocorrido pela primeira vez em 2011, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) - e que teve sua décima edição realizada em 2022, na Universidade Federal do Acre (UFAC) -, o compartilhamento de pesquisas teóricas e práticas, movido pela troca artística e afetiva, aglutinou professoras/es e pesquisadoras/es de mais de 15 instituições de ensino técnico e superior em Artes Cênicas do Brasil. Este coletivo se mobilizou na construção de ações que se desdobraram a partir do Seminário A Voz e A Cena: uma Rede de Pesquisa, uma Revista Científica e um Grupo de Trabalho na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). Tais ações, estruturadas nesses mais de dez anos, contribuíram para a disseminação e para o estímulo de novas pesquisas no campo das vocalidades e sonoridades da cena brasileira, impactando ainda na estruturação de currículos de graduação e pós-graduação, de ações de extensão e de práticas artísticas nas quais a dimensão acústica da cena adquire protagonismo criativo e diversidade epistemológica.

Palavras-Chave: Rede Voz e Cena, Seminário A Voz e A Cena, Revista Voz e Cena, GT Voz e Cena.

ABSTRACT

This text registers, through images, memories and affections, the path started in 2011 by a group of voice researchers in the Performing Arts, which unfolded in several academic actions in favor of the consolidation of this field of knowledge. On this journey, which began with the Seminar A Voz e A Cena, held for the first time in 2011, at the Federal University of Uberlândia (UFU) - and which had its tenth edition held in 2022, at the Federal University of Acre (UFAC) -, the sharing of theoretical and practical research, driven by artistic and affective exchange, brought together professors and researchers from more than 15 institutions of technical and higher education in Performing Arts in Brazil. This collective was mobilized in the construction of actions that unfolded from the Seminar A Voz e A Cena: a Research Network, a Scientific Journal and a Working Group at the Brazilian Association for Research and Graduate Studies in Performing Arts (ABRACE). Such actions, structured over these more than ten years, have contributed to the dissemination and encouragement of new research in the field of vocalities and sounds of the Brazilian scene, also impacting on the structuring of undergraduate and graduate curriculum, extension actions and artistic practices in which the acoustic dimension of the scene acquires creative protagonism and epistemological diversity.

Keywords: Voz e Cena Network, Seminar A Voz e A Cena, Voz e Cena Journal, Voz e Cena Working Group.

1. Rede Voz e Cena: uma história feita a muitas vozes

A voz permeia a cena mesmo no silêncio. Em cada gesto, expressão e movimento o corpo vibra e o som da pessoa que atua, de alguma maneira, está presente. Voz é troca, relação, escuta. E aqui temos uma história construída pelo entrelaçamento de muitas vozes!

Participávamos da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas) espalhadas e espalhados em diferentes GTs (Grupos de Trabalho). Nos corredores, nos encontros fortuitos, trocamos figurinhas de como andavam nossas pesquisas, nossos sonhos e nossos afazeres no palco e na sala de aula. Estávamos

dispersas e dispersos nas experiências mais variadas possíveis. A cada encontro fora dos outros GTs crescia o desejo de termos um espaço no qual pudéssemos falar sobre o que fazíamos e trocar informações sobre nossos experimentos, dúvidas e acertos. Com o tempo, nos cafezinhos, nos almoços e bares, nossas conexões se tornavam mais palpáveis, ou melhor, mais audíveis.

Foi nos encontros da ABRACE que germinou a ideia de nos tornarmos um grupo no qual nossa linguagem fosse mais bem falada por causa dos termos, dos códigos e dos sentidos. Foi em São Paulo, no Congresso da ABRACE de 2010, que nos reunimos, pela primeira vez, na condição de “gente de voz” que está na cena. Foram muitas vozes com o mesmo desejo. Iniciamos ali as primeiras notas de uma composição coletiva. Avaliamos e decidimos que, naquele momento, ainda não era hora de propormos um Grupo de Trabalho na ABRACE. A área de voz e suas pesquisas nas universidades ainda precisavam de fortalecimento. Havia muitas experiências exitosas em grupos de pesquisa, trabalhos artísticos e nas diversas metodologias estruturadas, mas no tocante à pesquisa acadêmica e publicações nossa área ainda apresentava produção incipiente.

Nessa reunião sentimos a necessidade desse grupo ter um espaço para conversas, troca de informações, provocações, compartilhamento de conceitos, pesquisas e práticas. A partir dessa percepção surgiu o *Seminário A Voz e A Cena*, cuja primeira edição foi em 2011, na cidade de Uberlândia. Desde então, nos diversos encontros do *Seminário A Voz e A Cena* discutimos a necessidade de institucionalizar nossas parcerias perante nossas universidades. Pensamos em formar um único grupo de pesquisa, mas percebemos que a estrutura formal dos mesmos trazia limitações. Então começamos a integrar grupos de pesquisa de colegas com as e os quais mantínhamos trocas durante os anos, fortalecendo nossas parcerias de pesquisa e institucionalizando nossas práticas.

A partir de 2018 decidimos estruturar esta parceria através da *Rede Voz e Cena*, uma Rede de Pesquisa que funciona como cerne deste grupo que se reúne há mais de uma década e realiza o *Seminário A Voz e A Cena*, publicações em formato de livros, a *Revista Voz e Cena* e o *GT Voz e Cena*, da ABRACE. Todas essas ações e atividades são desdobramentos da parceria construída com estas mais de 15 instituições brasileiras de ensino superior e técnico de Artes Cênicas ao longo de mais de uma década.

2. Seminário A Voz e A Cena: um histórico de muitas histórias

O I Seminário A Voz e A Cena¹⁵ ocorreu nas dependências do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), nos dias 21, 22 e 23 de outubro de 2011. A organização foi do Grupo de Pesquisa Práticas e Poéticas Vocais, sob a coordenação do Prof. Dr. Fernando Aleixo. A programação contou com mesas, diálogos-palestras, apresentações de espetáculos, leituras dramáticas e minicursos ministrados por professoras/es convidadas/os de outras universidades, além de pesquisadoras e estudantes de pós-graduação. Também participaram professoras do curso de teatro e de dança do Instituto de Artes da UFU.

Um momento chave deste primeiro encontro foi o processo de avaliação. Ao término do seminário foi possível constatar a força do encontro centrado na presença, convívio, vínculo, intercâmbio sensível e afetivo. Todos os participantes manifestaram a “alegria de estar juntas/os”, em ambientes mais favoráveis aos encontros menos formais, mais íntimo, direto, próximo e afetivo. Mesmo estando na academia, falou-se muito do aspecto “menos acadêmico” (aqui se referindo às estruturas de eventos acadêmicos mais formais) e mais receptivo, íntimo e sensível.

A partir do processo avaliativo foram deliberadas que as próximas edições do seminário seriam itinerantes, mantendo o espírito de compartilhamento de pesquisas, pedagogias e práticas vocais desenvolvidas nos cursos superiores de Artes Cênicas do Brasil, fortalecendo tanto ações locais quanto os estudos de área no âmbito nacional e internacional, em “um ambiente favorável ao fortalecimento do vínculo, da amizade, da alegria e do compartilhamento sensível e humano” (registros pessoais do processo avaliativo do seminário, 2011).

¹⁵ Disponível em: <<http://www.historicodirco.ufu.br/content/voz-e-cena-%C3%A9-tema-de-semin%C3%A1rio-na-ufu-0>>. Acesso em: 15 de março de 2023, às 8h35.



Figura 1. I Seminário A Voz e a Cena. Da esquerda para a direita estão Sara Lopes, Fernando Aleixo, Janaina Trasel Martins.

Fonte: acervo das autoras.



Figura 2. Minicurso *Voz e musicalidade*, ministrado por César Lignelli.

Fonte: acervo das autoras.



Figura 3. Daiane Dordete Steckert Jacobs na mesa *Preparação Técnica vocal para o ator*.

Fonte: acervo das autoras.

O *II Seminário A Voz e A Cena*¹⁶ foi realizado em Florianópolis (SC), entre os dias 14 e 17 de novembro de 2012, organizado por Janaína Martins (UFSC) e Daiane Dordete (UDESC), e contou com uma programação¹⁷ composta por oficinas, apresentações artísticas e mesas redondas, ministrados por professoras/es convidadas/os de outras universidades, artistas, além de pesquisadoras e estudantes de pós-graduação em Teatro da UDESC e da UFSC. Esta edição trouxe como diferencial a parceria entre duas universidades públicas através de programas de extensão, tendo uma grande adesão da participação estudantil de ambas as instituições na programação do evento, além de comunidade externa, ecoando nas práticas acadêmicas e artísticas desenvolvidas nestas instituições novas possibilidades de pensar e experienciar a voz na pedagogia do teatro e na cena.

O *III Seminário A Voz e A Cena*¹⁸ foi realizado entre 14 e 17 de novembro de 2013 nas dependências da Universidade de Brasília (Artes Cênicas/IdA/UnB), sob coordenação do professor Cesar Lignelli e da professora Sullian Pacheco (UnB), tendo na programação oficinas, palestras, mesas-redondas e apresentações artísticas com diversas convidadas do Brasil. Como diferencial, esta edição contou com uma convidada internacional, a artista e professora italiana Francesca Della Mônica, que ministrou uma oficina e participou de uma palestra com Ernani Maletta (UFMG).

O *IV Seminário A voz e A Cena*¹⁹ ocorreu entre os dias 24 e 28 de setembro de 2014 nas dependências da Universidade Federal de Ouro Preto, sob coordenação do professor Marco Flavio de Alvarenga (Artes Cênicas /Deart/UFOP), com composição semelhante às edições anteriores em relação às atividades e convidadas em sua programação. Nesta edição, pela primeira vez a organização do evento propôs o alojamento de todas as pessoas participantes em um mesmo espaço, o que facilitou a comunicação e o traslado até a universidade, bem como fortaleceu o convívio e a criação de vínculos entre o grupo.

O *V Seminário A Voz e a Cena* ocorreu entre 04 e 07 de setembro de 2015 na cidade de Teresópolis-RJ. Nesta edição, a comissão organizadora, formada pelos professores e professoras da UNIRIO Letícia Carvalho, Jane Celeste Guberfain, Natália Fiche e Domingos Sávio, decidiu por um formato inovador para o evento: uma imersão de todo o

¹⁶ <https://vozecena.wixsite.com/vozecena/ii-seminario-a-voz-e-a-cena>. Acesso em: 20/03/2023, às 10h30.

¹⁷ <https://poeticasdavoz.ufsc.br/extensao/2012-seminario-a-voz-e-a-cena/>. Acesso em: 20/03/2023, às 10h30.

¹⁸ <https://vozecena.wixsite.com/vozecena>. Acesso em: 20/03/2023, às 11h.

¹⁹ <https://ufop.br/noticias/inscrites-abertas-para-seminrio-voz-e-cena>. Acesso em: 30/03/2023, às 14h.

grupo em um único espaço, no qual seriam realizadas as atividades do seminário, além do alojamento e alimentação de todas as pessoas participantes.

Também tendo uma perspectiva internacional assim como a edição anterior, a programação do evento contou com apresentações artísticas, oficinas e fóruns que foram conduzidos/desenvolvidos pelos/as participantes, além da presença do professor italiano Giuliano Campo (IE), trazido pela professora Janaína Martins (UFSC), que ofereceu um pouco da prática do Alfabeto do Corpo, criada por Zygmunt Molik, ator que trabalhou com o diretor polonês Jerzy Grotowski.

O *VI Seminário A Voz e A Cena* foi realizado em setembro de 2016 em Salvador, organizado pelas professoras da Universidade Federal da Bahia Meran Muniz da Costa Vargens, Elaine Cardim e Ana Flávia Hamad, integrantes do grupo de pesquisa LAVRARE – Laboratório de voz: rastros e redes. O evento, que teve caráter internacional e foi composto por fóruns, oficinas, performances e apresentações de trabalhos, aconteceu nos dias 07 e 08 de setembro de 2016 no Teatro Martim Gonçalves da Escola de Teatro da UFBA e nos dias 09, 10 e 11 de setembro de 2016 no Convento Dom Amando, em uma imersão cujo objetivo foi aprofundar a troca prática e reflexiva de pesquisas, práticas artísticas e assuntos inerentes ao ensino da voz nas Universidades e Escolas Brasileiras.

Durante a organização do evento, que contou também com bolsistas voluntárias, alunas e alunos da Escola de Teatro da UFBA, achamos muito importante mantermos a prática da imersão para estarmos por algumas noites no mesmo local, comendo, dormindo, acordando e conversando e, dessa convivência, observar o surgimento de ideias, trocas, entrosamento, partilha de conhecimento e de alegrias vividas pelo convívio.



Figura 4. Registro da organização prévia do VI Seminário A Voz e a Cena - professoras e estudantes.

Fonte: acervo do grupo de pesquisa LAVRARE (UFBA).

Na sutileza do convívio e da experiência com a voz que acreditamos, adentrarmos nas descobertas de nós mesmas e das nossas vozes corpos. Essa pesquisa começa devagarinho e a Escola de Teatro da UFBA tem, historicamente, uma tradição de docentes de voz que vasculha a voz e o corpo a partir da cena, da prática teatral e da pesquisa individual e coletiva. Docentes com grande atuação no teatro baiano, a exemplo de Lia Mara, Nilda Spencer, Roberto Assis, Jurema Pena, Carlos Nascimento e Hebe Alves antecederam essa pesquisa vocal. Foram seguidos, nas últimas décadas, pelas professoras Meran Vargens e Iami Rebouças, que integraram eventos, congressos, fóruns nacionais e internacionais de estudos da voz no âmbito das Artes Cênicas, criando também o grupo de extensão Núcleo de Estudos da Voz – NEV, que atuou na Escola de Teatro da UFBA durante aproximadamente 10 anos. Atualmente o LAVRARE, consolidando essa tradição, torna-se, junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, uma referência do trabalho de expressão vocal do ator e da atriz, inaugurando articulações entre os saberes e fazeres locais, nacionais e internacionais.

O VII Seminário A Voz e A Cena²⁰ ocorreu entre 30 de agosto a 03 de setembro de 2017, em solo sul-mato-grossense. Organizado pelas/os docentes da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Marcos Chaves, Gina Tocchetto, Michel Mauch e Ariane Guerra, o evento pulsou distintas sonoridades e performatividades do interior do Centro-Oeste, em diálogo com pesquisadoras/es de diversos cantos do Brasil. O evento foi dividido

²⁰ <http://avozeacena.blogspot.com>. Acesso em: 30/03/2023, às 16h30.

em duas etapas. A primeira teve duração de dois dias e ocorreu na cidade de Dourados, em movimentos e contatos com as alunas e os alunos dos cursos de Artes Cênicas da UFGD, com mesas redondas sediadas na UFGD, no Teatro Municipal de Dourados e no Casulo - Espaço de Cultura e Arte. Já a segunda etapa do evento ocorreu na cidade de Bonito, no Centro de Convenções Marruá, com três dias de imersões e compartilhamentos entre pesquisadores/as de voz para a cena através de oficinas e apresentações artísticas.

Podemos dizer que Dourados marcou presenças e atravessamentos indígenas, com participação da professora Graciela Chamorro (UFGD), da pesquisadora Arami Argüello Marschner e da mestra tradicional Floriza Sousa da Silva, da aldeia Jaguapiru, que ministrou uma oficina com exercícios e observações que marcaram a todas e a todos os participantes pelas potências interculturais.

A importância de andarmos com o Seminário por todo o Brasil, mostra-se fundamental para ampliarmos nossas escutas e vocalidades em distintos ares, terras e celebrações por encontros que nos marcam para sempre.



Figura 5. Foto de celebração do VII Seminário A Voz e a Cena.

Fonte: acervo das autoras.

O *VIII Seminário A Voz e a Cena* ocorreu entre 07 e 11 de novembro de 2018 na cidade de João Pessoa - PB, trazendo uma parceria entre professoras/es da UFPB e da UFPE. Fizeram parte da comissão organizadora do evento Elthon Fernandes (UFPB), Rose Mary Martins (UFPE), Adriana Fernandes (UFPB), Lucas Gomes (Bacharel em Teatro) e Diogo Gomes (Turismólogo). O evento foi realizado no salão do Littoral Praia Hotel e no Prédio Abacatão do Departamento de Artes Cênicas da UFPB.

Esta edição do Seminário contou em sua programação inicial com relatos de experiência e demonstração de trabalhos de estudantes da UFPB, tendo o restante dos trabalhos focados na discussão sobre as metodologias de ensino da voz no contexto dos cursos universitários de Artes Cênicas do Brasil, a partir de oficinas e mesas de discussão. A programação foi pensada a partir de uma análise das programações das edições anteriores, considerando a necessidade de um resgate da memória do próprio evento, sua origem e objetivos.



Figura 6. Abertura do VIII Seminário A Voz e a Cena.

Fonte: Diogo Gomes.

A presença de professoras e professores integrantes da organização de edições anteriores do evento direcionou o perfil do *VIII Seminário* em João Pessoa. Havia uma necessidade de explorar, discutir mais o papel e perfis de professores/as da área de voz junto aos cursos superiores de Artes Cênicas das universidades públicas e Institutos Federais, pois até então os conteúdos dos encontros anteriores estavam mais focados no perfil artístico e acadêmico das pessoas participantes.

Buscou-se o enfoque sobre o diálogo das pedagogias da voz nos contextos de cena e da sala de aula, além das relações com os Projetos Pedagógicos de Curso (PPCs), já que em 2018 muitos cursos estavam passando ou iniciando reformas curriculares. Foi um momento muito produtivo ao ver cada participante comentando a realidade de seu contexto (universidade, estado e região do Brasil). As descrições, em princípio diferentes, permitiram compartilhar desafios e soluções encontradas, tanto para os currículos quanto para o

intercâmbio entre atividades de pesquisa e extensão para além dos encontros nos Seminários.

Também se observou a partir das discussões realizadas diferenças nas quantidades de produções escritas e publicações na área de voz para a cena quando comparada a outras áreas das Artes Cênicas, tanto em pesquisas no âmbito da graduação (Iniciação Científica e Trabalhos de Conclusão de Curso) quanto na pós-graduação (Dissertações, Teses, Relatórios de estágio pós-doutoral).

Outros pontos discutidos pelo grupo foram a estruturação de um GT específico sobre voz na ABRACE e a criação de um periódico específico da área de voz para a cena, visando consolidar a pesquisa científica em voz nas Artes Cênicas. Desse modo, participantes do *VIII Seminário A Voz e A Cena* também fizeram parte dos primeiros diálogos construídos sobre o que anos depois se materializou nestas duas ações da Rede Voz e Cena.

Em novembro de 2018 vivíamos um ano de muita incerteza devido ao momento político e histórico desastroso que o país atravessava (prisão do presidente Lula e segundo turno de eleições presidenciais com a vitória de um candidato da extrema direita). Percebemos que muitos integrantes do Seminário estavam com fragilidade emocional e em reflexão sobre quais os rumos que teria a Cultura no Brasil, no sentido das políticas públicas que já estavam sendo paulatinamente descontinuadas. Também era forte o pensamento sobre o futuro dos cursos de Artes Cênicas nas universidades públicas, tendo em vista a crescente desvalorização da arte e da educação pública por parte do governo federal. Portanto, trazer o destaque sobre a questão das nossas práticas pedagógicas, refletir sobre pesquisa, ensino e extensão, promover espaços de diálogo com estudantes da área e avaliar o quanto avançamos desde o primeiro evento e o que ainda poderíamos gerar de avanços para a área era uma urgência.



Figura 7. Roda de conversa no VIII Seminário A Voz e A Cena. Praia de Cabo Branco, João Pessoa - PB.

Fonte: Diogo Gomes.

Entre 29 e 31 de agosto de 2019 ocorreu o *IX Seminário A Voz e a Cena*²¹, em Fortaleza (CE), nas dependências do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará e do Porto Iracema das Artes, sob a coordenação do professor Danilo Pinho (IFC). A programação retomou o formato das edições anteriores a 2018, com mesas redondas, palestras, aulas abertas, lançamento de livros e apresentações de espetáculos. O evento contou com uma programação prévia: a oficina imersiva com Judith Shawn, DLT Senior (Designated Linklater Technique), intitulada “Introdução à Técnica Linklater de Voz - Libertando sua Voz Natural”. A oficina imersiva ocorreu entre 24 e 28 de agosto de 2019, perfazendo um total de 30 horas, e retomou a intenção de intercâmbios metodológicos internacionais sobre práticas e pedagogias da voz para a cena, presente em edições anteriores do evento.

Seguindo no esteio da diversidade de organizações e metodologias propostas desde o início pelos participantes do Seminário, no ano de 2022, após dois anos de suspensão das atividades por conta da Pandemia de COVID-19 que assolou a humanidade, retomamos o evento. O *X Seminário A Voz e a Cena: vozes na floresta*²² foi sediado na Universidade Federal do Acre (UFAC), na cidade de Rio Branco e no Seringal Novo Encan-

²¹<https://ifce.edu.br/fortaleza/noticias/seminario-voz-e-cena-acontece-de-29-a-31-de-agosto>. Acesso em: 30/03/2023, às 17h.

²² <https://www.even3.com.br/10vozcena/>. Acesso em: 30/03/2023, às 16h.

to, situado no município de Lábrea-AM, organizado pelo professor Leonel Carneiro e pela professora Hanna Pereira de Araújo, ambos da UFAC. O evento ocorreu entre os dias 16 e 20 de novembro de 2022 e teve como mote principal o processo de reconexão com a natureza e com os demais integrantes do grupo, tão prejudicado pelos dois anos de isolamento.

Através de uma ação do Grupo de Pesquisa em Tecnologias Educacionais Inovadoras para a Amazônia (TEIA-UFAC) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (PPGAC-UFAC), em conjunto com a Rede Voz e Cena, fizemos um evento que teve um primeiro momento de compartilhamento de oficinas e palestras com a comunidade da UFAC e um segundo momento de imersão na floresta amazônica.

Voltada ao intercâmbio de práticas e conceitos sobre aspectos pedagógicos, estéticos e poéticos da voz no campo das artes cênicas, a etapa imersiva do *X Seminário A Voz e A Cena* consolidou um espaço interdisciplinar propício ao debate e ao intercâmbio artístico entre as/os profissionais, artistas e pesquisadoras/es, especialmente na relação com a Região da Amazônia Legal.



Figura 8. Participantes do X Seminário A voz e a Cena sob uma Samaúma do Seringal Novo Encanto.

Fonte: acervo das autoras.

Para além da pesquisa acadêmica, a Rede Voz e Cena buscou nesta edição do Seminário a interação com a Associação Novo Encanto de Desenvolvimento Ecológico a fim de conhecer e apoiar iniciativas que promovam a sustentabilidade e a preservação de

espaços naturais, verdadeiros laboratórios para nossas pesquisas e para a manutenção da vida terrestre.

A XI edição do evento está programada para ocorrer em Belém (PA), em junho de 2023, sob a coordenação do professor Thales Branche (IFPA).

3. Revista Voz e Cena: periódico pioneiro no campo das vocalidades e sonoridades da cena

Os encontros do *Seminário A Voz e A Cena* se desdobraram em várias publicações realizadas tanto em formato de livros quanto em dossiês temáticos em periódicos brasileiros de Artes Cênicas. Publicamos os livros *Práticas e Poéticas Vocais* (Volumes 1 e 2) respectivamente em 2014 e 2016, organizados por Fernando Aleixo, Janaína Trasel Martins e Daiane Dordete Steckert Jacobs; e *Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais*, organizado por César Lignelli e Jane Celeste Guberfain em 2019. Eles estão relacionados às temáticas apresentadas respectivamente na primeira, segunda e quinta edições do evento. Também o dossiê *Som, Palavra e Performance 2* (2015) da Revista VIS, do Programa de Pós-Graduação em Arte (UNB), organizado por César Lignelli, e o dossiê *Poéticas Vocais* (2018) da Revista Repertório, do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (UFBA), organizado por Meran Muniz da Costa Vargens, Elaine Cardim e Vica Hamad, advém respectivamente das experiências da terceira e da sexta edições do seminário.

Todavia, no seminário de 2018, insurgiu o desejo coletivo de um periódico com escopo inédito no país, que abarcasse pesquisas, estudos, debates, práticas artísticas e científicas relacionadas a sonoridades e visualidades em processos estéticos e pedagógicos nas Artes Cênicas. Assim, após longa maturação, abre-se em 2020 a *Revista Voz e Cena*, estabelecendo primeiramente a parceria entre as IES representadas no *IX Seminário A Voz e a Cena* por professoras e professores atuantes nos cursos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), da Universidade Federal Grande Dourados (UFGD), da Universidade Federal do Acre (UFAC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), da Universidade Estadual Paulista (UNESP), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP) e da Universidade Federal de Ouro Preto

(UFOP), juntando-se posteriormente a esta parceria a Universidade Federal de Uberlândia (UFU), a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e a Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ).

A Revista *Voz e Cena* lançou sua primeira edição em 2020, e segue com periodicidade semestral, tendo tido sua primeira avaliação no Qualis periódico da CAPES publicada no ano de 2023, com nota B4. A equipe editorial permanece a mesma desde então, tendo o professor César Lignelli (UnB) como Editor Chefe, as professoras Daiane Dordete Steckert Jacobs (UDESC) e Meran Muniz da Costa Vargens (UFBA) como Editoras Associadas, e o professor Tiago Mundim (UnB) como Editor Assistente.

4. GT Voz e Cena: um desejo antigo que ganhou seu espaço

Ainda no encontro de Fortaleza, em 2018, decidimos pela proposta de criação de um grupo de trabalho (GT) de *Voz* na ABRACE. Assim, estruturamos uma proposta de ementa e coletamos assinaturas de professoras e professores representantes de mais de vinte instituições de ensino técnico e superior de Artes Cênicas do Brasil, presentes no evento. O pedido foi apresentado então na *X Reunião Científica da ABRACE*, realizada na UNICAMP de 30/09/2019 a 04/10/2019. Todavia, por se tratar de uma Reunião Científica e não um Congresso, o estatuto não contemplou o pleito. Deste modo, nos preparamos para submeter novamente a proposta no ano seguinte, ano em que se realizaria o Congresso da ABRACE, e no qual poderiam ser criados novos GTs.

Devido à pandemia de Covid-19, o Congresso foi realizado apenas em 2021, de modo *online*, quando então a proposta do *GT Voz e Cena* foi apresentada novamente e aceita oficialmente na ABRACE, tendo como primeiros e primeiras coordenadoras Daiane Dordete Steckert Jacobs (UDESC), Eugênio Tadeu Pereira (UFMG), Mônica Montenegro (EAD-USP), Marcos Chaves (UFGD) e Wânia Storolli (UNESP).

Em seu primeiro ano de atuação, na *XI Reunião Científica da ABRACE - Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos*, realizada de 12 a 15 de novembro de 2022 em Rio Branco (AC), o GT recebeu 19 submissões de trabalhos de diversas regiões do país, todos aprovados, sendo dezesseis Comunicações Orais e três vídeos-pôsteres, corroborando com a apresentação de um panorama diverso de pesquisa na área.



Figura 9. 1º Encontro do GT Voz e Cena na XI Reunião Científica da ABRACE, UFAC, 2022.

Fonte: acervo das autoras.

Em 2023 o *GT Voz e Cena* estarão presentes no *XII Congresso da ABRACE*, em Belém – PA, dando sequência aos trabalhos desta importante ação da *Rede Voz e Cena*.

5. Reverberações

O que se espera para a próxima década da *Rede Voz e Cena*, que com sua estruturação tornou-se o eixo central das ações que este coletivo de pesquisadoras/es, artistas e professoras/es de voz para a cena vem realizando desde 2011, em eventos, publicações, revista científica e GT? Como estas tramas sonoras tecidas por tantas vozes ecoam hoje nos currículos, projetos de pesquisa e ações de extensão que realizamos em nossas universidades? Quais os impactos que os conhecimentos construídos por esta rede de pesquisa geram nas epistemologias e paradigmas do campo de conhecimento da voz para a cena?

Todas estas são questões que nos mobilizam e apontam para outras tantas pesquisas e ações que precisamos desenvolver com vistas a levantar informações e indicadores em nossas áreas de atuação visando à continuidade de sua consolidação, mas sem jamais perder do horizonte os afetos que movimentam as costuras de nossos caminhos e as memórias que sinteticamente apresentamos agora, já no exercício de projetar as próximas.

Referências

ALEIXO, FERNANDO MANOEL (org). Práticas e Poéticas Vocais volume I. Uberlândia/MG: EDUFU, 2014.

JACOBS, DAIANE DORDETE STECKERT; ALEIXO, FERNANDO MANOEL; MARTINS, JANAINA TRASEL (org). **Práticas e Poéticas Vocais volume II**. Uberlândia/MG: EDUFU, 2016.

GUBERFAIN, JANE CELESTE; LIGNELLI, CESAR (org). **Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais**. Rio de Janeiro: Synergia, 2019.

REVISTA VOZ E CENA. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Brasília: UnB.

REVISTA REPERTÓRIO. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: Universidade Federal da Bahia, n.30, v.1, 2018.

REVISTA VIS. Revista Do Programa De Pós-Graduação em Artes Visuais. Brasília: UNB, n.14, v.1, 2015.

